VOLUME 6-2021
ISSN 2531-6249

ARETÉ

International Journal of Philosophy, Human & Social Sciences

Le frontiere dell'agire tra arte, filosofia e politica

Università degli Studi Guglielmo Marconi

Areté

International Journal of Philosophy, Human & Social Sciences

VOLUME 6 – YEAR 2021

Università degli Studi Guglielmo Marconi

10.69138/arete-2531-6249-202106

Editorial Staff

Direzione scientifica / Scientific Direction: Sara Fortuna, Andrea Gentile, Tommaso Valentini

Comitato di redazione / Editorial Board: Giulio Battioni, Paloma Brook, Camilla Croce, Luca Mencacci, Giovanna Scatena

Comitato scientifico / Scientific Committee
Dario Antiseri (Università Luiss – Roma)
Brunella Antomarini (John Cabot University – Roma)
Adriano Ardovino (Università degli Studi "G.D'Annunzio" – Chieti – Pescara)
Paolo Armellini (Università di Roma "La Sapienza")
Grazia Basile (Università degli Studi di Salerno)
Reinhard Brandt (Philipps-Universität Marburg)
Rosa Maria Calcaterra (Università degli Studi "Roma Tre")
Calogero Caltagirone (Università Lumsa – Roma)
Barbara Cassin (CNRS, Paris)
Sharyn Clough (Oregon State University – USA)
Astrid Deuber-Mankowsky (Ruhr-Universität Bochum)
Luca Di Blasi (Università di Berna)
Bernd Dörflinger (Universität Trier)
Andreas Eckl (Goethe-Universität – Frankfurt am Main)
Wolfgang Ertl (Keio University – Tokyo)
Charles Feitosa (UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)
Maurizio Ferraris (Università degli Studi di Torino)
Günter Gebauer (Freie Universität – Berlin)
Christoph Holzhey (ICI – Institute for Cultural Inquiry – Berlin) Università degli Studi Guglielmo Marconi
Gina Gioia (Università della Tuscia)
Manuele Gragnolati (Université de Paris 4 – Sorbonne)
Alessandro Grilli (Università di Pisa)
Paul Guyer (Brown University)
Luca Illetterati (Università degli Studi di Padova)
Marco Ivaldo (Università degli Studi di Napoli "Federico II")
Ted Kinnaman (George Mason University – Virginia)
Heiner F. Klemme (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg)
Claudio La Rocca (Università degli Studi di Genova)
Davide Luglio (Université de Paris 4 – Sorbonne)
Francesco Maiolo (University College Utrecht)
Giancarlo Marchetti (Università degli Studi di Perugia)
Pietro Montani (Università di Roma "La Sapienza")
Stephen R. Palmquist (Hong Kong Baptist University – Hong Kong)
Rocco Pezzimenti (Università Lumsa – Roma – Direttore di "Res Publica. Rivista di studi storico-politici internazionali")
Claude Piché (Université de Montréal)
Riccardo Pozzo (Università degli Studi di Verona – Consiglio Nazionale delle Ricerche – Roma)
Rossella Saetta-Cottone (CNRS – Centre National de la Recherche Scientifique – Paris)
Laura Scuriatti (Bard College – Berlin)
Judith Siegmund (ZHdK- Zürcher Hochschule der Künste)
Jürgen Trabant (Freie Universität, Humboldt Universität – Berlin)
Paolo Vinci (Università di Roma "La Sapienza")
Wilhelm Vossenkuhl (Ludwig Maximilians Universität – München)
Michael Wolff (Universität Bielefeld)
Günter Zöller (Ludwig Maximilians Universität – München)

Contatti / Contacts

Università degli Studi "Guglielmo Marconi"
Via Plinio, 44 – 00193 Roma (Italy)
http://www.unimarconi.it/

Tel +39 06 37725 533
E-mail: aretejournal@unimarconi.it

Indice

Quaderno monografico

Presentazione del numero - Filosofia (Anti) virale - Atti mortali / Prefácio e apresentação - Filosofia (Anti-)Viral – Atos Mortais 5
Camilla Croce e Charles Feitosa

Le frontiere dell´agire: pensiero e tradizioni

- Camilla Croce, *Sull'agire e le sue frontiere: riflessioni introduttive sul tema / Sobre o agir e suas fronteiras: Reflexões introdutórias ao tema* 17
- Baldine Saint Girons, *Sublime et cosmologie: l'étrange alliance de l'incompréhensible et du compréhensible* 39
- Fabíola Menezes de Araújo, *O Matriarcado Minoico (Keftiu) e a arcaica ausência de fronteiras entre arte, filosofia, política e religião* 59
- Thomas Diesner, *Nicht-Handeln (wu wei) als politisches Prinzip. Die Kunst des Regierens bei Lao Zi und Konfuzius* 91
- André Felipe Alves da Costa Tredinnick, *Desassossegos atuais sobre o humanismo: uma contribução de Martin Heidegger* 103
- Antonio Di Chiro, *Un pensiero della soglia. Figure dell'alterità in Simmel, Schütz e Waldenfels e politiche dell'ospitalità* 121

L´agire delle frontiere: arte e politica

- Judith Siegmund, *Begrenzte ästhetische Freiheit als Ermöglicherin künstlerischen Handelns / Sulle frontiere della libertà estetica e sull'agire artistico* 141
- Oliver Marchart, *Quando la politica danza. Riflessioni politiche sulla coreografia, la danza e la protesta* 171
- Matthias Flatscher, *The Precarious Dialectic of Border Regimes: On the Relationship between the Construction of Borders and the Dismantling of Democracy in the Trump Era* 185
- Roberto Nigro, *Vom Außen* 205

Frontiere delle frontiere: figure dell´agire

- Felix Laubscher, *Entgrenzte Grenze: die Anomalie des Kinos nach Badiou* 215
- Tiago Moreira Fortes , *A fronteira entre o olhar e o agir* 233
- Charles Feitosa, *Le frontiere tra le arti performative e la filosofia* 245

Note su pubblicazioni, ricerche e opere

Katrin Heinau, *MULTI MEDEA EXTRAGÖDIE frei nach Euripides - Theaterproben, ein Bericht* 261
Laura Scuriatti (Sara Fortuna), *Mina Loy's Critical Modernism* 267
Judith Siegmund (Nina Tessa Zahner), *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert* 273

Miscellanea di studi e ricerche - *a cura di* Paloma Brook *e* Tommaso Valentini

- Mario De Benedetti, *Evoluzionismo e storicismo nelle scienze sociali: l'intenzionalità dell'azione umana contro il postulato di razionalità* 279
- Giovanni Fava, *Per un'ontologia della soglia: note su natura e cultura in Philippe Descola* 293
- Giuseppe Gatti Riccardi, *Sucedáneos de la interacción humana en la narrativa de Javier Tomeo. Cambios en la (in)comunicación y en las formas de socialización entre* El cazador de leones *y* La mirada de la muñeca hinchable 309
- Giuseppe Pintus, *L'estetica personalista di Luigi Stefanini e i suoi possibili sviluppi in ambito etico* 329
- Federica Porcheddu, *Grenze und Schranken: l'origine del soggetto kantiano* 359
- Angela Renzi, *Il conatus tra sforzo di esistere e desiderio di essere: Ricoeur lettore dell'*Etica *di Spinoza* 381
- Simone E. Tropea, *Identità digitale (?) L'eclissi del soggetto e l'ipotesi della post-cultura* 395
- Paolo Armellini, *Persona e storia. Una visuale filosofico-politica* 421

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210601

Presentazione del numero

Camilla Croce e Charles Feitosa

Filosofia (Anti) virale - Atti mortali

L'idea di organizzare un dossier attorno al tema dell'azione, in filosofia, nelle arti e nella politica, nasce da una serie di conversazioni svoltesi tra noi nel 2019, prima dell'avvento della pandemia di Covid-19. La crisi sanitaria del mondo ha modificato le nostre vite, ma non la rilevanza del tema qui scelto per il dibattito, la cui urgenza e intensità al contrario sembra essersi acuita. Il virus diventa virale, aldilà o al di qua del bene e del male. La filosofia, a sua volta, ha proprietà virali e antivirali, può agire sia come un vaccino che come un dispositivo che infiamma le ferite esistenziali. Quando tutto sembra andare bene, basta leggere un filosofo per mettere in dubbio le certezze più basilari dell'esistenza, rimettendo in questione il senso della vita, la differenza tra il sogno e la realtà, il buono, il vero o il bello. Quando, al contrario, tutto sembra essere instabile, tanto in termini economici, ecologici, politici che emotivi, la filosofia ci ingiunge di "fermarci a pensare". Le crisi radicali, come quella dell'attuale pandemia, costituiscono un'opportunità per riesaminare il modo in cui viviamo, individualmente e collettivamente.

L'attuale virus sta provocando una serie d'"inversioni" culturali: le grandi città, con i loro agglomerati, sono diventate meno attraenti dei tranquilli paesi di provincia; l'abitudine al consumo di articoli altamente desiderabili ma non necessari ha lasciato il posto a una drastica selezione di ciò che è essenziale; la crescente impersonalità delle relazioni è stata sostituita da un'improvvisa rivalutazione nostalgica dell'abbraccio o della semplice vicinanza dei corpi. La tecnologia, considerata come il male assoluto dalla pedagogia, è ora diventata sua alleata. Chi frequentava o permetteva ai propri figli di frequentare la scuola, le sue aule e le sue classi, si percepisce ora come un privilegiato; persino per il lavoro dell'insegnante si mostra improvvisamente un ossequioso rispetto.

Non è possibile prevedere se queste inversioni diventeranno "tras-versioni", ossia effettive mutazioni che reinventano il quotidiano, o se invece resteranno in vigore solo durante il periodo pandemico. L'assalto ai centri commerciali, alle spiagge o alle feste che in alcune città si è verificato durante l'allentamento delle misure di distanziamento sociale, lascia pensare che parte della popolazione continui a credere che il distanziamento sociale non sia legato alla diffusione del virus. Per molti altri, tuttavia, l'esperienza della quarantena ha riattivato antiche difficoltà, che si credevano superate, ma che invece erano solo assopite. Prima fra tutte, la solitudine. Tutti conoscono la solitudine e ognuno aveva le proprie strategie per destreggiarsi con essa, ma all'improvviso ci siamo ritrovati nuovamente esposti alla sua ombra. Insieme alla solitudine è arrivata una stanchezza di tipo nuovo, non più causata dagli infiniti spostamenti intra- o intercomunali, ma da un affaticamento visivo e mentale causato dalle interminabili riunioni di lavoro, o di piacere, svolte "in remoto", la cosiddetta "fatica da zoom". Per non parlare poi dell'ansia, della paranoia,

dell'angoscia. La pandemia non ha inventato nuovi problemi, ma amplificato vecchie paure, il virus ci costringe ogni giorno a pensare a qualcosa che vorremmo evitare a tutti i costi: la morte. Si può quasi dire che quasi tutto ciò che facciamo, sia in termini di lavoro che di intrattenimento, o anche quando creiamo un'opera d'arte, è uno sforzo teso a distrarci e dimenticare questa verità universale e insopportabile.

Pensare alla morte non ci rende certo immuni a essa, ma può aiutarci a renderci più forti in rispetto ai suoi effetti collaterali, quali il terrore, la disperazione, l'angoscia profonda. In filosofia c'è una sorta di controversia virtuale: qual è la morte che va considerata con più serietà, quella dei propri cari o la nostra stessa morte? Martin Heidegger sosteneva che la morte di genitori, amanti o amici, per quanta tristezza causi, ci risparmia il confronto con la nostra finitezza, che ci è così insopportabile che non riusciamo neppure a immaginarla. Secondo Emmanuel Levinas, ex-allievo di Heidegger, invece, non possiamo fare esperienza della nostra stessa morte e tutto ciò che di essa, e della perdita e dell'addio, possiamo sapere, lo conosciamo solo attraverso la morte degli altri. É questa la verità della morte, che essa è sempre la morte dell'altro? È questa anche la verità della vita, che esistiamo sempre prima, per e con gli altri?

La *querelle* tra Heidegger e Levinas sembra destinata a non risolversi mai. La condizione mortale può rivelare, infatti, tanto la singolarità (attraverso la "mia morte") quanto l'essere-in-comune (attraverso la "morte dell'altro"), come caratteri altrettanto fondamentali dell'essere umano. C'è però un altro aspetto paradossale del rapporto tra la morte e l'alterità. La maggior parte delle volte trattiamo la morte come se essa riguardasse una dimensione intima e individuale; dopotutto come non provare paura e tristezza per la transitorietà della nostra esistenza individuale? Ciononostante c'è anche una dimensione pubblica e collettiva della morte, una sua dimensione politica: l'indicazione che per agire, da mortale, contro la morte, c'è qualcosa di più importante che prendersi cura del proprio corpo nelle palestre. Il meglio che possiamo fare è, infatti, pensare e impegnarci nelle questioni etiche, estetiche e politiche della nostra città, del nostro paese, del nostro mondo.

Il fatto della morte è sì qualcosa che ci divide, ma è anche ciò che con-dividiamo. Per superare il terrore della morte, che la pandemia ha riacceso, potrebbero essere necessarie allora altre forme dell'agire, meno preoccupate dell'aspetto del proprio corpo o del destino della propria anima, e più impegnate invece nel tipo di vita collettiva che stiamo costruendo. Abbiamo bisogno di strategie di cura degli altri, degli altri anche se stranieri, strani, estranei, sconosciuti. Uno dei modi per resistere al virus è perciò anche quello di pensare di più e meglio alle frontiere dell'agire, nelle arti, nella filosofia e nella politica.

***

Baldine Saint Girons, professoressa emerita all'Università di Paris X Nanterre studiosa nota al pubblico italiano, ci fa entrare nel vivo delle frontiere che più animano la ricerca e la scoperta dell'uomo e che si modificano insieme alla sua storia, quelle tra il comprensibile e l'incomprensibile, tra il cosmo e la ragione umana. Saint Girons rileva un passaggio brusco, un salto, tra l'esperienza della realtà conoscibile, in cui l'uomo si sente a casa propria nel mondo, e un'esperienza della realtà

che invece lo spiazza, ne ridicolizza il sapere e ne ferisce il narcisismo: l'esperienza del sublime, da cui il pensiero prende il suo slancio alla scoperta del cosmo, senza però poi poter fare di esso un fondamento. Con l'attenzione alla dimensione dell'inconscio che la caratterizza, Saint Girons tocca un aspetto fondamentale del sapere che nasce nelle e dalle frontiere, vale a dire il ruolo del desiderio, ciò che rende il sapere lettera viva, in trasformazione e non mera erudizione. La studiosa rende evidente l'importanza del fenomeno del *transfert* come ciò che non riguarda solo la psicoanalisi, ma che decide degli effetti di formazione affidati alla trasmissione della conoscenza. L'esperienza del sublime all'origine della cosmologia si rivela essere la stessa esperienza della perdita che è al centro della teoria psicoanalitica "*la perte du sentiment de la maîtrise de soi*". Mettere al centro del desiderio di sapere l'esperienza della perdita accanto al sublime, è sicuramente un modo di avviare il lavoro del lutto e congedarsi dal fantasma di onnipotenza della ragione umana.

Le frontiere tra arte, filosofia e politica rappresentano una sfida per il pensiero contemporaneo, ma i loro presupposti risalgono all'epoca classica. Questo il tema del contributo della filosofa brasiliana Fabiola Menezes. La sua tesi è che nell'era proto-minoica (intorno al 2500-3000 a. C.) troviamo considerevoli indizi dell'esistenza di un'ontologia fondamentale fortemente segnata dal femminile e, di conseguenza, di un'articolazione orizzontale tra saperi disparati, come filosofia, drammaturgia e geometria. Da filosofa carioca, femminista ed ellenista, Menezes rivisita i frammenti rimanenti di quel periodo e corrispondendo all'istanza diasporica del suo discorso dona loro un nuovo significato.

Come comprendere il non-agire? Come semplice negazione dell'agire o come sua ultima frontiera? Nell'articolo "Nicht-Handeln (*wu wei*) als politisches Prinzip. Die Kunst des Regierens bei Lao Zi und Konfuzius", "Non-agire (*wu wei*) come principio politico. L'arte di governare in Lao Zi e Confucio", il filosofo tedesco Thomas Diesner affronta questa questione fondamentale. Da un'attenta lettura degli aspetti pratici e politici nelle antiche tradizioni del Taoismo e del Confucianesimo, Diesner interpreta il concetto di non-agire (*wu wei*) come una forma di azione differenziata che va oltre ai binomi occidentali di attivo /passivo, individuo /società o privato / universale.

Con un approccio diverso, ma ugualmente interessato a occupare ed espandere le frontiere tra il pensiero e l'agire, André Tredinnick, giudice di famiglia e professore brasiliano alla Scuola dei magistrati di Rio de Janeiro, propone una riflessione sui limiti dell'umanesimo tradizionale. Partendo dalla riflessione ermeneutica poetica del secondo Heidegger, Treddnick indaga i modi possibili per espandere le prospettive del discorso razionale, in particolare rispetto al rapporto tra diritto e salute. L'autore difende l'idea di una "giustizia riparatrice", capace di ascoltare la poesia dell'altro e di aprirsi all'imponderabile della finitezza che ci costituisce.

La soglia è certamente una delle esperienze che una riflessione sulle frontiere intende riattivare e che Antonio Di Chiro ci permette con il suo saggio di mettere a fuoco. Linea di differenziazione del familiare dall'estraneo, più che distinguerli nettamente l'uno dall'altro, essa permette l'emergere di zone d'ombra in cui il privato e il pubblico, l'intimo e l'estraneo si confondono, sfumano l'uno nell'altro. Ricordando la povertà di esperienza della soglia dell'uomo sottolineata da Walter Benjamin, Di Chiro indaga ciò che con essa abbiamo perso, l'apertura a un'alterità radicale in

tutte le forme in cui essa ci si presenta. Dialogando con Alfred Schütz e Bernard Waldenfels che, entrambi partendo dalla fenomenologia di Husserl, hanno dedicato studi importanti alla figura dello straniero (Schütz) e dell'estraneo (Waldenfels), Di Chiro ci invita a pensare lo straniero come colui che, "insinuando il dubbio", mette in discussione i presupposti di un mondo costituito.

Nel suo contributo Judith Siegmund espone quasi "programmaticamente" i punti di un ulteriore sviluppo del progetto che la impegna già da diversi anni: la costruzione di una "teoria dell'evidenza estetica". Con essa la filosofa artista tedesca mira, attraverso l'elaborazione della specificità propria della comunicazione estetica, a superare la contrapposizione che caratterizza il dibattito, soprattutto in aerea tedesca, tra la cosiddetta estetica della ricezione e l'estetica della produzione. Nella lezione inaugurale della cattedra di Estetica contemporanea della Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst di Stoccarda che qui presentiamo, Siegmund rintraccia nella tradizione dell'estetica una narrazione alternativa a quella dominante, che permette di pensare una finalità propria dell'agire artistico capace di dare il giusto rilievo tanto alle intenzioni che alle motivazioni dell'artista. Una loro appropriata considerazione permetterebbe, infatti, di comprendere la portata reale degli effetti che l'artista intende provocare con la sua opera come anche delle posizioni politiche che ne motivano l'agire, senza più sminuirle come mere ripetizioni del politico. Siegmund individua nel suo contributo una concezione dell'agire artistico mossa da una stessa istanza che, anche se diversamente articolata, sostiene la sua linea di ricerca. Già agli albori della disciplina estetica, infatti, in Baumgarten e, passando per Herder, fino al novecento in Dewey, ci sono tracce di una narrazione alternativa che intreccia, invece di separare, l'arte alle condizioni storiche, politiche, sociali ed economiche in cui essa opera. Il fulcro di tale narrazione alternativa risiede, secondo l'autrice, in una concezione della libertà che, invece di affrancare il soggetto dagli affetti e dalle passioni, li comprende come quel sostrato di fatticità e storicità imprescindibile anche per pensare adeguatamente l'autonomia del soggetto. Dialogando con il sociologo Andreas Reckwitz, Siegmund mette così in discussione la premessa secondo cui l'arte rappresenterebbe l'Altro rispetto ai processi socioeconomici e ci invita a pensare le figure del loro intreccio.

Che il congedo dal fantasma della *maîtrise* assoluta provocato dalla ferita del narcisismo, a cui accennavamo presentando il saggio di Saint Girons, possa generare leggerezza, trasformazione, rinascita, lo mostra anche Oliver Marchart, filosofo politico professore all'Università di Vienna, oramai tradotto in moltissime lingue e da diversi anni presente nella scena internazionale della filosofia, ma stranamente ancora non tradotto in italiano. Marchart si propone di individuare un tratto strutturalmente analogo tra l'agire politico e la danza. Sviluppando il suo argomento Marchart giunge inevitabilmente a toccare la questione del fondamento dell'agire politico che caratterizza, con una formula tanto appropriata quanto rigorosa, come "gioioso". Che la gioia non sia quel fondamento solido di una coscienza che "si sa", che possa porre se stessa come oggetto della sua conoscenza va da sé, essendo, infatti, la gioia una tonalità emotiva e non un attributo stabile della coscienza. Ma che la gioia possa agire come motore dell'agire politico proprio in virtù dell'eccesso che produce, rispetto alla logica programmata e organizzata di un'azione politica, non è scontato e resta da chiedersene il perché. La risposta suggerita da Marchart è tanto suggestiva quanto carica di ulteriori sviluppi. Accenniamo a quello che ci pare l'essenziale, ossia che quella gioia è un'espressione felice, perché incarnata nel corpo che danza, della *jouissance.*

Già Aristotele nella Politica sosteneva che la funzione principale della città è costruire delle mura. Mathias Flatscher, ricercatore di teoria politica presso l'Università di Vienna, affronta nuovamente questo tema contestualizzandolo nell'attualità dei recenti sviluppi politici ed economici dell'era Trump. Flatscher sostiene che l'insistenza sulla fortificazione delle mura deve essere compresa come un sintomo della perdita di potere degli Stati sovrani tradizionali, le cui gravi conseguenze si rivelano non solo nell'ambito della politica estera, ma anche in quello della politica interna, rafforzando le disuguaglianze e le gerarchie e, principalmente, incoraggiando forme estremiste di nazionalismo.

Il filosofo italiano Roberto Nigro, docente all'Università Leuphana di Lüneburg, ci presenta una riflessione sull'importanza di salvare un pensiero "esterno" in un momento di profonda crisi non solo in Europa ma in tutto il mondo. Ripercorrendo il proprio itinerario filosofico Nigro fa una diagnosi delle principali tendenze del pensiero contemporaneo, passando per Nietzsche, Marx, Heidegger, Derrida, Bataille e Foucault, alla ricerca di alternative per l'azione politica. Il pensiero "esterno", secondo Nigro, non si riduce a una prospettiva al di fuori del mondo che ci è familiare, ma implica anche una rottura dei nostri stessi paradigmi.

Il tema della frontiera può essere avvicinato in diversi modi. Nel lavoro di Felix Laubscher, filosofo, regista e ricercatore presso l'Universität der Künste di Berlino, ci accostiamo alla frontiera nel contesto dell'estetica cinematografica centrata sulla nozione di evento sviluppata da Alan Badiou. Laubscher lavora con l'ipotesi che l'impurità sia una caratteristica essenziale non solo per il cinema, ma per l'arte, la filosofia e la politica contemporanee. L'idea di frontiera si arricchisce di un nuovo significato: una "zona di impurità" che permea le differenze.

Un altro contributo brasiliano sul tema delle frontiere dell'azione arriva dall'attore, professore e ricercatore Tiago Fortes (UFCE). Il suo luogo di parola è il teatro e il suo tema è l'antica, ma tutt'ora in vigore, separazione e gerarchia tra teoria e pratica nel contesto degli studi nelle arti dello spettacolo. Fortes è indignato contro l'idea ancora attuale che il teatro sia pura pratica e che la teoria sia solo il suo supporto o un ostacolo da superare. Dall'etimologia delle parole "teatro" e "teoria" Fortes difende un rimescolamento metodologico dei confini tra chi agisce e chi guarda.

Nel suo saggio il filosofo brasiliano Charles Feitosa, professore all'Unirio e co-curatore del numero, reagisce alla constatazione di Deleuze, messa in esergo, della necessità per la filosofia non solo di rinnovare i propri mezzi ma di farlo in relazione alle arti e trova nel dialogo con il teatro un terreno fecondo a questo fine, occupandone così le frontiere con la filosofia. La mossa decisiva che permette a Feitosa di abitare queste frontiere consiste nell'affrancarsi dalla celebre concezione del performativo di Austin il quale, qualificandolo come un "uso parassitario del linguaggio", mirava di fatto a neutralizzarne la portata nella filosofia. Il filosofo brasiliano rintraccia infatti senza difficoltà la dimensione performativa nei gesti più fondamentali del pensiero filosofico vale a dire: la decostruzione, l'ontologia e la cura del linguaggio. È così che, mettendo in chiaro una dimensione performativa propria della filosofia, l'autore si addentra nel confronto con le arti performative muovendo una critica ricca di sviluppi. Feitosa critica il concetto di presenza, intorno al quale esse ruotano, e le invita a sostituirlo con il concetto di evento, più appropriato per pensare "un'altra ontologia del corpo in scena". Ma le frontiere sono luoghi di scambio e Feitosa è

impegnato davvero a rinnovare davvero i mezzi della filosofia a contatto con le arti performative. Il risultato più appassionante e promettente è una decisa rivendicazione di un agire proprio della filosofia e dei suoi effetti. In gioco qui non vi è tanto l'atto, quanto piuttosto la possibilità di pensare e realizzare delle vere e proprie azioni filosofiche, che così come le azioni artistiche "nel campo dell'estetica fanno accadere l'arte", facciano accadere il pensiero. Raccontandone una delle tante realizzate, Feitosa ci introduce nella sua appassionante concezione e pratica della filosofia performativa attraverso cui sembra possibile aprire i confini della filosofia politica e restituire alla questione dell'agire la sua centralità per la filosofia.

"MULTI MEDEA EXTRAGÖDIE frei nach Euripides" è il resoconto con cui Katrin Heinau descrive un progetto teatrale da lei diretto: attraverso un lavoro centrato sul corpo di un gruppo variegato di artiste la tragedia di Euripide e la versione modificata del mito di Medea vengono sottoposte a una destrutturazione e rielaborazione radicali che proiettano la figua di Medea, una straniera su cui incombe il rischio di estradizione, nel contesto sociopolitico attuale.

La presentazione del saggio di Laura Scuriatti, *Mina Loy's Critical Modernism*, porta alla luce la complessa ricostruzione compiuta dall'autrice dell'opera multiforme e resistente a qualsiasi canone della Loy, poetessa, pittrice, designer di lampade, romanziera e teorica del modernismo, movimento a cui prese parte da una posizione eccentrica, accentuata da un nomadismo consapevolmente scelto.

Nella dettagliata recensione dell'ultimo libro di Judith Siegmund "Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste in 21. Jahrhundert" Nina Zahner é convinta della centralità dell'argomento sviluppato dall'autrice, che rilegge la kantiana finalità senza scopi tenendo conto dell'intento originario di Kant, ossia reintegrare l'attività del genio nel tessuto sociale. Ciononostante Zahner ha delle critiche costruttive da muovere a Siegmund, che riguardano in particolare l'idea che una corretta lettura di Kant rappresenti la via adeguata per reincantare al mondo, affidando all'estetica il compito di "risanare" la moralità della società.

Filosofia (Anti-)Viral – Atos Mortais

A ideia de organizar um dossiê em torno do tema da ação, na filosofia, nas artes e na política, surgiu em nossas conversas em meados de 2019, antes do advento da pandemia da COVID-19. A crise sanitária mundial alterou nossas vidas, mas não a relevância do tema aqui escolhido para debate, ao contrário, parece até mesmo que aumentaram sua urgência e intensidade. O vírus viraliza, aquém ou além do bem e do mal. A filosofia, por sua vez, tem propriedades virais e antivirais, pode atuar tanto uma vacina, quanto como um dispositivo inflamador das feridas existenciais. Quando tudo parece bem, basta ler um filósofo para ficar em dúvida sobre as certezas mais básicas da existência, seja sobre o sentido da vida, a diferença entre sonho e realidade, seja sobre o que é bom, verdadeiro ou belo. Quando, ao contrário, tudo parece estar em desiquilíbrio, tanto em termos econômicos, ecológicos, políticos ou emocionais, somos como que intimados a "parar para pensar". As crises radicais, tais como a da atual pandemia, constituem uma oportunidade de reavaliação do modo como vínhamos vivendo até aqui, individual e coletivamente.

O vírus atual está provocando uma série de "inversões" culturais: as grandes cidades com seus focos de aglomeração se tornaram menos atrativas do que os vilarejos tranquilos do interior; os hábitos de compra de itens altamente desejáveis e desnecessários deu lugar a uma seleção drástica do que é essencial para o consumo; a crescente impessoalidade das relações foi substituída por uma repentina revalorização nostálgica do abraço ou da mera proximidade corporal; a tecnologia que era considerada uma vilã absoluta nos assuntos pedagógicos virou uma parceira. Até mesmo a atividade pouco valorizada do professor ganhou de repente uma deferência honrosa daqueles que percebem agora como eram privilegiados quando eles mesmos ou seus filhos podiam frequentar uma sala de aula.

Não é possível prever se essas inversões vão se tornar "transversões", ou seja, efetivas reinvenções da vida cotidiana ou se só vão vigorar durante o período da crise sanitária. A julgar pela corrida aos shoppings, praias ou festas com o relaxamento do isolamento social em algumas cidades, há fortes indícios que parte da população continua achando que não tem nada a ver com o vírus. Para muitos outros, entretanto, a quarentena reativou dificuldades antigas, que supúnhamos resolvidas, mas que só estavam adormecidas. Em primeiro lugar, tem a solidão. Todo mundo a conhece, todo mundo tinha seus esquemas para lidar com ela, de repente todos ficamos novamente expostos à sua sombra. Junto com a solidão veio o cansaço, de um novo tipo, não mais a dos intermináveis deslocamentos intra- ou inter-municipais, mas a assim chamada *zoom fatigue*, a fadiga visual e mental com as intermináveis reuniões remotas de trabalho ou de lazer. Isso sem falar da ansiedade, da paranoia, da angústia. A pandemia não inventa problemas novos, ela amplifica velhos medos, o vírus nos obriga todos os dias a pensar em algo que evitamos a todo custo: a morte. Pode se quase dizer que quase tudo que fazemos, tanto em termos de trabalho, como de entretenimento, seja quando criamos uma obra de arte, é um esforço para nos distrairmos e nos esquecermos dessa verdade universal e insuportável.

Pensar sobre a morte não torna imunes a ela, mas pode nos ajudar a nos fortalecer em relação a seus efeitos colaterais, a saber, o terror, o desespero, a angústia profunda. Na filosofia há uma espécie de controvérsia virtual sobre o que é mais sério: a morte das pessoas queridas ou, ao contrário, a

possibilidade da nossa própria morte. O alemão Martin Heidegger, por exemplo, afirmava que o falecimento dos pais, dos amantes ou dos amigos, por mais tristeza que cause, não se compara à insuportável perspectiva da nossa própria finitude. Tão insuportável que não conseguimos nem imaginar. Já seu ex-aluno, Emanuel Lévinas, defendia que nunca poderemos experimentar a nossa própria morte, pois tudo o que sabemos da morte, a dor da perda e da despedida, é sempre primordialmente através da morte dos outros, não da nossa. A verdade da morte é que ela é sempre morte do outro; seria essa a verdade da vida também? A saber, que existimos sempre diante, para e com os outros?

A querela entre Heidegger e Lévinas talvez nunca possa ser decidida. A condição mortal pode revelar tanto a singularidade (através da „minha morte") como o ser-em-comum (através da „morte do outro"), enquanto características igualmente fundamentais ao ser humano. Mas há outro aspecto paradoxal da relação entre a morte e a alteridade. Na maioria das vezes tratamos o modo da morte como se fosse uma questão de foro íntimo e individual, afinal como não sentir medo e tristeza em relação à transitoriedade da nossa existência individual? Existe, entretanto, também um outro lado, um foro público e coletivo, enfim uma dimensão política da morte: a indicação de que se você quer agir, enquanto mortal, contra a morte, há algo tão ou mais importante do que cuidar do corpo nas academias de ginástica. O melhor que podemos fazer, na verdade, é pensar e nos engajar nas questões éticas, estéticas e políticas da nossa cidade, do nosso país, do nosso mundo.

O fato da morte é que algo que nos divide, mas é também o que dividimos entre nós. Para lidar com o terror da morte, reinflamado em temos de pandemia, talvez seja preciso então outras formas de agir, menos preocupados com a aparência do corpo ou com o destino da alma, mas sim com o tipo de vida coletiva que estamos construindo. Precisamos desenvolver um cuidado estratégico e sistemático com os outros, mesmo que nos sejam estranhos, estrangeiros, desconhecidos. Uma das formas de resistir ao vírus é também pensar mais e melhor acerca das fronteiras da ação, nas artes, na filosofia e na política.

***

Baldine Saint Girons, professora emérita da Universidade de Paris X Nanterre, pesquisadora mais que conhecida do público italiano, leva-nos ao coração das fronteiras que mais animam a investigação e descoberta humanas - e que mudam junto com a sua história - entre o compreensível e o incompreensível, entre o cosmos e a razão humana. Saint Girons enfatiza uma transição abrupta, um salto, entre a experiência de realidade cognoscível em que o homem se sente em casa no mundo e uma experiência de realidade que o desloca, ridiculariza seu saber e fere seu narcisismo: a experiência do sublime, do qual o pensamento se impulsiona para descobrir o cosmos, mas sem poder fundá-lo. Atentando para a dimensão do inconsciente que o caracteriza, Saint Girons aborda um aspecto fundamental do conhecimento que nasce nas e das fronteiras, a saber, o papel do desejo, que torna o conhecimento uma letra viva, em transformação e não mera erudição. A estudiosa destaca a importância do fenômeno da *transferência* como aquilo que não diz respeito apenas à psicanálise, mas que é decisivo nos efeitos da formação confiados à transmissão do conhecimento. A experiência do sublime na origem da cosmologia acaba por ser a mesma experiência de perda que está no cerne da teoria psicanalítica: "la perte du sentiment de la

maîtrise de soi" [a perda do auto-controle]. Colocar a experiência da perda junto com a do sublime no centro do desejo pelo conhecimento é certamente uma forma de iniciar o trabalho do luto e de se despedir do fantasma da onipotência da razão humana.

As fronteiras entre arte, filosofia e política são um desafio do pensamento contemporâneo, mas seus pressupostos remontam à era clássica. Esse é o tema da contribuição da filósofa brasileira Fabíola Menezes. Sua tese é a de que durante a era proto-minóica (cerca de 2500-3000 anos a. C.) existiam fortes indícios da existência uma ontologia fundamental fortemente marcada pelo feminino e, consequentemente, de uma articulação horizontal entre saberes díspares, tais como a filosofia, a dramaturgia e a geometria. Menezes revisita os fragmentos remanescentes desse período e os ressignifica a partir de seu lugar diaspórico de fala, enquanto filósofa "cabloca", carioca, feminista e helenista.

Seria o não-agir uma simples negação ou a fronteira última do agir? Sobre essa questão seminal debruça-se o filósofo alemão Thomas Diesner no seu artigo "Nicht-Handeln (wu wei) als politisches Prinzip. Die Kunst des Regierens bei Lao Zi und Konfuzius" [O Não-agir (wu-wei) como princípio político. A arte de governar em Lao Tsé e Confúcio]. A partir de uma leitura cuidadosa de aspectos práticos e políticos nas tradições milenares do taoísmo e do confucianismo Diesner interpreta o conceito de não-agir (*wu wei*) como uma forma diferenciada de ação, para além dos binômios ocidentais de ativo/passivo, individuo/sociedade ou ainda de particular/universal.

Em uma abordagem diferente, mas igualmente interessado em ocupar e expandir as fronteiras entre pensar e agir, traz Andre Tredinnick, juiz de família e professor brasileiro da Escola de Magistratura do Rio de Janeiro, uma reflexão sobre os limites do humanismo tradicional. Partindo da hermenêutica poética do Heidegger tardio Treddnick investiga formas de ampliar as perspectivas do discurso racional, especialmente no que tange às relações entre direito e saúde. O autor defende a ideia de uma "justiça restaurativa", capaz de uma escuta poética do outro e aberta ao imponderável da finitude que nos constitui.

O limiar é certamente uma das experiências que uma reflexão sobre fronteiras pretende reativar e que Antonio Di Chiro nos permite focalizar com seu ensaio. Linha de diferenciação do familiar e do estranho, em vez de distingui-los claramente um do outro, permite o surgimento de áreas sombreadas nas quais o privado e o público, o íntimo e o estrangeiro se confundem, desaparecem um no outro. Recordando o empobrecimento da experiência do limiar humano denunciada por Walter Benjamin, Di Chiro investiga o que perdemos com ela, a abertura para uma radicalidade em todas as formas em que ocorre. Em diálogo com Alfred Schütz e Bernard Waldenfels, que dedicaram estudos importantes, ambos partindo da fenomenologia de Husserl, à figura do estrangeiro (Schütz) e do estranho (Waldenfels), Di Chiro nos convida a pensar no estranho como aquele que "insinuando a dúvida", questiona as suposições de um mundo estabelecido.

Em sua contribuição Judith Siegmund expõe quase que "programaticamente" os pontos de um novo desenvolvimento do projeto que já vem realizando há vários anos: a construção de uma "teoria da evidência estética". Com essa teoria a filósofa e artista germânica visa superar, por meio da elaboração da especificidade da comunicação estética, o contraste que caracteriza o debate,

especialmente no contexto alemão, entre a chamada estética da recepção e a estética da criação. Na aula inaugural da cadeira de Estética Contemporânea da *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* de Stuttgart, que aqui apresentamos, Siegmund traça uma narrativa alternativa àquela dominante na tradição da estética, o que nos permite pensar em um propósito de ação artística capaz de não diminuir nem as intenções nem às motivações do artista. Uma consideração correta destas permitiria, de fato, compreender a real extensão dos efeitos que o artista pretende provocar com sua obra, bem como as posições políticas que motivam sua ação, sem diminuí-las como meras repetições do político. Siegmund identifica em sua contribuição uma concepção de ação artística movida pela mesma instância que, ainda que articulada de forma diferente, sustenta sua própria área de pesquisa. Já no início da disciplina da "estética", de fato, em Baumgarten, passando por Herder, até o século XX, em Dewey, há vestígios de uma narrativa alternativa que entrelaça, em vez de separar, a arte com o histórico, o político, o social e as condições econômicas em que opera. Segundo o autor, o cerne dessa narrativa alternativa está em uma concepção de liberdade que, ao invés de libertar o sujeito dos afetos e paixões, os entende como aquele substrato da facticidade e da historicidade essencial também para pensar adequadamente a autonomia do sujeito. Em diálogo com o sociólogo Andreas Reckwitz, Siegmund questiona assim a premissa segundo a qual a arte representa o Outro no que diz respeito aos processos socioeconômicos e nos convida a pensar sobre as figuras de seu entrelaçamento.

Oliver Marchart, professor de filósofo político da Universidade de Viena, é uma figura eminente no cenário internacional da filosofia, já publicou em diversas línguas, mas estranhamente ainda não foi traduzido nem para o italiano, nem para o português. Marchart mostra em seu ensaio que a despedida do fantasma da dominação absoluta causada pela ferida do narcisismo, já mencionada ao apresentar o ensaio de Saint Girons, pode gerar leveza, transformação, renascimento. Marchart pretende identificar esse traço estruturalmente análogo entre ação política e dança. No desenvolvimento de sua argumentação o autor chega inevitavelmente a tocar a questão do fundamento da ação política que ele caracteriza, em uma fórmula tão apropriada quanto rigorosa, como "alegre". Essa alegria não é aquele alicerce sólido de uma consciência que "se conhece", que se pode colocar como objeto de seu conhecimento, pois a alegria é, de fato, uma tonalidade emocional e não um atributo estável da consciência. Mas essa alegria pode funcionar como um motor da ação política precisamente em virtude do excesso que ela produz. Em comparação com a lógica programada e organizada da ação política, não é dada como certa e resta saber por quê. A resposta sugerida por Marchart é tão sugestiva quanto cheia de novos desenvolvimentos. Citemos o que nos parece essencial, a saber, que essa alegria é uma expressão feliz, porque se encarna no corpo que dança, do gozo.

Aristóteles já dizia na *Política* que a principal função da cidade é a de construir muros. Mathias Flatscher, pesquisador de teoria política da Universidade de Viena, atualiza o tema ao abordá-lo no contexto dos recentes desdobramentos políticos e econômicos da era Trump. Flatscher argumenta que a insistência na fortificação dos muros deve ser vista como um sintoma de perda de poder dos estados soberanos tradicionais, mas que traz consequências graves não apenas para a política externa, mas também no âmbito doméstico, reforçando desigualdades e hierarquias e, principalmente, fomentando formas extremistas de nacionalismo.

O filósofo italiano Roberto Nigro, professor da Universidade Leuphana de Lüneburg, nos apresenta uma reflexão acerca da importância do resgate de um pensamento "de fora" em um momento de crise profunda não apenas na Europa, mas em todo o globo terrestre. A partir de seu próprio itinerário filosófico Nigro faz um diagnóstico das principais tendências do pensamento contemporâneo, passando por Nietzsche, Marx, Heidegger, Derrida, Bataille e Foucault, em busca de alternativas para a ação política. O pensamento "de fora" segundo Nigro não se reduz a uma perspectiva exterior ao mundo que nos é familiar, mas implica também em uma ruptura dos nossos próprios paradigmas.

O tema da fronteira pode aparecer de múltiplas formas. No trabalho de Felix Laubscher, filósofo, cineasta e pesquisador na Universität der Künste de Berlim, o tema é acessado no contexto da estética do cinema centrada na noção de acontecimento desenvolvida por Alan Badiou. Laubscher trabalha com a hipótese de que a impureza é uma característica essencial não apenas para o cinema, mas para a arte, a filosofia e a política contemporâneas. A ideia de fronteira é ressignificada enquanto uma "zona de impureza" que permeia as diferenças

Outra contribuição brasileira sobre o tema das fronteiras da ação vem do ator, professor e pesquisador Tiago Fortes (UFCE). Seu lugar de fala é o teatro e seu tema é a antiga, mas ainda vigente, separação e hierarquia entre teoria e prática no âmbito dos estudos em artes cênicas. Fortes se indigna contra a concepção ainda corrente de que teatro é pura prática e de que a teoria é apenas seu suporte ou um obstáculo a ser superado. A partir da etimologia das palavras "teatro" e "teoria" Fortes defende um embaralhamento metodológico das fronteiras ente os que agem e os que olham.

Em seu ensaio o filósofo brasileiro Charles Feitosa, professor da UNIRIO e co-curador da presenta edição da revista, reage e põe em prática a observação de Deleuze da necessidade da filosofia não só de renovar seus meios, mas de fazê-lo em relação às artes. Feitosa encontra no diálogo com as artes cênicas um terreno frutífero para esse fim ao ocupar as fronteiras entre as artes cênicas e a filosofia. O movimento decisivo que permite o autor a habitar essas fronteiras é romper com a famosa concepção do performativo de Austin, qualificada como "uso parasitário da linguagem", pois visava de fato neutralizar seu escopo na filosofia. O filósofo brasileiro, na verdade, traça com leveza a dimensão performativa nos gestos mais fundamentais do pensamento filosófico: desconstrução, ontologia e cuidado com a linguagem. É assim que, ao deixar claro uma dimensão performativa própria da filosofia, o autor mergulha na comparação com as artes cênicas ao fazer uma crítica rica em desdobramentos. Feitosa critica o conceito de presença, em torno do qual os artistas da performance giram e os convidam a substituí-lo pelo conceito de acontecimento, mais apropriado para pensar "outra ontologia do corpo no palco". Mas as fronteiras são locais de intercâmbio e Feitosa está realmente empenhado em efetivamente renovar os meios da filosofia em contato com as artes cênicas. O resultado mais emocionante e promissor de seu ensaio é uma firme demanda por ações específicas da filosofia e seus efeitos. Em jogo aqui não é tanto o ato, mas sim a possibilidade de pensar e realizar ações filosóficas efetivas que possam, assim como nas ações artísticas que "fazem a arte acontecer", também façam o pensamento acontecer. Ao relatar algumas de suas realizações, Feitosa nos apresenta em sua emocionante concepção prática de filosofia performática a possibilidade de expandir os limites da filosofia política e resgatar a centralidade da questão do agir para a filosofia.

"MULTI MEDEA EXTRAGÖDIE frei nach Euripides" é o relato em que Katrin Heinau descreve um projeto teatral que dirigiu. Através de uma obra centrada nos corpos de um grupo diversificado de artistas a tragédia de Eurípides é submetida a uma desestruturação radical e reformulação da imagem que projetamos de Medéia: uma estrangeira para a qual o risco de extradição se aproxima, no contexto sociopolítico atual.

A apresentação do ensaio de Laura Scuriatti, *Mina Loy's Critical Modernism* [*O Modernismo Crítico de Mina Loy*], traz à tona a complexa reconstrução realizada pela autora da obra multiforme e resistente em qualquer cânone que aborde na obra de Loy, seja como poetisa, pintora, designer de lâmpadas, romancista ou teórica do modernismo, movimento no qual ela participou assumindo uma posição excêntrica, acentuada por um nomadismo conscientemente escolhido.

Na revisão detalhada do último livro de Judith Siegmund "Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste em 21. Jahrhundert" [Propósito e Liberdade de Propósito. Sobre a transformação das artes no século 21] Nina Zahner está convencida da centralidade do argumento desenvolvido pelo autora, que relê a finalidade sem propósito de Kant levando em conta seu intento original de Kant, ou seja, o de reintegrar a atividade do gênio no tecido social. No entanto, Zahner tem críticas construtivas a fazer, em particular a ideia de que uma leitura correta de Kant representa a maneira apropriada de reencantar o mundo, confiando à estéticaa a tarefa de "regenerar" a moralidade da sociedade.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210602

Sull'agire e le sue frontiere: riflessioni introduttive sul tema[1]

Camilla Croce

> "Noi non pensiamo ancora in modo abbastanza decisivo l'essenza dell'agire. Non si conosce l'agire se non come il produrre un effetto la cui realtà è valutata in base alla sua utilità. L'essenza dell'agire è invece il portare a compimento. [...] Il pensiero agisce in quanto pensa"[2].

Le battute iniziali della celebre lettera con la quale Martin Heidegger nel 1946 rispondeva a Jean Beaufret racchiudono in modo conciso ma anche enigmatico un aspetto cruciale e ancora spinoso del pensiero dell'essere. Un acuto interprete di Heidegger, quale Reiner Schürmann è stato, ne ha saputo magistralmente cogliere la portata. Nel suo *Dai principi all'anarchia. Essere e agire in Heidegger* Schürmann dimostrava, infatti, come la questione dell'essere concernesse *tout court* l'agire, e lo faceva grazie ad una strategia interpretativa del pensiero di Heidegger che verrebbe voglia di definire *nachträglich*, ossia leggendo la decostruzione della storia dell'essere a partire dall'effetto che essa mirava a produrre: svelare la verità dell'essere come quel luogo privo di fondamenti ultimi che abbiamo da abitare, come la nostra casa. Grazie a questa lettura a "ritroso" la *Seinsgeschichte* si rivelava agli occhi di Schürmann come una "fenomenologia delle economie del venire alla presenza"[3]. Riassumendo molto, Heidegger avrebbe secondo Schürmann non solo scoperto nell'agire "la condizione del pensare"[4], ma coerentemente con ciò avrebbe radicalizzato il progetto stesso della fenomenologia e, tramite una feconda assimilazione e trasformazione dell'*epoché* husserliana, sarebbe riuscito a tener conto della storicitá del mondo che essa non può non implicare, rivelando così la dimensione storica implicita nella trascendenza stessa[5]. Heidegger avrebbe così dissodato il campo della fenomenologia da quei presupposti impliciti che ne limitavano l'impatto rivoluzionario, mettendo il pensiero davanti al compito di portare al linguaggio l'implicazione storica che "muta" condiziona il suo dispiegarsi, esortandoci quindi nel "cominciare a porre domande"[6]. La fenomenologia così, disancorata dal soggetto e dalla coscienza, poteva "lasciare andare i fondamenti"[7] e allentare la stretta che sovrapponeva i principi all'*arché*, in base alla quale la ragione legittima la misura che impone all'agire e al pensare, per decifrare poi, a

1 Versione portoghese di Charles Feitosa e Diana Pichinine.
2 M. Heidegger, *Segnavia,* Einaudi, Torino, 1994, p. 267-68.
3 R. Schürmann *Dai principi all'anarchia. Essere e agire in Heidegger*. Bologna, Il Mulino, 1995.
4 Ivi, p. 475.
5 "Alla sua [dell'Esserci] più propria struttura ontologica appartiene l'*επεκεινα.* Questo trascendere non significa soltanto e primariamente la relazione di un soggetto a un oggetto, ma trascendenza significa: *comprendersi a partire da un mondo*", M. Heidegger, *I problemi fondamentali della fenomenologia,* Genova, Il Melangolo, 1999, p.287. L'*assimilazione* dell'*epochè* husserliana da parte di Heidegger si avvale proprio del rilevamento della dimensione storica legata al mondo che sostiene lo slancio trascendentale dell'*epochè* e che la riduzione fenomenologica non riesce a espungere completamente dal campo della fenomenologia. Essa sfocerà poi nella concezione heideggeriana delle *Stimmungen*, con cui egli intende tener conto della coappartenenza tra la storicità e l'evento a partire dalla sfera patica, degli affetti, dell'Esserci.
6 Schürmann, p. 475.
7 Ivi, p. 461.

partire dalla differenza temporale tra *Ursprung* e *Anfang,* le economie del venire presenza[8].

Più che riabilitare l'umanesimo si tratterà dunque, leggendo il gesto heideggeriano come quello di una fenomenologia radicale, di capire se è davvero l'umanesimo a custodire l'umanità dell'uomo. Per porre questa domanda la filosofia dovrà però svoltare e, come ricorda il saggio di André Treddinik presentato nel numero, rimettersi alla densità propria del pensiero. Per non capitolare la filosofia non potrà far altro che supporre una conoscenza che alla ragione resta implicita e aprirsi a essa.

L'essenza dell'agire si annida proprio lì, nello scarto tra ciò che il soggetto conosce e ciò che strutturalmente gli sfugge ma che ciononostante contribuisce a determinare il suo pensiero. Per la filosofia essa è enigmatica, poiché si tratta, per avvicinarla, di rimettersi all'effetto che l'assenza di un fondamento ultimo ha sul pensiero stesso.

Sebbene sia questa la problematica dalla quale il presente numero di Areté ha preso le mosse, l'ambizione di affrontarla in modo esaustivo è lontana dalle intenzioni dei curatori. Forse più adatto a rendere giustizia dell'operazione tentata è l'invito che faceva Gilles Deleuze a un filosofare minoritario, dove la "minorazione" è il compito che si assume di portare al linguaggio la differenza del proprio pensiero dalla filosofia maggiore, scommettendo su un buon uso del proprio slancio trascendentale, capace di contestare la pretesa universalistica della filosofia maggiore per dare riparo alla diversità in potenza dei suoi contenuti.

Se proprio nella tentazione fondamentalista e universalistica possiamo riconoscere, con Heidegger, il limite della filosofia occidentale, il punto da cui l'ontoteologia si ripiega nella sua autoreferenzialità e così, si chiude, il compito del filosofo è allora impedire questa chiusura, sabotare l'autoreferenzialità del discorso della filosofia e trasformare quel limite in una, in molte *frontiere.* Opporsi, resistere alla "volontà di fondamento" non vuole dire però abdicare al rigore del pensiero, bensì metterlo alla prova dell'altro, dell'alterità.

L'esercizio di minorazione scommette quindi nella possibilità di rendere le *frontiere* della filosofia non solo zone di transito, ma di abitarle, di proteggerle come zone di un libero e continuo scambio tanto tra diverse aree di ricerca, quanto tra i diversi "strati" del soggetto e tra i diversi possibili processi di soggettivazione. La posta in gioco, più che l'interdisciplinarità che tanto caratterizza il discorso universitario degli ultimi decenni, è una sapiente salvaguardia delle differenze, che promuova l'idioma delle diverse discipline, curandosi però di non farlo scadere in gergo disciplinare, mantenendo cioè le frontiere aperte all'Altro in tutte le forme.

Torno ora un momento a Heidegger. Il suo ammonimento riguardo all'essenza dell'agire sembra dire che essa non sarà comprensibile fin quando il criterio per giudicare la realtà dei suoi effetti resterà l'utilità. Hannah Arendt sviluppa e dispiega questa sentenza sibillina quando, in *Vita Activa,* ricostruisce lo slittamento che nella tradizione occidentale ha dislocato l'essenza dell'agire nella sfera del fare, obbedendo, secondo Arendt, al "desiderio platonico di sostituire il fare all'azione, per conferire alla sfera degli affari umani la stabilità inerente all'opera e alla

8 Ivi, p. 30.

fabbricazione"[9]. "L'eliminazione della fragilità degli affari umani" è ciò che Platone ha perseguito, secondo Arendt, con uno scopo politico, quello cioè del "re-filosofo, che vuole governare le cose umane, perché deve passare la sua vita tra gli uomini e non può dimorare per sempre nel cielo delle idee"[10]. Lo slittamento dall'agire al fare nasce quindi, seguendo la ricostruzione di Arendt, dalla volontà di rimuovere alla radice le aporie dell'azione -l'irreversibilità e l'imprevedibilità-, i cui effetti reali sfuggono persino al potere dell'oblio e della confusione[11]. Arendt chiama quest'incapacità di annullare gli effetti di un'azione o di impedirla, "un'incapacità di disfare" che la tradizione ha trattato come l'equivalente di una "quasi incapacità di prevedere le conseguenze di un gesto o anche di avere una fondata conoscenza dei suoi motivi"[12].

Ora, se è da qui che Arendt individuerà nella natalità il grande rimosso della tradizione occidentale, è nella natalità, infatti, e non nell'esser-per-la-morte che, secondo Arendt, è "ontologicamente radicata la facoltà di agire"[13], come ricorda il saggio di Oliver Marchart tradotto per questo numero, ciò su cui vorrei spostare l'attenzione qui è la premessa che fonda l'equivalenza posta tra "l'incapacità di disfare" un'azione e l'incapacità di conoscerne le motivazioni così come di prevederne e revocarne le conseguenze.

La premessa è sviante, poiché la seconda incapacità è piuttosto una vera e propria impossibilità strutturale di trovare nella conoscenza (della coscienza) il fondamento dell'agire; essa cioè non è una capacità che può essere acquisita, ma un impossibile con cui l'agire ha a che fare nella sua dinamica più propria. La capacità di disfare non è qualcosa che si acquisisce e aumenta in proporzione all'avanzamento della conoscenza delle motivazioni e delle conseguenze possibili di un'azione, ma invece al contrario la nostra capacità di disfare aumenta in proporzione al divenire coscienti dell'impossibilità strutturale di poter fondare le motivazioni dell'agire su- e prevederne le conseguenze grazie ad- un sapere assoluto, sciolto cioè dalle sue premesse.

Se pensiamo al gesto del decostruzionismo, che Charles Feitosa, nel saggio qui tradotto, comprende proprio come un *dis*-fare, esso non è certo mosso dall'illusione di poter così elidere o aggirare le aporie dell'agire; ma non v'è dubbio che esso scaturisca dall'impossibilità di pensare la facoltà dell'agire come fondata nella coscienza, impossibilità quindi, del soggetto della coscienza, di pensarsi come fondamento dell'agire.

Il *disfare* si è, infatti, presentato alla filosofia, restando ancora oggi decisivo, come quel gesto fondamentale di cui riappropriarsi per riconoscere al pensiero che agisce (e non solo che "fa cose con le parole" pensiamo al performativo di J.L. Austin) la sua presa sulla realtà.

De-costruire gli effetti scaturiti da un'azione, anche quelli imprevedibili e irrevocabili che contribuiscono incessantemente a formare la realtà, significherà allora non solo rintracciare la radice ontologica dell'agire nel poter dare inizio, ma anche decidersi a tener conto, aprirsi, esporsi a quell'"incapacità" altrettanto radicale di fondazione, previsione e revoca, che è molto più una vera impossibilità strutturale, della dinamica dell'agire, di costituirsi in un sapere. Il pensiero che *dis*-fa

9 H. Arendt, *Vita Activa*, Milano, Bompiani, 1998, p.166.
10 Ibidem.
11 Ivi, p. 172.
12 Ibidem.
13 Ivi, p. 182.

l'azione non ne annulla l'irreversibilità e l'imprevedibilità, ma s'impegna a individuare prima, per analizzare e decostruire in caso poi, gli anelli della catena che l'hanno guidata, motivata, condotta. Riflettere sull'agire implica dunque un passo indietro per la filosofia rispetto al suo presupposto, implica cioè lo smascheramento del "chi" governa l'agire, un "chi" che non coincide con il soggetto della coscienza, che sfugge anzi al suo sapersi; la ricognizione della capacità del pensiero di fare presa sulla realtà deve necessariamente passare attraverso la capacità di tener conto di ciò che strutturalmente sfugge al controllo della coscienza, ma che, suo malgrado, la condiziona.

Dal riconoscimento dell'apriori pratico la filosofia dovrà dunque revocare necessariamente la piena fiducia accordata al soggetto della coscienza, nel quale tanto la metafisica quanto ogni vocazione puramente trascendentale della filosofia, voleva sapere riposto il fondamento, per aprirsi invece al procedere di quella che già Kant chiamava la radice "a noi sconosciuta" sia dell'intelletto, che della sensibilità. Se già, infatti, la filosofia critica si era fatta più sensibile alla misteriosa logica che organizza il procedere dell'immaginazione, mai del tutto trasparente alla ragione, è allora Heidegger, di nuovo, che misura le conseguenze della scoperta kantiana. Riconoscendo nello svelamento della "radice a noi sconosciuta" attuato da Kant un punto di non ritorno per ogni filosofia maggiore, Heidegger ha dimostrato come una "fondazione della filosofia" può darsi solo "nel filosofare"[14], ossia come al pensiero non resti altro che maturare la consapevolezza di non poter porre il fondamento, ma solo la sua assenza. Nel filosofare non si tratterà più di portare a compimento una fondazione *unica* e *necessaria*, ma *delle* fondazioni, *plurali* e necessarie solo nella loro *contingenza.*

Insomma, "fare filosofia" significherà sempre meno un impegnarsi a dare fondamento, sempre meno un risalire all'*arché* e appellarvisi per legittimare i suoi principi, e sempre più un togliere di mezzo il fondamento, destituirlo nell'atto stesso del filosofare, riattivando l'essenza anarchica dell'*arché*, ossia il puro scaturire del venire alla presenza, svincolato dal principio che l'*arché* tende a instaurare.

Per riuscire in quest'operazione la filosofia deve trasferire il suo centro operativo dal conosciuto e dalla volontà verso quelle *frontiere* con lo sconosciuto, l'incomprensibile e l'involontario, scaturite dall'enigma sull'essenza del suo stesso agire.

Qui la filosofia è invitata non solo ad aprirsi ad altri approcci e altre discipline, come per esempio l'arte e la politica, ma anche a considerare seriamente la possibilità che tali approcci, più sollecitati e coinvolti nei processi di costruzione della realtà, si avvalgano di una comprensione dell'agire più inerente alla sua enigmatica essenza.

Le frontiere che andiamo così tratteggiando sono certo imparentate alla "soglia" al "limite", ma anche distinte da esse. Se con limite, come rileva Feitosa, s'intende una linea tracciata al fine soprattutto di proteggere un'identità, di mantenerne l'interna sua coesione, e la soglia, secondo la bella definizione di Giorgio Agamben, è "l'esperienza del limite stesso, l'esser-*dentro* un *fuori*", come ci ricorda Antonio Di Chiro nel numero, le frontiere allora si distinguono tanto dal limite quanto dalla soglia, soprattutto mi pare per due ragioni: una rivendicazione intrinseca all'abitare i luoghi che esse incarnano; una tensione tra il familiare e l'ignoto, tra il proprio e l'estraneità, tra il

14 M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica,* Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 41.

conosciuto e l'insolito che le attraversa e il cui mantenimento costituisce il loro stesso spazio.

Nello spazio delle frontiere deve essere possibile resistere alla tentazione di ridurre e ricondurre l'ignoto al familiare, l'estraneità al proprio e così via. Per questo motivo credo che sia importante individuare quali sono le questioni che determinano questa loro interna tensione che si tratta di tenere viva, tesa, poiché è grazie a questa tensione che possiamo organizzarne lo spazio, abitarlo e difenderlo.

Durante la preparazione di questo numero è emersa a miei occhi soprattutto una questione cruciale che attraversa la tripartizione data ai saggi e che, presente da punti di vista differenti, sia nelle frontiere dell'agire, che nell'agire delle frontiere, dà forma a quelle figure dell'agire che nelle frontiere si annunciano e prendono consistenza. Essa riguarda certamente l'enigma che l'essenza dell'agire pone alla filosofia, ma più in particolare segnala la necessità di dislocare il punto da cui avviare l'indagine al riguardo.

Se la concezione dell'agire sembra essersi cristallizzata nella differenziazione aristotelica tra *poiesis*, come quel fare "che mira a un fine esterno", e *praxis*, "che ha in se stesso il proprio fine", spartizione che sottende la costituzione dei campi dell'arte e della politica, separandoli l'uno dall'altro, allora la questione potrebbe essere così formulata: qual è quella concezione dell'agire che, implicata dalla distinzione aristotelica tra *poiesis* e *praxis,* resta muta, ma agisce? Questo mi pare essere un punto decisivo la cui sola impostazione ha l'effetto di mobilitare una dimensione completamente diversa all'interno della quale inscrivere alcune delle questioni attuali e molto concrete di cui anche questo numero si occupa. Una di queste è per esempio quella che, negli ultimi anni, la "svolta performativa" ha posto tanto alla filosofia quanto alle arti e con cui si confronta il saggio di Feitosa. Non a caso Giorgio Agamben parla della *performance* nelle arti come di una terra di mezzo, un "terzo ibrido" tra *poiesis* e *praxis* in cui "l'azione stessa pretende di presentarsi come opera"[15].

Un'altra delle problematiche concrete che, dislocando il punto di avvio della domanda sull'essenza dell'agire, si ritrova inscritta in un'altra dimensione, ci pare essere l'annosa questione che la psicoanalisi pone alla filosofia, ossia quella di un qualcosa che, a dispetto di tutti i suoi sforzi illuministici, resta sconosciuto e insiste e che in quanto tale non solo la riguarda, ma la pungola. Freud l'ha collocato nell'"altra scena" della coscienza, la cui logica *sui generis* sembra rappresentare quella riserva d'ingovernabilità che ha il potere di esasperare anche il più volonteroso, ragionevole, zelante re filosofo. La vita della coscienza si sostiene, infatti, su un principio che le sfugge.

Per quanto la filosofia si sia sforzata e si sforzi di coglierla nel suo scaturire, il pensiero di un atto puro del vivente resta un suo prodotto, una sua costruzione teoretica, utile certo, ma limitata se messa alla prova della dinamica acefala delle pulsioni, la cui spinta anarchica disorienta il pensiero lasciandogli il compito di decifrare, a posteriori, le tracce enigmatiche di questa attività senza principio, una volta cioè che le formazioni dell'inconscio già hanno fatto capolino, turbandola, nella vita della coscienza.

Vorrei provarmi dunque a tracciare un poco i tratti di questa dimensione dell'inconscio, che si manifesta attraverso delle formazioni che testimoniano di un'attività che si sottrae al controllo della

15 G. Agamben, *Creazione e anarchia*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2017, p. 25.

coscienza e i cui tratti rimandano a quell'agire che, come apriori pratico del pensiero, sottende la sua spartizione pratico-poietica. Oltre ad essere la dimensione nella quale in prima linea s'inscrive il rapporto tra la filosofia e la psicoanalisi, mi pare, infatti, che il suo dispiegamento, permetta di chiarire come sia proprio la premessa di un atto puro del pensiero, distinto e separato tanto dall'atto artistico che da quello politico, che un'indagine sulle frontiere dell'agire si propone di mettere in questione.

Si tratta di comprendere come nella dinamica che governa, o non governa appunto, l'atto, emerga proprio quel tratto comune al pensiero e all'agire artistico e politico tentando di tenere insieme pensiero, arte e politica e articolarne la reciproca dipendenza.

Credere che l'atto di pensiero sia 'puro' tanto rispetto all'atto politico, condizionato da circostanze contingenti, che all'agire artistico, condizionato sia dalle circostanze storicosociali che dalla materia, come argomenta Judith Siegmund nel testo qui presentato, significa, infatti, rafforzare, piuttosto che indebolire, il presupposto su cui la filosofia ha basato la sua pretesa universalistica, ossia quella che dovremmo piuttosto deludere, congedare. Si tratterà dunque di individuare il ganglio in cui addentrarsi per cogliere i tratti di quel dispositivo che separa tra loro arte, politica e filosofia per poterle sottrarre alla sua presa. Come?

Ci proviamo con un'ipotesi, che in questa sede resterà tale: il gesto che ha permesso al pensiero di ridurre l'agire al fare è lo stesso attraverso cui la filosofia ha creduto di poter isolare un suo atto teoretico puro e separato da quello pratico dell'artista e del politico. L'implicita sicurezza di poter dare conto della purezza dell'atto di pensiero era a sua volta fondata sulla convinzione che, in generale, la separazione dell´atto (sia esso inteso come *pragma* o come *energeia*[16]) dalla potenza (*dynamis*) dissolva anche la realtà di tutte le loro reciproche implicazioni, tanto da bandire ciò che della potenza persiste, nel non-essere, nell'irrealtà.

Che il persistere di una potenza nell'atto abbia invece una sua densità ontologica che produce degli effetti sulla realtà, lo si deduce dal fatto che un atto, per dirsi tale, deve non solo compiersi ma passare attraverso la sua iscrizione simbolica. Il che segnala che l´implicazione della potenza, che nell´atto continua ad agire, deve venire prima esclusa dal campo del linguaggio, privata della sua dimensione significante, per essere rimossa, cancellata dall´attualità.

La rimozione degli effetti reali della potenza sulla realtà, attraverso quindi la negazione della dimensione significante dei suoi effetti sulla realtà, contribuisce anche a ridurre la dinamica che lega l´atto e la potenza a quella che lega il fare al suo fine, interno o esterno che sia.

Per ripristinare lo scarto d´essenza tra l'agire e il fare un modo è sicuramente quello di restituire alla potenza non realizzata la sua realtà psichica.

In ogni attualizzazione, come anche in ogni attualità storica, qualcosa resta sempre in potenza, ed è proprio riconnettendosi a essa, riattivandola, che il soggetto può lasciarsi trasportare dal suo atto in avanti (o indietro), quel tanto che basta per permettergli di non perdere di vista il carattere di costruzione della sua realtà, ossia proprio ciò che gli permette di *dis*-fare dei nodi della sua storia per rifarne altri. Per reintrodurre la potenza nel campo del contingente possibile una strada è dunque sicuramente quella di riconoscerne innanzitutto la realtà *psichica*[17].

16 Cfr. Saint Girons, 2010, p. 20.

17 In uno studio di qualche anno fa, Rudolph Bernet ha sviluppato un´ipotesi tanto feconda quanto preziosa per la

Jacques Lacan parla della realtà dell'inconscio in termini molto simili a quelli che definiscono la *dynamis,* ossia come di qualcosa che non è dell'ordine né dell'essere né del non-essere, "ma del non realizzato"[18], un non realizzato che influisce sulla vita della coscienza tanto da condizionarne sia il pensiero che l'agire. Andando al punto, vorremmo suggerire che il rovesciamento operato da Heidegger, ossia non il pensiero è la condizione dell'agire, ma l'agire è la condizione del pensiero, converge con l'ipotesi freudiana dell'inconscio sul fatto che per entrambi si tratta di riconoscere che le condizioni trascendentali del pensiero, sia esso anche il più teoretico, sono nient'altro che i condizionamenti storico-pratici-linguistici che tessono la trama dell'inconscio, ossia di ciò che pensa, parla e agisce talvolta al posto dell'io della coscienza.

L'essenza dell'agire, del "pensiero che agisce in quanto pensa" resiste a diventare oggetto del sapere della coscienza, ma se per questo la filosofia tende a renderla muta e affidare all´atto della spartizione pratico-poietica del fare il punto di avvio della sua indagine sull´agire, l'arte e la politica sembrano invece confidare a ciò che resta inconscio nell´atto una parte importante della loro riuscita, pensiamo solo alle ragioni sconosciute che presiedono alla gestualità dell´agire artistico.

In un bel saggio di oramai qualche anno fa, cui molto deve la progettazione di questo numero, Baldine Saint Girons individuava l'atto estetico come il "supplemento", l'eccesso, imprescindibile tanto alla filosofia quanto all'arte, i cui effetti potrebbero essere politici, se solo se ne riconoscesse la realtà. Essa però, essendo eminentemente psichica, è proprio ciò che l'ordine della realtà del mondo tende e riesce più facilmente a rimuovere, ma che ciononostante riguarda intimamente il nostro modo di abitare, apprendere e formare il mondo. La realtà psichica dell'atto estetico non riguarda, infatti, solo l'arte e il nostro incontro con essa, ma il nostro quotidiano essere-nel-mondo e il nostro modo di abitarlo. Il suo tenore è dunque *etico*, ossia investe il nostro modo di abitare il mondo e i suoi effetti sono politici, tutto sta nel riconoscerli.

Saint Girons parla, infatti, dell'atto estetico come di un'occasione di soggettivare una forma del potere di cui abbiamo scarsa consapevolezza, abituati come siamo "da una lunga tradizione filosofica a localizzare quel potere di 'toccare' sensoriale", di fare presa, formare e quindi anche di de-costruire la realtà, "per sostituirgli quello del 'toccare' razionale, al quale l'animo umano sembra aver la vocazione di sottomettersi"[19]. La negazione di un potere peculiarmente estetico e che solo sporadicamente, in esperienze considerate di poco conto rispetto al sostanziale, siamo pronti a riconoscere, non significa che non ne siamo assoggettati. Al contrario, più noi tendiamo a negarlo e a rimuoverne l'influsso dalla nostra vita quotidiana, tanto più esso ci manipola. Basti pensare a come le immagini e i loro effetti, che oramai hanno invaso il nostro quotidiano, svolgono un ruolo decisivo nelle più raffinate strategie di egemonia commerciale e politica e a come noi in gran parte ne ignoriamo il funzionamento. L'estetica sbaglia pensando che tutto questo non la riguardi

---

ricognizione delle vicissitudini del concetto di *dynamis* nella storia della filosofia. Secondo Bernet rintracciare la storia filosofica della *dynamis* significa innanzitutto partire dai luoghi dove essa è compresa come "un pouvoir suspendu" o „une potentialité privée de la réalisation vers la quelle elle tend pourtant de toutes ses forces", e questo implicherebbe di per sé un lavoro di vera e propria riscrittura della storia della filosofia alla luce delle interrogazioni della psicoanalisi, ossia tenendo conto della dinamica pulsionale del vivente. Cfr. R. Bernet, *Force-Pulsion-Désir. Une autre philosophie de la psychanalyse*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2013, p. 9.

18 J. Lacan, *I concetti fondamentali della psicoanalisi. Seminario Libro XI*, Torino, Einaudi, 1979 e 2003, p. 30.

19 B. Saint Girons, *Le pouvoir esthétique*, 2009, Paris, Éditions Manucius, 2009, p. 12, (trad. C.C.).

e chiarire come le condizioni di possibilità dell'atto estetico non siano legate esclusivamente all'incontro con l'arte, è un modo decisivo per comprenderlo.

Secondo Saint Girons, le condizioni di possibilità dell'atto estetico vanno, infatti, molto più ascritte a una più generica "provocazione estetica"[20] del mondo che si verifica ogni volta che qualcosa, che non si lascia interamente né assegnare all'oggetto né ricondurre al soggetto, insiste e s'impone nella sensazione, alla vista, all'udito, ai sensi, e ci parla, nel senso del *ça parle* di Jacques Lacan, ossia viene avvertita come una formazione dell'inconscio. Sarebbe però un errore pensare l'inconscio come uno strato abissale della nostra anima; esso, infatti, è (in) superficie, nella misura in cui non è altro che la catena significante che ci attraversa e ci parla e che noi non riconosciamo come nostra, ma come fosse il discorso di un Altro.

Chiediamo quindi: l'atto estetico ci permette di pensare qualcosa di quell'essenza dell'agire che al pensiero puro, orgoglio della filosofia maggiore, sfugge? A questa domanda l'"estetica della concezione", proposta dalla filosofa francese, sembra offrire una possibilità di rispondere, ponendosi come un avamposto fecondo per il dialogo tra la filosofia e la teoria psicoanalitica.

Infatti, se come abbiamo cercato brevemente di argomentare, ciò che resta 'sconosciuto', ossia ciò che si sottrae al sapere della coscienza, al cui soggetto la filosofia affida il compito della fondazione, è rappresentato dalla realtà psichica della potenza, ossia da ciò che, nonostante appartenga all'ordine del non realizzato, contribuisce a determinare l'agire del soggetto, l'atto estetico, che accompagna tanto lo slancio del pensiero quanto quello della creazione artistica, permetterebbe invece di tenerne conto. Come? Secondo Saint Girons la risposta risiede nella dinamica propria dell´atto estetico che si produce come qualcosa di molto simile all'atto psicoanalitico, anche se con una differenza: se l'atto psicoanalitico necessita il mantenimento delle "condizioni trascendentali" della situazione analitica, ossia del *setting* che permette a quel campo di forze che è il *transfert* di tendersi, nell'atto estetico, invece, scrive Saint Girons, "possiamo essere soli"[21].

L´analogia con l´atto psicoanalitico fa da trampolino al compito che Baldine Saint Girons si assumeva in quel saggio, ossia indagare le "condizioni propriamente estetiche" dell´ancoraggio del significante nel reale[22]. Questa indagine rappresenta però una premessa importante anche per il suo contributo a questo numero, dedicato invece alle frontiere tra la logica e la realtà che la eccede, o le si sottrae, potremmo dire in estrema sintesi, in cui si muove il pensiero cosmologico. In queste pagine Saint Girons torna al sublime e ne riconosce l´esperienza come il punto di scaturigine del pensiero cosmologico. Se già nel suo magistrale studio *Fiat lux* il sublime si era imposto come "fonte di ogni simbolo e di ogni immagine" che "implica una sospensione della legge come tale"[23], il reperimento della sua esperienza nella discontinuità da cui si struttura il pensiero cosmologico, permette di ipotizzarne una sua qualche partecipazione in ogni atto estetico, proprio nella misura in cui il sublime implica una spinta a fuoriuscire dalla sfera privata, ma non in nome di un progetto

20 Ivi, p. 40.
21 B. Saint Girons, *L'atto estetico come articolazione tra teoria e pratica,* in (a cura di) L. Russo, *Dopo l'Estetica,* Aesthetica Preprint, Supplementa, 2010, p. 221, Saint Girons*, L'atto estetico. Un saggio in cinquanta questioni,* Modena, Enrico Mucchi Editore, 2010, p. 41-44.
22 Saint Girons, *L'atto estetico come articolazione tra teoria e pratica*, p. 225.
23 B. Saint Girons, *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, Palermo, Aesthetica, 2003, p. 358.

della ragione, bensì per via de "l´irruzione di una causalità di cui non sono padrone"[24]. Questa spinta verso il fuori, verso il cosmo in questo caso, di un pensiero che scaturisce da un´esperienza del sublime senza che però poi il sublime possa costituirsi come fondamento del pensiero, la ritroviamo anche nell´apertura all´alterità caratteristica dell´atto estetico. E come il sublime, segnando l´irruzione dell´inconscio, spiazza il soggetto della coscienza e lo rimette a un´assenza di fondamento del pensiero da cui è afferrato, così sembra che l´analogia tra l´atto estetico e l´atto psicoanalitico miri proprio a comprendere come l´atto estetico inneschi un movimento simile a quello che innesca l´atto analitico. La posta in gioco nell´atto estetico non è, infatti, quella di far rientrare nel campo dell'estetica l'inconscio così come l´hanno pensato anche i filosofi, esso non sarebbe poi così dirompente; piuttosto, e l´analogia con l´atto psicoanalitico lo suggerisce in modo inequivocabile, qui c´è qualcosa di più in gioco, ossia la dimensione significante che le formazioni dell´inconscio portano in superficie. È la dimensione significante, infatti, il campo del linguaggio, a marcare la differenza decisiva tra l´inconscio dei filosofi e l´inconscio della teoria psicoanalitica di Freud e Lacan. Da qui si costituisce non solo il campo proprio della psicoanalisi, ma emerge anche ciò che, nelle frontiere tra questa e l´estetica, mi sembra assumere una rilevanza decisiva rispetto alla questione dell´agire, vale a dire l´emergere di un´attività il cui principio *archico* si sottrae alla coscienza e resta però legata, in un modo che ora vedremo, al campo del linguaggio.

Jacques Lacan si tuffa nell'indagine sulla natura dell'atto psicanalitico, nel suo seminario XV "*L´acte psychanalitique*" tenuto tra 1967 e 1968, ancorandosi fondamentalmente a due atti esemplari: l'atto di nascita della psicoanalisi e l'atto sintomatico.

Tracciare le intricate relazioni tra questi due poli è il percorso, estremamente complicato, di questo, purtroppo ancora inedito, seminario ed esula dalle mie intenzioni ripercorrerlo, ma rilevarne alcuni passaggi iniziali mi permette di fare un passo avanti. La messa in gioco, per abbordare la struttura dello stesso atto analitico, dell'atto di nascita della psicoanalisi è, infatti, qui rilevante poiché permette di individuare con Lacan il punto che segna la discontinuità, rispetto all'inconscio pensato dai filosofi, da cui si costituisce il campo proprio della psicoanalisi.

Che "l'inconscio ha fatto sentire i suoi effetti prima dell'atto di nascita della psicoanalisi"[25], è indubbio, dice Lacan, ma il punto cruciale è un altro, vale a dire "chi lo sapeva?", ossia chi era, qual era, il soggetto di questo sapere? Ponendo questa domanda Lacan rileva, infatti, come la questione della costituzione del campo della psicoanalisi, sia in fondo la stessa di quella che l'*epoché* pone per la costituzione del campo del sapere della filosofia che, appoggiandosi sull'idea radicale "della rappresentazione come fondante tutta la conoscenza", finisce per porre in questione la realtà e la sua costituzione al di fuori della rappresentazione[26].

A differenza però dell'esito idealista in cui sfocia immancabilmente l'esercizio di questa *epoché* ancora fenomenologica, che non ha ancora subito il trattamento heideggeriano e poi schürmanniano di radicalizzazione nell'apriori pratico, la psicoanalisi costituisce il suo campo senza impelagarsi nelle questioni concernenti l'anteriorità della realtà rispetto alla conoscenza, ma

24 Ibidem.
25 J. Lacan, *Seminair XV, L'acte psychanalitique*, Leçon I, 15 novembre 1967.
26 Ibidem.

ponendo, rispetto al campo della realtà, una questione cruciale molto differente. Appunto, *chi* lo sapeva? Chi è il soggetto implicato in quel sapere della realtà, che non è il conoscere e che anzi lo precede? L'atto di nascita della psicoanalisi sovverte il soggetto della conoscenza e sospende l'*arché* sulla quale si fonda il principio di ragione, ma non per instaurarne un'altra, bensì per far emergere quella *béance* strutturale tra il soggetto della coscienza e il soggetto di un sapere di quella realtà che precede il campo della conoscenza.

È così quindi che la psicoanalisi, nel suo atto di nascita, contesta l'idea che il pensiero possa conoscere, fornire qualcosa come un fondamento dell'atto, ossia una conoscenza fondata delle motivazioni dell'azione[27].

Il secondo atto chiamato a orientare l'indagine sull'atto analitico è l'atto sintomatico, ad esempio, dice Lacan, il "*lapsus de la parole*"[28]. Ripercorrendo il testo freudiano *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* egli insiste sul *come* Freud porta in superficie la dimensione significante del lapsus, ossia supponendo che esso sia un atto mancato del soggetto della coscienza, un atto che si compie là dove il soggetto non pensa, che "si dà come un'attività più che cancellata"[29]. La "distrazione", da parte del soggetto, "da ogni relazione mentale" è il presupposto della formazione del lapsus[30].

Se l'atto analitico, a differenza dell'atto estetico, ha bisogno del *setting* per compiersi, è perché esso interviene direttamente nel campo di forze del *transfert*, ossia in quel campo che è la "messa in atto dell'inconscio"[31], compiendo un'operazione che consiste nel destituire il soggetto supposto sapere, ossia quel fondamento che si suppone esserci ogni volta che c'è un sapere[32]. La "distrazione" del soggetto nell'atto sintomatico coglierebbe dunque quest'aspetto dell'operazione compiuta nell'atto analitico: la destituzione del soggetto della coscienza come fondamento del sapere. Come l'atto sintomatico, sospendendo ogni relazione del soggetto con il pensiero, "mette il suo senso al riparo dal fallimento", dice Lacan, ossia, eludendo il controllo della coscienza, porta in superficie un significante inconscio, così l'atto analitico destituisce quel soggetto che crede di poter sanare la *béance* infittendo le sue operazioni sintetiche e che, auto-fondandosi, si pone a fondamento del sapere, e mira a instaurare la *béance* tra il soggetto della coscienza e il soggetto dell'inconscio, tra il soggetto della conoscenza e il soggetto del desiderio.

L'atto estetico, senza avere bisogno del *setting*, si produce quando qualcosa, che riguarda il soggetto ma che egli non riconosce come "suo", si fa sentire, lo provoca, lo interpella; esso si compie portando quella sensazione, che riguarda il soggetto ma allo stesso tempo gli è estranea, in superficie attraverso un significante, sia esso anche il famoso "non so che". E dal momento che, il significante attraverso cui quella provocazione della sensazione si lascia dire, sembra venirgli da fuori, traspare attraverso di lui qualcosa di quel reale inconscio che ordisce la trama dell'esperienza soggettiva della realtà. Il soggetto dell'atto estetico arriva così per un'altra strada alla stessa operazione di destituzione di quel fondamento che, come principio *archico*, organizzava fino a quel momento il campo della sua esperienza della realtà e che l'atto estetico ha scombinato. Il soggetto, compiendo

27 Ibidem.
28 Ivi, Leçon II, 22 novembre 1967.
29 Ibidem.
30 Ibidem.
31 Ivi, Leçon I, 15 novembre 1967.
32 *Cfr*. B. Moroncini, *Lacan politico*, Cronopio, Napoli, 2012, p. 48 e ss.

un atto estetico, si trasforma, si apre all'alterità e riconosce come campo dell'estetica non solo l'arte e il bello, ma la custodia del mondo e il rafforzamento dei legami sociali[33].

L'atto fondamentale dell'estetica della concezione proposta da Saint Girons ci pare convergere con la posizione di Judith Siegmund, di cui presentiamo un testo e la traduzione italiana, sulla critica dell'estetica della ricezione. Siegmund, filosofa e artista tedesca, è impegnata da molti anni oramai a mostrare il pericolo che si annida nell'escludere le intenzioni dell'artista dal campo d'interesse dell'estetica, esclusione che è la diretta conseguenza dei presupposti storico-filosofici di questa disciplina, ma anche di un certo fraintendimento della terza critica kantiana, che inficia in parte anche la cosiddetta l'estetica dell'opera, riconducendo le problematiche, le elaborazioni teoriche e le intenzioni del producente in una tanto sviante quanto ostinata lettura della mancanza di interesse del giudizio di gusto kantiano.

Siegmund contribuisce a determinare i tratti di quell'alterità alla quale l'atto estetico, nell'estetica della concezione, apre rintracciando alcuni snodi decisivi delle vicissitudini storiche che hanno operato un rovesciamento tale per cui è stata proprio l'arte, compresa come l'Altro, a esser stata tagliata fuori dai processi sociali ed economici, separata da essi, fino a fare poi dello stesso giudizio di gusto un dispositivo a servizio della *distinzione* di classe, come ha mostrato Bourdieu. Per opporsi alla separazione dell'arte dai processi socioeconomici, sostenerne e promuoverne l'intreccio e l'interdipendenza, l'arte è chiamata da Siegmund a mediare il rapporto tra la realtà e i soggetti.

Ammesso che questa sia una possibilità per riappropriarsi del poter estetico esercitato dai processi socioeconomici sulla quale, forse, le due filosofe potrebbero convergere, per Siegmund questa sembra passare per la sottrazione dell'arte al campo dell'Altro, mentre al contrario per Saint Girons essa implica un'apertura più radicale del soggetto all'alterità, che ne impegna altri strati oltre a quelli necessari alle due fasi dell'"atto d'espressione" dell'artista a cui giunge Siegmund. È dunque sul ruolo da attribuire all'inconscio come discorso dell'Altro che probabilmente le due posizioni divergono, ma è forse proprio alla luce di questa differenza che il loro confronto può essere produttivo.

Infatti, ci sembra che, nonostante le divergenze, una stessa esortazione attraversa i saggi filosofici presentati in questo numero, un'esortazione a comprendere la filosofia come un esercizio di apertura dei propri confini disciplinari, una pratica d'incontro con quel fuori da cui il contributo di Roberto Nigro ci invita a partire. Se il compito della filosofia è, come Nigro ci ricorda e come crediamo, innanzitutto la diagnosi del presente, il mantenimento di quella tensione interna che, come abbiamo cercato di argomentare, struttura le frontiere dell'agire tra la filosofia, l'arte e la politica vuole contribuire ad individuare i punti su cui far leva per costruire quella relazione, come ci ricorda Nigro, "impossibile" con il fuori, dove il venire alla presenza disancora il soggetto dal fondamento.

33 B. Saint Girons, *Atto estetico,* p. 24.

Sobre o agir e suas fronteiras: Reflexões introdutórias ao tema[34]

Camilla Croce

> "Ainda não pensamos de modo suficientemente decisivo a essência do agir. Não se conhece o agir senão como o produzir de um efeito cuja realidade é avaliada tomando por base sua utilidade. Ao contrário, a essência do agir é o consumar [*Vollbringen*]. [...] O pensamento age enquanto pensa" [35].

O compasso inicial da famosa carta com a qual Martin Heidegger responde em 1946 a Jean Beaufret preserva, de modo conciso, mas também enigmático, um aspecto crucial e, ainda hoje, espinhoso do pensamento sobre o Ser. Um intérprete afiado de Heidegger, tal como Reiner Schürmann, captou com maestria esse escopo. Em seu livro "Heidegger. On Being and Acting. From Principles to Anarchy" [Heidegger. Sobre o Ser e o Agir. Dos princípios à Anarquia](1982), Schürmann demonstrou, de fato, como a questão do Ser concerne ao agir, e o fez graças a uma estratégia interpretativa do pensamento de Heidegger que eu gostaria de definir como *nachträglich* [em retrospectiva], ou *seja,* ler a desconstrução da história do Ser a partir do efeito que visava produzir: revelar a verdade do Ser como aquele lugar desprovido de fundamentos últimos que temos que habitar, como nosso lar. Graças a essa leitura "para trás", *a Seinsgeschichte* [História do Ser] acabou por se revelar, aos olhos de Schürmann, como uma "fenomenologia das economias do vir à presença". Resumindo bastante[36], segundo Schürmann, Heidegger não só teria descoberto no agir "a condição do pensar" [37], mas consistente com isso e, acrescentamos nós, graças a uma fecunda e decisiva radicalização da *epoché* husserliana, através da qual Heidegger consegue levar em conta a dimensão histórica adequada à *epecheina,* ele também permitiria que a fenomenologia rompesse seu campo e identificasse os pressupostos implícitos que a condicionavam, limitando o impacto revolucionário que ela representava para o pensamento. Heidegger[38], em suma, nos colocaria diante da tarefa de trazer à linguagem a muda implicação histórica do pensamento que condiciona seu desdobramento, instando-nos, portanto, a "começar a fazer perguntas". A fenomenologia, assim, desancorada do sujeito [39] e da consciência, poderia "deixar de lado os fundamentos"[40] e, em vez disso, comprometer-se a mobilizar as economias da *presença por vir* para

34 Versão para o português por Charles Feitosa e Diana Pichinine.
35 M. Heidegger, *Segnavia* [*Wegmarken / Marcas do Caminho*], Einaudi, Torino, 1994, p. 267-68.
36 R. Schürmann *Dai principi all'anarchia. Essere e agire in Heidegger*. Bologna, Il Mulino, 1995.
37 Idem, p. 475.
38 A επεκεινα. pertence à sua mais própria estrutura ontológica (ao Ser). Essa transcendência significa não apenas e principalmente a relação de um sujeito a um objeto, mas a transcendência significa: *compreender uns aos outros em um mundo",* M. Heidegger, *I problemi fondamentali della fenomenologia,* Genova, Il Melangolo, 1999, p.287. A assimilação que Heidegger faz da *epoché* husserliana se faz valer a partir da detecção da dimensão histórica ligada ao mundo que sustenta seu impulso transcendental. A redução fenomenológica não consegue escapar completamente do campo da fenomenologia e resultará mais tarde na concepção heideggeriana das *Stimmungen* [atmosferas afetivas],com a qual pretende levar em conta a co-parceria entre a historicidade e o evento a partir do Ser.
39 Schürmann P. 475.
40 Schürmann, p. 461.

afrouxar essa sobreposição forçada entre *arché* e princípio sobre cuja base a razão pode legitimar os princípios que impõe ao agir e ao pensar [41].

Mais do que reabilitar o humanismo, lendo o gesto heideggeriano como o de uma fenomenologia radical, trata-se de entender se é, na verdade, o humanismo que preserva a humanidade do homem. Para fazer essa pergunta, no entanto, a filosofia terá que se revirar e, como o recorda o ensaio de André Treddinik, apresentado nesse mesmo volume, dirigir-se à densidade própria do pensamento. Diante dessa densidade, a filosofia, para não capitular, só pode supor um conhecimento que permanece implícito à razão e se abre a ela.

A essência do agir se baseia ali mesmo na lacuna entre o que o sujeito sabe e o que estruturalmente lhe escapa, mas que, sem nunca saber plenamente, ajuda a determinar seu pensamento. Essa é, portanto, enigmática à filosofia, uma vez que para aproximá-la é uma questão de voltar ao efeito que a ausência de um fundamento último tem sobre o próprio pensamento.

Embora este seja o problema sobre o qual o presente número de *Areté* tomou suas bases, a ambição de lidar com ele de forma abrangente e sistemática está longe das intenções dos curadores. Talvez o mais adequado para fazer justiça à operação tentada seja o convite de Deleuze a um filósofo minoritário, onde "deficiência" é o exercício que garante o filosofar à singularidade que de quando em quando toma a palavra. O filosofar menor dá a si mesmo a tarefa de trazer à linguagem a diferença de seu pensamento da Filosofia, que apostando em um bom uso de seu ímpeto transcendental, se mostra capaz de contestar a pretensão universalizante da grande filosofia para abrigar a diversidade dos seus conteúdos potenciais.

Se precisamente podemos reconhecer o limite da filosofia na tentação fundamentalista e universalista, o ponto de seu encerramento em si, a tarefa do filósofo é, então, evitar o encerramento, sabotar sua auto-referencialidade e transformar esse limite em uma, em muitas *fronteiras,* opondo-se assim à "vontade de fundamento" sem abdicar do rigor do pensamento, mas, antes, colocando-o à prova do outro, da alteridade. O exercício da minoração aposta, portanto, na possibilidade de tornar as *fronteiras* da filosofia não apenas zonas de trânsito, mas de habitá-las, de protegê-las como áreas de livre e contínua troca, tanto entre diferentes zonas de pesquisa, quanto entre as diferentes "camadas" do sujeito e entre os diferentes processos possíveis de subjetivação. O desafio é, portanto, mais do que a interdisciplinaridade que caracteriza o discurso universitário das últimas décadas; é uma sábia salvaguarda das diferenças, que promova o idioma das diferentes disciplinas, mas tomando cuidado para não deixá-las cair no jargão disciplinar, ou seja, mantendo as fronteiras abertas ao Outro de todas as formas.

Volto a Heidegger por um momento. Sua advertência a respeito da essência do agir parece dizer que essa não será compreensível enquanto o critério para julgar a realidade de seus efeitos permanecer a utilidade. Hannah Arendt desenvolve essa sentença sibilina quando, em *Vita Activa,* ela reconstrói aquele deslize com o qual, na tradição ocidental, a essência do agir foi deslocada para a esfera do fazer, obedecendo, segundo Arendt, ao "desejo platônico de substituir a ação,

41 Ibid. p. 30.

de conferir à esfera dos assuntos humanos a estabilidade inerente à obra e à fabricação"[42]. "A eliminação da fragilidade dos assuntos humanos" foi perseguida por Platão com um propósito político, isto é, aquele do "rei-filósofo, que quer governar as coisas humanas, porque ele deve passar a vida entre os homens e não pode permanecer para sempre no céu das ideias"[43]. Nasce, portanto, a mudança do agir para o fazer, após a reconstrução de Arendt, do desejo de remover na raiz as aporias da ação - irreversibilidade e imprevisibilidade -, cujos efeitos reais escapam até mesmo ao poder do esquecimento e da confusão[44]. Arendt chama essa incapacidade de desfazer os efeitos de uma ação ou impedi-la, "uma incapacidade de desfazer" que a tradição tem tratado como o equivalente a uma "quase incapacidade de prever as consequências de um gesto ou mesmo ter um conhecimento bem fundamentado de seus motivos"[45].

Ora, se é daqui que Arendt identificará a natalidade como a grande remoção da tradição ocidental, é na natalidade, de fato, e não no ser-para-morte que, segundo Arendt, a capacidade de agir está "ontologicamente enraizada"[46], como lembra o ensaio de Oliver Marchart para esta edição. O que eu gostaria de chmar a atenção aqui é para a premissa que baseia a equivalência colocada entre "a incapacidade de desfazer" uma ação e a incapacidade de conhecer suas razões, bem como prever e revogar suas consequências.

A premissa é enganosa, uma vez que a segunda incapacidade é antes uma verdadeira impossibilidade estrutural de encontrar no conhecimento (da consciência) o fundamento do agir; ou seja, essa não é uma capacidade que pode ser adquirida, mas um impossível com o qual o agir tem a ver em sua dinâmica mais própria. A capacidade de desfazer não é algo que é adquirido e aumenta proporcionalmente ao progresso do conhecimento das motivações e possíveis consequências de uma ação, mas, pelo contrário, nossa capacidade de desfazer aumenta proporcionalmente ao tornar-se consciente da impossibilidade estrutural de poder encontrar as razões para agir - e prever suas consequências graças a - um conhecimento absoluto, desconectado de suas premissas.

Se pensarmos no gesto da desconstrução que Charles Feitosa no ensaio traduzido para esta edição compreende como um des-fazer, este certamente não é motivado pela ilusão de poder, assim, elidir ou contornar as aporias do agir. Não há dúvida de que ele resulta da impossibilidade de pensar a faculdade de agir como fundada na consciência, impossibilidade, portanto, do sujeito da consciência de pensar-se como a base do agir. O desfazer sim, de fato, apresentou-se à filosofia, permanecendo ainda hoje decisivo, como aquele gesto fundamental a ser reapropriado para reconhecer ao pensamento que age (e não só que «faz», pensemos no «How to do thing with words [Como fazer as coisas com palavras] de J.L. Austin), a sua apreensão da realidade.

Desconstruir os efeitos resultantes de uma ação, mesmo aqueles imprevisíveis e irrevogáveis que contribuem incessantemente para a formação da realidade, significará, então, não apenas rastrear a raiz ontológica do agir no poder dar início, mas também se decidir a levar em conta, abrir-se, expor-se àquela "incapacidade" igualmente radical de fundação, previsão e revogação, que é muito

42 H. Arendt, *Vita Activa*, Milano, Bompiani, 1998, p.166.
43 Ibid.
44 Ibid. p. 172
45 Ibid.
46 Ibid. p.182

mais uma verdadeira impossibilidade estrutural da dinâmica do agir de constituir-se em um saber. O pensamento que *des*-faz a ação não lhe anula a irreversibilidade e a imprevisibilidade, mas se compromete primeiro a identificar, analisar e desconstruir, quer seja o caso, os elos da cadeia que a guiaram, motivaram, conduziram. Refletir sobre o agir implica portanto para a filosofia um passo atrás no que diz respeito ao seu pressuposto, ou seja, implica o desmascaramento de "quem" governa o agir, um "quem" que não coincide com o sujeito da consciência, que antes escapa ao seu saber-se; o reconhecimento da capacidade da ação do pensamento de apreender a realidade deve necessariamente passar pela capacidade de dar conta disso que estruturalmente escapa ao controle da consciência, mas que, contra a sua vontade, a condiciona.

O reconhecimento do *a priori* prático da filosofia deve, portanto, necessariamente revogar a confiança total concedida ao sujeito da consciência, no qual tanto a metafísica quanto cada vocação puramente transcendental da filosofia queriam acreditar ter reposto o fundamento, para, ao contrário, abrir-se ao procedimento do que Kant chamou de raiz "desconhecida para nós" tanto do intelecto quanto da sensibilidade. Se, de fato, a filosofia crítica já havia se tornado mais sensível à lógica misteriosa que organiza o proceder da imaginação, nunca completamente transparente à razão, é então Heidegger, novamente, que mede as consequências da descoberta kantiana. Reconhecendo no desvelamento da "raiz desconhecida para nós" implementado por Kant um ponto sem retorno para cada filosofia maior, Heidegger demonstrou como uma "fundação da filosofia" só pode dar-se "no filosofar"[47], ou seja, como ao pensamento não resta nada além de amadurecer a consciência de não poder pôr o fundamento, mas apenas a sua ausência. No filosofar não se tratará mais de trazer ao cumprimento de uma base única e *necessária,* mas apenas *de* fundações, *plurais* e necessárias apenas em sua *contingência.* Em suma, "fazer filosofia" significará cada vez menos um compromisso de dar fundamento, cada vez menos um remontar à *arché* para apelar à legitimação de seus princípios, e cada vez mais um eliminar o fundamento, destituí-lo no próprio ato do filosofar, reativando a essência anárquica da *arché,* ou seja, a pura geração do vir à presença, desvinculada do princípio que a *arché* tende a instaurar.

Para fazer isso a filosofia deverá, então, transferir imediatamente seu centro de operações do conhecido e da vontade para as *fronteiras* do desconhecido, do incompreensível e do involuntário, nascido do enigma sobre a essência do seu próprio agir. Aqui a filosofia é convidada não só a se abrir para outras abordagens e disciplinas, como a arte e a política, mas também a considerar seriamente a possibilidade de que tais abordagens, mais solicitadas e envolvidas nos processos de construção da realidade, façam uso de uma compreensão da ação mais inerente à sua essência enigmática.

No entanto, as fronteiras originadas do enigma sobre a essência do agir se distinguem tanto pelo "limiar" quanto pelo "limite". Se limite significa, como ressalta Feitosa, uma linha traçada para, acima de tudo, proteger uma identidade, manter sua coesão interna, o limiar deve ser compreendido, de acordo com a bela definição de Giorgio Agamben, como "a experiência do próprio limite, o *ser-dentro*, um *fora",* como nos recorda Antonio Di Chiro no artigo aqui publicado, as fronteiras então se distinguem tanto do limite quanto do limiar, acima de tudo, me parece, por duas razões: uma reivindicação intrínseca a habitar os lugares que incorporam; uma tensão entre o familiar e o

47 M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica,* Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 41.

desconhecido, entre o próprio e a estranheza, entre o conhecido e o insólito que os atravessa e cuja manutenção constitui seu próprio espaço.

As fronteiras são lugares onde deve ser possível resistir à tentação de reduzir e reconduzir o ignoto ao familiar, a estranheza ao próprio, e assim por diante; eles são lugares verdadeiros e próprios para construir e proteger. É por isso que acredito que é importante identificar as questões que determinam sua tensão interna, que se trata de manter viva, tensa, porque é a partir dessa tensão que podemos organizar seu espaço e habitá-lo.

Durante a elaboração desse dossiê surgiu, sobretudo aos meus olhos, uma questão crucial que atravessa a tripartição dada aos sábios e que, embora colocada de diferentes pontos de vista, emerge tanto nas fronteiras do ato, quanto no agir das fronteiras e dá forma às figuras do agir que se delineiam e tomam consistência habitando as fronteiras. Certamente ela diz respeito ao enigma que a essência do agir impõe à filosofia, mas mais especificamente assinala a necessidade de deslocar o ponto a partir do qual iniciar as perguntas a esse respeito.

Se a concepção do agir parece ter se cristalizado na diferenciação aristotélica entre *poiesis,* como aquele fazer que "visa a um fim externo", *e práxis*, o fazer "que traz em si mesmo seu fim", uma partição que subsume a constituição dos campos da arte e da política, separando um do outro, então a questão poderia ser formulada da seguinte forma: qual é a concepção do agir que, pressuposta pela distinção aristotélica entre *poiesis* e *práxis*, permanece muda, mas age? Esse parece-me ser um ponto crucial cuja única abordagem tem o efeito de mobilizar uma dimensão completamente diferente dentro da qual é possível incluir algumas das questões atuais e muito concretas de que este número também se ocupa. Uma delas é aquela que, nos últimos anos, "a virada performativa" colocou tanto para a filosofia quanto para as artes e com a qual o ensaio de Feitosa se confronta. Não é coincidência que Giorgio Agamben fale da *performance* nas artes como um meio termo, um "terceiro híbrido" *entre poiesis* e *práxis* em que "a própria ação afirma se apresentar como uma obra"[48].

Outro dos problemas concretos que, ao deslocar o ponto de partida da questão sobre a essência do agir, encontra-se inscrito em outra dimensão, parece-nos ser a questão de longa data que a psicanálise coloca para a filosofia, ou seja, aquela de um incompreensível, de um impossível que, não obstante, não só a preocupa, mas a desafia. Freud a colocou na "outra cena" da consciência, cuja lógica *sui generis* parece representar essa reserva de ingovernabilidade que tem o poder de exasperar até mesmo o mais entusiasta, razoável e zeloso Rei filósofo. A vida da consciência se sustenta, de fato, por um princípio que lhe escapa.

Por mais que a filosofia tenha se esforçado para agarrá-lo em sua origem, o pensamento de um ato puro do vivente continua sendo seu produto, sua construção teorética, certamente útil, mas limitada se posta à prova pela dinâmica acéfala das pulsões, cujo impulso anárquico desorienta o pensamento deixando-lhe a tarefa de mensurar-se, *a posteriori*, com traços enigmáticos dessa atividade sem princípio, uma vez que as formações do inconsciente já espiaram, perturbando-a, na vida da consciência.

Gostaria, portanto, de tentar resumir um pouco os traços dessa dimensão inconsciente, que se manifesta deixando emergir as formações de uma atividade que escapa ao controle da consciência

48 G. Agamben, *Creazione e anarchia*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2017, p. 25.

e cujos traços se referem àquele agir que, como um *a priori* prático do pensamento, sustenta sua divisão prático-poiética. Além de ser a dimensão em que a relação entre filosofia e psicanálise está na linha de frente, parece-me, de fato, que seu aproveitamento, mesmo que apenas parcial e faltante como estou prestes a fazer, permita esclarecer o que é precisamente a premissa de um ato puro de pensamento distinto e separado tanto do ato artístico quanto do político, que uma investigação sobre as fronteiras do agir se propõe a trazer à tona.

Trata-se de compreender a dinâmica que governa, ou justamente não governa, o ato, assim como o que tanto o pensamento quanto a criação artística e a política têm em comum, mantendo assim o pensamento, a arte e a política juntos e articulando sua dependência recíproca.

Acreditar que o ato de pensamento é puro tanto no que diz respeito ao ato político, condicionado por compromissos circunstanciais, quanto à ação artística, condicionada tanto pelas condições histórico-sociais quanto pela matéria, como argumenta em seu ensaio Judith Siegmund, significa, na verdade, fortalecer, em vez de enfraquecer, o pressuposto sobre o qual a filosofia baseou sua pretensão universalista, ou seja, aquela que devemos decepcionar, frustrar. Trata-se, portanto, de identificar o gânglio no qual adentrar para compreender os traços desse dispositivo que separa a arte da política e da filosofia e escapar de seu controle. Como?

Tentemos uma hipótese: o gesto que permitiu ao pensamento deslocar a essência do agir para o fazer é o mesmo através do qual este acreditou poder isolar um puro ato teorético, diferente e separado do gesto prático do artista e do político. A implícita segurança de ser capaz de dar conta da pureza do ato teorético estava, por sua vez, baseada na convicção de que, em geral, o ato (seja ele entendido como *pragma,* seja como *energeia*) separando-se da potência[49] *(dynamis*), seja capaz de esgotá-la, banindo-a para o não-ser, para a irrealidade. Que a persistência de um poder no ato tem, em vez disso, sua própria densidade ontológica que produz efeitos sobre a realidade, pode ser deduzida do fato de que um ato, para dizer-se como tal, não só deve ser realizado, mas passar por sua inscrição simbólica. Isso indica que a aplicação do poder, que no ato continua a agir, deve primeiro ser excluída do campo da linguagem, privada de sua dimensão significativa, ser removida, apagada da realidade.

A remoção dos reais efeitos da potência sobre a realidade, negando assim a dimensão significativa de seus efeitos sobre a realidade, também contribui para reduzir a dinâmica que une a ação e o poder ao que se liga ao seu fim, interno ou externo. Um caminho para restaurar a lacuna entre agir e fazer é certamente restaurar ao poder morto sua realidade psíquica. Em toda realização, assim como em qualquer atualidade histórica, algo sempre permanece em potência, e é precisamente ao reconectar-se a ela, reativá-la, que o sujeito pode permitir-se levar por seu ato para a frente, ou para trás, o suficiente para permitir que ele não perca de vista o caráter de construir sua realidade, ou seja, precisamente o que lhe permite desempacotar os nós de sua história para refazer os outros. Uma maneira de reintroduzir a potência no campo do possível contingente é, portanto, reconhecer, em primeiro lugar, sua realidade psíquica [50].

49 Cfr. Saint Girons, 2010, p. 20.

50 Em um estudo há alguns anos, Rudolph Bernet desenvolveu uma ideia tão frutífera quanto valiosa para o reconhecimento das vicissitudes do conceito de *dinamys* na história da filosofia. De acordo com Bernet, traçar a história filosófica da *dinamys* significa, antes de tudo, partir de lugares onde é entendido como "un pouvoir suspendu" [um poder suspenso] ou "une potentialité privée de la réalisation vers la quelle elle tend pourtant de toutes ses forces"

Jacques Lacan fala da realidade do inconsciente em termos muito semelhantes, ou seja, como algo que não é da ordem ou de ser ou de não-ser, "mas dos não-realizados", um irrealizado que afeta a vida da consciência tanto em relação ao pensamento quanto ao agir. Em suma, o que gostaríamos de sugerir é que a virada operada por Heidegger, de que não é o pensamento a condição do agir, mas o agir que é a condição do pensamento, converge com a hipótese[51] freudiana do inconsciente pelo fato de que, para ambos, trata-se de reconhecer que as condições transcendentais de pensamento, seja ele até mesmo o mais teorético, não são nada mais do que os condicionamentos histórico-prático-linguísticos que tecem o enredo do inconsciente, ou seja, o que ele pensa, fala e age por vezes no lugar do eu da consciência.

A arte e a política brincam, tecem laços e apostam muito mais no êxito imprevisível e nas razões desconhecidas da dinâmica inconsciente que os move e que eles, através de seu ato, relançam na realidade. Tanto a série imprevisível das consequências de uma ação política, quanto as motivações da criação artística, repousam sobre aquela potência não realizada que os empurra, motiva, move seu ato, mas que escapa ao conhecimento da consciência. A essência do agir, do "pensamento que age enquanto pensa", não é muito diferente, mesmo que resista a se tornar objeto do saber da consciência. É abrindo os limites da razão filosófica e momentaneamente arriscando-se mesmo a se perder nas fronteiras com o agir do artista e do homem político, instados a relançar, em vez de controlar, a potência de seu ato, que a filosofia pode esperar compreender seu próprio agir.

Não será, portanto, uma questão de separar o campo do pensamento daquele da arte e da política, mas, ao contrário, de contribuir com a construção de suas zonas de fronteira, de articular e proteger sua dependência mútua, em suma, de incentivar a troca da filosofia com a alteridade em suas diferentes e imprevisíveis formas.

Em um belo ensaio, agora já de alguns anos, Baldine Saint Girons identificava o ato estético como o "suplemento", o excesso, imprescindível tanto para a filosofia quanto para a arte, cujos efeitos poderiam ser políticos, se apenas se lhe reconhecesse a realidade. No entanto, é precisamente porque essa realidade é eminentemente psíquica que a ordem da realidade do mundo tende e consegue mais facilmente removê-la, apesar dela dizer respeito intimamente ao nosso modo de habitar, aprender e formar mundo. De fato, a realidade psíquica do ato estético não diz respeito apenas à arte e ao nosso encontro com ela, mas ao o nosso ser-no-mundo cotidiano e ao nosso modo de habitá-lo. Portanto, o seu teor é *ético*, ou seja, investe na maneira como habitamos o mundo e seus efeitos são políticos, tudo reside em reconhecê-los.

De fato, Saint Girons fala do ato estético como uma oportunidade de subjetivar uma forma de poder da qual temos pouca consciência, acostumados que estamos "por uma longa tradição filosófica a localizar esse poder de 'toque' sensorial", de tomar, forma e, portanto, também de desconstruir a realidade, "para substituir pelo toque racional", ao qual a alma humana parece ter a vocação de se submeter"[52]. A negação de um poder peculiarmente estético, o qual

[um potencial privado da realização para o qual ele tende com toda a sua força], e isso em si implicaria um trabalho de verdadeira reescrita da história da filosofia à luz das questões da psicanálise , ou seja, levando em conta a dinâmica pulsional dos viventes. Cf. R. Bernet, *Force-Pulsion-Désir. Une autre philosophie de la psychanalyse*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2013, p. 9

51 J. Lacan, *I concetti fondamentali della psicoanalisi. Seminario Libro XI*, Torino, Einaudi, 1979 e 2003, p. 30.

52 B. Saint Girons, *Le pouvoir esthétique*, 2009, Paris, Éditions Manucius, 2009, p. 12, (trad. C.C.).

apenas esporadicamente estamos prontos a reconhecer, em experiências consideradas de pouca importância em relação ao substancial, não significa, no entanto, que a ele não estejamos assujeitados. Pelo contrário, quanto mais tendemos a negá-lo e a remover o influxo da nossa vida cotidiana, mais ele nos manipula. Basta pensar em como as imagens e seus efeitos, que já invadiram nosso cotidiano, desempenham um papel decisivo nas estratégias mais refinadas da hegemonia comercial e política e em como ignoramos em grande parte seu funcionamento. A estética está errada ao pensar que nada disso lhe diz respeito, e esclarecer como a condição de possibilidade do ato estético não está exclusivamente ligada ao encontro com a arte é uma forma decisiva de entendê-lo.

Segundo Saint Girons, a condição de possibilidade do ato estético é, de fato, uma "provocação estética"[53] muito mais genérica do mundo que se percebe a cada vez que algo, que não se deixa inteiramente nem atribuir ao objeto nem reconduzir ao sujeito, insiste e se impõe na sensação, na visão, na audição, nos sentidos, e fala conosco, no sentido do *ça parle* de Lacan, ou seja, no sentido de que é percebida como uma formação do inconsciente. Seria um erro, no entanto, pensar no inconsciente como uma camada abissal de nossa alma; ele, de fato, está (na) superfície, na medida em que não é nada mais do que a cadeia significante que nos atravessa e nos fala e que não reconhecemos como nossa, mas como se fosse o discurso de um Outro.

Perguntamos, pois: o ato estético nos permite pensar algo daquela essência do agir que ao pensamento puro, à filosofia maior, escapa? À esta questão a "estética da concepção" proposta pela filósofa francesa parece oferecer uma possibilidade de resposta, pondo-se como um posto avançado frutífero para o diálogo entre filosofia e teoria psicanalítica. De fato, se, como tentamos brevemente argumentar, o impensável para a filosofia que confia no sujeito da consciência e lhe confia a tarefa da fundação é representado pela realidade psíquica da potência, ou seja, daquilo que, não obstante pertença à ordem do não realizado, ajuda a determinar o agir do sujeito, o ato estético, que acompanha tanto o impulso do pensamento quanto o da criação artística, permitiria, em vez disso, levá-lo em conta. Como? Segundo Saint Girons, o ato estético se produz de modo muito semelhante ao ato psicanalítico, embora com uma diferença: se o ato psicanalítico requer a manutenção das "condições transcendentais" da situação analítica, ou seja, do *setting* que permite aquele campo de forças, que é a *transferência (transfert)* de esforço, no ato estético, em vez disso, escreve Saint Girons, "podemos ficar sozinhos"[54].

A analogia com o ato psicanalítico, ao qual Lacan dedica significativamente seu seminário em 1968, serve como trampolim para a tarefa que Saint Girons propõe, ou seja, articular o que Lacan teria deixado de investigar, ou seja, as "condições propriamente estéticas" da fixação do signatário no real[55]. Esta investigação, porém, representa uma premissa importante também na contribuição da autora a este dossiê, voltada antes para as fronteiras em que o pensamento cosmológico se move, entre a lógica e a realidade e que a excedem ou a subtraem. Nessas páginas, Saint Girons

53 Ibid., p.40.
54 B. Saint Girons, *L'atto estetico come articolazione tra teoria e pratica,* in (a cura di) L. Russo, *Dopo l'Estetica,* Aesthetica Preprint, Supplementa, 2010, p. 221, Saint Girons*, L'atto estetico. Un saggio in cinquanta questioni,* Modena, Enrico Mucchi Editore, 2010, p. 41-44.
55 Saint Girons, *L'atto estetico come articolazione tra teoria e pratica*, p. 225.

retorna ao sublime e reconhece essa experiência como fonte do pensamento cosmológico. Se já em seu magistral estudo *Fiat lux* o sublime havia se estabelecido como "a fonte de cada símbolo e cada imagem" que "implica uma suspensão da lei como tal"[56], a recuperação de sua experiência na descontinuidade a partir da qual o pensamento cosmológico está estruturado, permite supor sua participação em cada ato estético, precisamente na medida em que o sublime implica um empurrão para sair da esfera privada, mas não em nome de um projeto de razão, mas por causa da "invasão de uma causalidade da qual não sou mestre"[57]. Este impulso para o exterior, em direção ao cosmos neste caso, de um pensamento que nasce de uma experiência do sublime sem que o sublime possa se constituir como a base do pensamento, também o encontramos na abertura à alteridade característica do ato estético. E assim como o sublime, ao marcar a invasão do inconsciente, desloca o sujeito da consciência e o coloca de volta a uma ausência de fundamento do pensamento a partir do qual é compreendido, então parece que a analogia entre o ato estético e o ato psicanalítico depende justamente em entender como o ato estético desencadeia um movimento semelhante ao que desencadeia o ato analítico. O que está em jogo no ato estético não é, na verdade, trazer o inconsciente de volta ao campo da estética, como também pensaram os filósofos, pois isso não seria tão perturbador; antes, e a analogia com o ato psicanalítico o sugere inequivocamente, aqui há algo mais em jogo, a saber, a dimensão significativa que as formações do inconsciente trazem à tona. É a dimensão significante, de fato, o campo da linguagem, que marca a diferença decisiva entre o inconsciente dos filósofos e o inconsciente da teoria psicanalítica de Freud e Lacan. A partir daqui se constitui não só o campo próprio da psicanálise, mas também o que emerge nas fronteiras entre esta e a estética, e que me parece assumir uma relevância decisiva no que diz respeito à questão do agir, a saber, a emergência de um princípio *arcaico* que escapa da consciência e, no entanto, permanece a ela ligado, como veremos agora, no campo da linguagem.

Jacques Lacan mergulha na investigação sobre a natureza do ato psicanalítico ancorando-se fundamentalmente em dois atos exemplares: o ato de nascimento da psicanálise e o ato sintomático. Traçar as intrincadas relações entre esses dois atos é o caminho extremamente complicado deste seminário, infelizmente ainda inédito, e está além das minhas intenções refazê-lo, mas dar relevo a algumas passagens iniciais me permite dar um passo adiante no meu percurso. A encenação do ato de nascimento da psicanálise para abordar a estrutura do ato analítico ele mesmo é aqui, de fato, relevante, pois permite identificar com Lacan o ponto de descontinuidade em relação ao inconsciente tal como pensado pelos filósofos, a partir do qual o campo próprio da psicanálise se constitui.

Que "o inconsciente fez sentir seus efeitos antes do nascimento da psicanálise" [58] está fora de dúvida, diz Lacan, mas o ponto crucial é outro, ou seja, "quem sabia?", ou seja, quem era, qual era, o objeto desse saber? Ao fazer essa pergunta, Lacan observa, de fato, que a questão da constituição do campo da psicanálise é no fundo a mesma que aquela que a *epoché* coloca para a constituição do campo saber da filosofia que, apoiando-se na ideia radical "da representação como fundante de toda consciência", acaba questionando a realidade e sua constituição fora da representação[59].

56 B. Saint Girons, *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, Palermo, Aesthetica, 2003, p. 358.
57 Ibid.
58 J. Lacan, *Seminair XV, L'acte psychanalitique*, Leçon I, 15 novembre 1967.
59 Ibid.

No entanto, ao contrário do resultado idealista a que o exercício dessa *epoché* ainda fenomenológica inevitavelmente conduz, a qual ainda não sofreu tratamento heideggeriano e depois schürmaniano de radicalização do *a priori* prático, a psicanálise constitui seu campo sem dispersar-se em questões concernentes à anterioridade da realidade em respeito ao conhecimento. Quem diria? Quem é o sujeito envolvido nesse conhecimento da realidade, que não é conhecimento e que de fato o precede? O ato de nascimento da psicanálise subverte o tema do conhecimento e suspende o arco no qual se baseia a *arché* da razão, mas não para estabelecer outro, mas para trazer à tona essa *béance* [NT: *gap, vão*] estrutural entre o sujeito da consciência e o sujeito de um conhecimento dessa realidade que precede o campo do conhecimento. É aí, portanto, que a psicanálise, em sua certidão de nascimento, desafia a ideia de que o pensamento pode conhecer, fornecer algo como base do ato, ou seja, um conhecimento bem fundamentado das motivações das ações[60].

O segundo ato exemplar, chamado a orientar a indagação sobre o ato analítico, é o ato sintomático, a exemplo do que diz Lacan, o "lapsus de la parole" [61]. Refazendo o trajeto do texto freudiano (Psicopatologia des Alltagslebens [Psicopatologia do Cotidiano]), ele insiste sobre *como* Freud traz à tona a dimensão significante do *lapsus*, ou seja, supondo que esse seja um ato que faltou ao sujeito da consciência, um ato que se cumpre ali onde o sujeito não pensa (p. 16), que "se dá como uma atividade mais do que cancelada"[62] A "distração" pelo sujeito "de cada relação mental" é o pressuposto para a formação do *lapsus*[63].

Se o ato analítico, ao contrário do ato estético de Saint Girons, precisa do *setting* para cumprir-se, é porque intervém no campo de forças do *transfert*, ou seja, nesse campo que é o "pôr-se em ato do inconsciente"[64], realizando uma operação que consiste em destituir o suposto saber do sujeito, ou seja, aquele fundamento que se supõe estar lá sempre que houver um conhecimento[65]. A "distração" do sujeito no ato sintomático captaria, portanto, esse aspecto da operação realizada no ato analítico: a destituição do sujeito da consciência como fundamento do saber. Como o ato sintomático, suspendendo cada relação do sujeito com o pensamento, "põe seu sentido ao abrigo do fracasso", diz Lacan, ou seja, evitando o controle da consciência, traz à tona um significante inconsciente, de modo que o ato analítico destitui aquele sujeito que acredita que pode curar *a béance* fixando suas operações sintéticas e que, autofundando-se, se faz fundamento do saber, e busca instaurar a *béance* entre o sujeito da consciência e o sujeito do inconsciente, entre o sujeito do conhecimento e o sujeito do desejo.

O ato estético, sem precisar *do setting*, se produz quando algo que diz respeito ao sujeito, mas não lhe pertence, se faz sentir o provoca, o interpela, isso acontece precisamente trazendo à tona um significante daquela sensação que diz respeito ao assunto, mas ao mesmo tempo lhe é estranha. E a partir do momento em que o significante através do qual aquela provocação de sensação se deixa

60 Ibid.
61 Ivi, Leçon II, 22 novembre 1967.
62 Ibid.
63 Ibid.
64 Ivi, Leçon I, 15 novembre 1967.
65 *Cfr*. B. Moroncini, *Lacan politico*, Cronopio, Napoli, 2012, p. 48 e ss.

dizer parece vir de fora, isso revela algo daquele inconsciente real que tece a trama da experiência subjetiva da realidade. O sujeito do ato estético por um outro caminho chega à mesma operação de destituição daquele fundamento que, como princípio arcaico, até aqui organizou o campo de sua experiência. O sujeito, realizando um ato estético, se transforma, se abre à alteridade e reconhece como campo da estética não só a arte e o belo, mas a custódia do mundo e o fortalecimento dos laços sociais[66].

O ato fundamental da estética na concepção proposta por Saint Girons parece-nos convergir também com a posição de Judith Siegmund, de quem apresentamos um texto, sobre a crítica à exibição da recepção. Judith Siegmund, uma filósofa e artista alemã, está empenhada já há muitos anos em mostrar o perigo que aumenta com a exclusão das intenções do artista do campo de interesse da estética, exclusão que é a consequência direta dos pressupostos histórico-filosóficos desta disciplina, mas também de uma certa confusão acerca da terceira crítica kantiana, que também prejudica parcialmente a assim chamada estética da obra, reconduzindo as problemáticas, as elaborações teóricas e as intenções do produtor em uma leitura tão enganosa quanto obstinada pela falta de interesse do juízo de gosto kantiano.

Siegmund ajuda a determinar os traços daquela alteridade à qual o ato da estética da concepção abre e rastreia alguns pontos decisivos e necessários das vicissitudes históricas que efetuaram uma reversão pela qual a própria arte foi compreendida como o Outro, foi excluída dos processos sociais e econômicos, separada deles, até enfim fazer do mesmo juízo de gosto um dispositivo a serviço da *distinção* de classe, como Bourdieu mostrou. A fim de se opor à separação da arte dos processos socioeconômicos, apoiá-la, promover seu impacto e enfatizar sua tecelagem, a arte é chamada por Siegmund a mediar a relação entre a realidade e os sujeitos. Admitindo que essa seja uma possibilidade de reapropriar-se do poder estético exercido pelos processos socioeconômicos sobre os quais, talvez, os dois filósofos pudessem convergir, para Siegmund isso parece passar pela subtração da arte do campo do Outro, enquanto, pelo contrário, para Saint Girons ela implica uma abertura mais radical do sujeito à alteridade, a qual envolve outras camadas além daquelas necessárias às duas fases do "ato de expressão" do artista, com o quê Siegmund concorda. É, portanto, sobre o papel a ser atribuído ao inconsciente como um discurso do Outro que as duas posições provavelmente divergem, mas talvez seja precisamente à luz dessa diferença que seu confrontamento pode ser produtivo.

Na verdade, parece-nos que, apesar das diferenças, uma mesma exortação atravessa os ensaios filosóficos apresentados nesta edição, uma exortação para entender a filosofia como um exercício de abertura dos próprios limites disciplinares, uma prática de encontro com aquele *fora* do qual Roberto Nigro nos convida a começar. Se a tarefa da filosofia é, antes de tudo, como nos lembra Nigro e como acreditamos, o diagnóstico do presente, parece-nos então que a manutenção daquela tensão interna que, como temos tentado argumentar, estrutura as fronteiras do agir entre a filosofia, a arte e a política, é uma forma de identificar os pontos a aproveitar para construir essa "relação impossível" (Nigro) com o *fora*, onde o vir à presença desancora o sujeito do fundamento.

66 B. Saint Girons, *Atto estetico,* p. 24.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210603

Sublime et cosmologie : l'étrange alliance de l'incompréhensible et du compréhensible[1]

Baldine Saint Girons

Abstract - Sublime and cosmology: the strange alliance of the incomprehensible and the comprehensible.

The philosophers represented on the Pompeii mosaic meditate on the globe that lies at their feet and models the universe. The development of cosmology has since then been dazzling. Hence the astonishment, which Einstein is credited with formulating : «What is incomprehensible about the universe is that it is comprehensible.» When thought no longer concerns the simple thinkable, but the unthinkable where it is resorbed, the questioning no longer concerns the contents of science, but the limits of its possibilities.
Baldine Saint Girons reminds us that the tradition of the sublime testifies to a great cosmological sensitivity as early as the *Peri hupsous* of Longin. She also shows how painting reveals an anxiety about the messages of the stars, the existence of a demon at the centre of the earth, and the strangeness of a science that transmits to us an idea of the world that is out of proportion to our intuitive data. She comments in detail on Freud's text, modestly entitled «A Difficulty of Psychoanalysis» (1917), when he relates three types of trauma: cosmological, evolutionary and psychoanalytical. Hence a conclusion touching on the sublime defined as a fulguration of the incomprehensible in the extreme of the comprehensible, according to the law of coincidence of the opposites, as defined by Nicolas de Cues.

Keywords - *Copernicus, Cosmology, Gentile da Fabriano, Girodet, Gossuin, Incomprehensible / comprehensible, Melancholy, Sublime, Trauma, Unthinkable / thinkable*

Les premiers philosophes et les premiers savants furent des astrophysiciens, des astronomes et des astrologues, qui s'efforçaient de s'orienter et de mesurer le temps grâce aux positions et aux mouvements des astres, en vue de déterminer leurs influences sur les destinées individuelles et collectives. De là non seulement des cartes, mais des calendriers qui permettaient de faire des prédictions à long terme. Déjà l'on réunissait les *big data* en vue d'agir sur le monde et sur autrui.

Les premières observations commencèrent en Mésopotamie dès 4.000 ans avant J.-C., à

1 Une version initiale et très succincte de cet article est publiée sous le titre « Sublime et cosmologie : quand la pensée va aux extrêmes » dans le catalogue de l'exposition Rêver l'univers, sous le commissariat de Céline Neveux (musée de la Poste, printemps 2020).

l'époque de l'invention de l'écriture - en Chine et à Sumer - et se poursuivirent grâce à l'essor des mathématiques dû notamment aux Égyptiens. Songeons que l'image du monde, fixée par Ptolémée au IIe siècle après J.-C. subsista *grosso modo* jusqu'à la Renaissance. *Les révolutions des orbes célestes* de Copernic datent de 1543, c'est-à-dire de l'époque à laquelle les Européens découvrirent des « nouveaux continents »: l'Amérique (1492), puis l'Australie (vers 1600). Les progrès les plus inouïs du savoir concernaient simultanément la géographie de notre planète et sa situation dans le macrocosme.

Dès lors, en cinq siècles seulement, la cosmologie réussit à remanier de fond en comble notre image de l'univers et, par voie de conséquence, celle de nous-mêmes. Non seulement notre soleil n'est plus qu'une étoile autour de laquelle gravite la Terre, non seulement notre galaxie n'est plus solitaire, mais l'univers accessible à nos télescopes se trouve en expansion continue et se démultiplie au point de contenir « plus de cent milliards [de galaxies] avec, dans chacune d'elles, au moins une centaine de milliards d'étoiles »[2]. Pour arriver à ces résultats, la fondation de la nouvelle science de l'univers a supposé et provoqué la rencontre des génies les plus divers: mathématiciens, physiciens, philosophes, érudits, observateurs, inventeurs, poètes, artistes etc. Les différents pays ont été concernés, les différentes religions, les différentes cultures. L'Eglise catholique, elle-même, fut parfois aux avant-postes, comme au *Cinquecento*, du temps de Copernic, alors que le *Seicento* commence avec la condamnation au bûcher du frère dominicain Giordano Bruno (1600) et se poursuit avec le procès et l'emprisonnement de Galilée.

Rien de plus étonnant que l'histoire de ces inventions. Comment prévoir qu'un chanoine polonais, il est vrai parfait humaniste, mathématicien et helléniste, lecteur des manuscrits anciens et amateur de perspective, formé en Italie entre 1496 et 1503, mais dont les moyens d'observations astronomiques - dans la tour de la cathédrale de Frauenburg -, n'avaient rien d'exceptionnel, allait-il découvrir que les Pythagoriciens et Aristarque de Samos avaient raison contre Ptolémée, et que la Terre tournait non seulement sur son axe, mais autour du soleil[3]? Comment prévoir que les découvertes de la Relativité générale par un physicien-philosophe allemand, et celles de la vitesse d'éloignement des galaxies, observée par un astronome californien muni d'un télescope gigantesque, allaient se féconder l'une l'autre? Un nouveau cosmos naissait entre Einstein et Hubble. La permanence était devenue l'exception, si bien que la cosmologie s'était transformée en cosmodynamique et en cosmogonie[4].

« Ce qu'il y a d'incompréhensible dans l'univers, c'est qu'il soit compréhensible », cette formule, attribuée à Einstein, fait pendant à la photographie sur laquelle on le voit tirer la langue au technicien qui lui demande de sourire. Pareille affirmation et pareil geste nous conduisent à méditer sur un renversement qui ne tient ni à la simple inintelligence des avancées scientifiques, ni au surgissement d'anomalies et à la mise en cause de la science dite normale ; mais à une prise

2 Daniel Kunth, «Pourquoi le cosmos?», *Les lettres françaises*, spécial Astrophysique, janvier 1919, nouvelle série, n°1, p. 7. On trouvera dans le même numéro un article de Bernard Moninot et la reproduction de quelques-unes de ses œuvres. Pour Daniel Kunth, voir aussi *Les mots du ciel*, Paris, CNRS éditions, 2012 et 2015. Je remercie vivement Daniel Kunth d'avoir bien voulu relire mon texte et nourrir ma réflexion.

3 Sur Copernic, voir notamment Arthur Koestler, *Les somnambules*, trad. Georges Pradier, Paris, Calmann-Lévy, 1960 ; Hélène Tuzet, *Le cosmos et l'imagination*, Paris, José Corti, 1965 ; Jean Seidengart, *Dieu, l'univers et la sphère infinie*, Paris, Albin Michel, 2006 ; Jean-Pierre Luminet, *Le secret de Copernic*, premier volume de la tétralogie, *Les bâtisseurs du ciel,* Paris, Lattès, 2010.

4 Voir Jacques Merleau-Ponty, *Cosmologie du XXe siècle*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 13 et 360 *sq*.

en compte plus radicale : celle de l'incompréhensible du compréhensible que la science produit. Quand la pensée va à l'extrême, quand elle ne concerne plus le simple pensable, mais l'impensable où celui-ci se résorbe, l'interrogation ne porte plus sur les contenus de la science, mais sur les limites de ses possibilités.

Connaître, c'est reconnaître, dit-on, mais reconnaître quoi? Comment sortir de notre esprit et fonder l'accord entre la réalité formelle de nos idées et leur réalité matérielle, leur objectivité? Les sept philosophes représentés sur la mosaïque de Pompéï, copie d'un tableau plus ancien (ill. 1)[5],

Image 1. - *Mosaïque des philosophes*, Pompéi, Ier siècle, Naples, Musée archéologique, Inv. 124545

5 Voir Christian Jacob, « Quand les philosophes regardent la sphère », dans *Le monde en sphères*, dir. Catherine Hofmann et François Nawrocki, Bibliothèque Nationale de France, 2019, p. 43.

méditent pour l'éternité sur le petit globe qui gît à leurs pieds, non encore pleinement sorti de sa caisse. Est-ce l'absence de toute proportion entre le sensible et l'intelligible qu'illustre ce modeste jouet? On sent, cependant, que l'idée d'une modélisation de l'univers commence à s'imposer et qu'il s'agit de trouver un *analogon* de ce qu'on ne saurait voir à l'œil nu et que la petite sphère montre parfaitement : les cercles parallèles de l'équateur, des tropiques ou des pôles et le cercle oblique de l'écliptique qu'entoure le zodiaque. Les progrès de l'observation astronomique se feront fulgurants ; on ira du célèbre observatoire de l'aristocrate danois Tycho-Brahé à Uraniborg, dans lequel travailla Kepler, et de la première lunette astronomique braquée par Galilée à Venise en 1609, pour arriver aux télescopes gigantesques et aux sondes spatiales ultra-sophistiquées d'aujourd'hui. Mais l'observation a beau valoir comme preuve et reculer sans cesse les limites de notre ignorance ; quelque chose dans le devenir cosmique n'échappe-t-il pas aux équations et aux hypothèses les plus ingénieuses, comme aux observations les plus fines et les mieux liées?

Faut-il ignorer pareil type de questionnement et poursuivre tranquillement son chemin, ou bien nous en inquiéter comme signalant une difficulté qui ébranle *de facto* notre croyance dans la science et alimente un dangereux scepticisme à son égard? Si la science n'est pas une spéculation vide, mais qu'elle nous persuade de l'existence d'un monde auquel elle se rapporte, comment pouvons-nous être certains que ce monde qu'elle nous révèle n'est pas seulement un rêve? Peut-on trouver une origine et une finalité à l'univers? Quelqu'un, Dieu, ou bien une entité, la nature, l'élan vital, la force d'évolution, introduisent-ils une harmonie entre la structure et le développement du cosmos et la structure et le développement de la raison humaine? Voilà la question philosophique par excellence, celle que notre profonde et vieille métaphysique n'a cessé de poser et dont une philosophie du sublime a cherché - avec des hauts et des bas, et trop discrètement sans doute - à prendre la relève. Mais comment parvenir à se maintenir au lieu de confluence entre les savoirs, les arts et les expériences les plus intimes sans être saisi dans le maelström où ils se trouvent brassés?

Dans la tradition philosophique Descartes suppose la libre création par Dieu des vérités éternelles, tandis que Leibniz estime que le calcul de tous les mondes possibles mène nécessairement à la définition, puis à la réalisation, du meilleur des mondes possibles. Selon le principe de raison suffisante, rien ne se fait sans raison ; autrement dit, rien n'arrive sans une raison qui « suffise à déterminer pourquoi il est ainsi et non pas autrement »[6]. Mais pourquoi les meilleurs compossibles tendraient-ils vers l'existence? « Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien? » Pareille formule se trouve déjà dans *les Principes de la nature et de la grâce* de Leibniz. Tout le problème est celui du passage du logique au réel. Y a-t-il une théodicée, une justice de Dieu, qui le garantisse? Comment se passer d'une mesure sans mesure, d'un absolument grand ou d'un absolument petit, bref d'un sublime qui fonde la pensée sans que celle-ci puisse le fonder?

1. Sublime et cosmologie chez Longin

Le sublime, *to hupsos*, est dans la tradition grecque, un substantif qui signifie d'abord « hauteur, « élévation » et, par suite, « cime », « sommet ». Ce terme, déjà employé par Homère et par

6 Leibniz, *Principes de la nature et de la grâce*, § 7, 1714, Paris, P.U.F., 1954, p. 45.

Hésiode, est choisi par la Septante pour traduire le nom du Dieu de la Bible, le Très-Haut[7]. La théorisation du sublime nous situe ainsi au croisement du polythéisme et du monothéisme, au début de l'ère chrétienne et au moment où Ptolémée fixe un modèle de l'univers qui vaudra plus de quatorze siècles. Le premier texte qui nous soit parvenu, consacré au sublime comme tel, est l'œuvre d'un Grec d'Alexandrie (comme le fut Ptolémée au IIème siècle après J.-C.) : Longin. Mais le paradoxe de sa lettre-traité, le *Peri hupsous,* est de n'avoir été véritablement connu qu'à partir de la seconde Renaissance, d'avoir joui alors d'une fortune extraordinaire jusqu'au milieu du XVIIIe siècle pour se trouver ensuite éclipsé par la *Recherche philosophique* de Burke *sur nos idées du sublime et du beau* (1757) et par l'« Analytique du sublime » de Kant (1790).

Plus on y réfléchit, plus on est saisi par l'extraordinaire vigueur de la pensée cosmologique dont témoigne Longin, non seulement dans ses premières définitions du sublime comme « élan exubérant de la pensée » et comme « écho de la grandeur d'esprit »[8], mais dans les quatre exemples empruntés à Homère d'un sublime divin, dans la citation isolée du *Fiat lux* de la Bible et dans la reconnaissance ultime d'un désir caractérisant l'être humain parmi tous les animaux et justifiant implicitement un anthropocentrisme : le propre de l'homme est d'outrepasser les limites du monde physique et de se mettre à la recherche de l'extraordinaire, du beau et du sublime.

Les deux premières citations homériques concernent la distance de la terre au ciel, conçu comme une voûte fixe, cloutée d'étoiles. Il s'agit de trouver un diastème, un étalon, qui puisse permettre de mesurer l'écart entre la Terre et « l'arche ronde « ou « la clôture des cieux »[9]. Mais comment parler d'unité de mesure si cette distance est égale à la hauteur physique d'une déesse, ou bien à l'espace franchi par les coursiers divins en un seul bond? Force est de constater que les chevaux hennissants des dieux « ne trouveraient plus de place dans l'univers pour un second bond ». Quant à la déesse, elle bloque tout l'horizon en déployant ses dimensions ourano-chtoniennes. « De son front », Eris « heurte le ciel et de ses pieds elle foule la terre ». Voilà qui évoque non seulement le psaume 66.1 d'Isaïe - « Les Cieux sont mon trône ; la Terre, c'est mon marchepied » -, mais un hymne sumérien concernant, lui aussi, une déesse : « Le Ciel a placé une couronne sur ma tête ; la terre a mis des sandales à mes pieds »[10].

Mais l'espace ne se déploie pas seulement en hauteur. Il s'agit d'en sonder la profondeur, en suivant le rapport étroit entre *bathos* et *hupsos* sur lequel insiste Longin[11]. Le sublime ne surgit pas, en effet, dans la seule dimension d'une hauteur acquise, mais se situe sur un axe de verticalité dans lequel l'extrême de la hauteur et l'extrême de la profondeur se rejoignent. Aussi bien Homère, cité par Longin, évoque-t-il le fond de la terre qu'ébranle la bataille des dieux (3) et les profondeurs de la mer qui s'entrouvrent sous le char de Poséidon (4). Au diastème du haut, situé entre la terre et le

7 Voir BSG, *Fiat lux - Une philosophie du sublime*, Partie I, 1, chap. I, « Risques de la grandeur », Paris, Quai Voltaire 1993, diffusion Vrin 1995, et *Le sublime de l'antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005, chap. III : « Le terme sublime ».

8 Voir BSG, « Le silence d'Ajax II », dans *Silence et sagesse - De la musique à la métaphysique : les anciens Grecs et leur héritage*, dir. Laurence Boulègue, Pierre Caye, Florence Malhomme et Sylvie Perceau, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 49.

9 Ronsard, *Hymne du ciel*.

10 Tout ce passage doit beaucoup à Giovanni Lombardo, « *Le sublime et la poétique cosmologique* » dans *Le sublime -Poétique, Esthétique, Philosophie, Ouvrage offert à BSG*, dir. Céline Flécheux, Pierre-Henry Frangne et Didier Laroque, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018. Voir aussi Porter, J. I., « Lucretius and the Sublime », in St. Gillespie, & Ph. Hardie, (eds.), *The Cambridge Companion to Lucretius*, 2007.

11 Longin, *Du sublime*, II, 1, trad. Jackie Pigeaud, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1991.

ciel correspond le diastème du bas, situé entre la surface de la terre et les cavités le plus profondes de l'enfer. Longin développe ainsi une esthétique de l'étirement et du hiatus qui met en scène une relation inédite entre le haut et le bas, le possible et l'impossible, la limite et l'illimité. C'est la friction de l'ordinaire et de l'extraordinaire qui l'engendre, suscitant le sentiment simultané de la rupture et de la continuité. Le Grand-Tout devient, d'une certaine manière, accessible, tout en se refusant à la perception immédiate et à une imagination assujettie aux sens.

A la fin de sa lettre-traité, lorsqu'il s'agit justement de *la sunthesis*, de la composition du tout, Longin revient une dernière fois sur cette distance incommensurable, de la Terre au Ciel et, cette fois, l'étalon envisagé n'est plus emprunté au monde des dieux, mais trouve son origine dans l'ambition humaine la plus haute, dont l'élan excède toute satisfaction sensible :

> C'est pourquoi même l'univers, dans son entier, ne suffit pas à l'élan de la contemplation et de la conception de l'homme; son imagination dépasse souvent les bornes (*orous*) du monde qui l'enveloppe; et si, faisant le tour de la vie, d'un coup d'œil circulaire, on perçoit combien ce qui est supérieur et beau l'emporte en tout, on reconnaîtra rapidement la fin pour laquelle nous sommes nés[12].

Sans doute Longin s'inspire-t-il de Lucrèce qui relativise toute grandeur physique grâce à la prise en compte de l'univers dans son entier : comparé à celui-ci, même l'Etna en éruption « n'est rien »[13]. Franchir les remparts terrestres et parvenir « au-delà des murailles du monde (*extra moenia mundi*) », voilà ce qui caractérise le « jet libre de l'esprit (*animi jactus liber*) »[14]. Mais là où Lucrèce insiste sur la nécessité de se libérer, Longin met l'accent sur la question des enjeux : pourquoi sommes-nous nés? Devant la splendeur de ce qui se situe au-delà du monde qui nous enveloppe, se pressent une finalité suprême. Force est alors de reconnaître « le paradoxe (*to paradoxon*) », l'inattendu, l'imprévisible qui étonne et émerveille l'homme et se montre incomparable avec ce qui reste à sa portée : « toutes les autres qualités dénoncent l'homme, mais le sublime l'élève près de la majesté divine »[15].

Si la définition du sublime est liée aux discours, dont il constitue « la cime et l'éminence », pourquoi l'intérêt de Longin pour la cosmogenèse et sa mention si élogieuse du *Fiat lux* de la Bible?

> C'est aussi de cette manière que le législateur des Juifs, qui n'était pas un homme vulgaire, après avoir conçu dans toute sa dignité la puissance de la divinité, l'a proclamée immédiatement en l'inscrivant en tête de son code : « Dieu dit », écrit-il, quoi donc? « Que la lumière soit «, et la lumière fut ; « que la terre soit «, et la terre fut »[16].

Le sublime a vocation à l'universel : il n'élève pas seulement, il unit en profondeur. En

12 *Du sublime*, XXXV, 3.
13 Lucrèce, *De rerum natura*, II, 1044-47, trad. Jackie Pigeaud dans *Les Stoïciens,* Paris, Biblioth. de la Pléiade, 2010.
14 *Ibid.,* II, 1044-47.
15 *Du sublime*, XXXV, 5.
16 *Du sublime*, IX, 9.

l'introduisant dans le monde judaïco-chrétien[17], Longin surmonte le fossé qui sépare la conception héroïque et élitiste du sublime chez les Grecs et sa conception humble chez les Hébreux, comme dans le premier christianisme; et il noue ainsi ensemble deux traditions jusque-là profondément séparées[18]. Voilà qui permettra à Victor Hugo de dire que « le sublime est en bas »[19].

Essayons donc de suivre à travers trois peintures le témoignage du saisissement dessaisissant qu'opère le sublime à l'échelle du cosmos. L'étoile-guide ne conduit pas seulement les rois mages chez Gentile da Fabriano: elle instruit Hérode, l'ennemi des Juifs, de la naissance menaçante d'un nouveau roi. Le centre de la Terre n'est pas l'emplacement le plus digne, mais se montre le séjour d'un monstre dévorant. Enfin, le globe terrestre, enlevé à son présentoir, glisse sur la table chez Girodet, et est maintenu par les mains paternelles pour servir de leçon à un enfant studieux. Essayons à travers ces trois exemples, de montrer comment ces préjugés qui peuvent apparaître comme des obstacles épistémologiques constituent *de facto* les échos d'une sensibilité profonde. La triple inquiétude qui est en jeu concerne la dangerosité du message que pourraient bien nous transmettre les astres, l'appétit monstrueux d'un personnage maléfique qui hanterait les entrailles de la terre, l'étrangeté de la science qui nous transmet une idée du monde sans commune mesure avec les données de notre intuition.

2. L'astre au dangereux message, le centre Diabolique de la terre, le globe Terrestre Roulant sans présentoir

2.1 Double aspect du message céleste dans L'Adoration des rois mages de Gentile da Fabriano

Il existe peu de peinture*s* où l'or soit aussi éblouissant que dans *L'Adoration des rois mages* de Gentile da Fabriano, chef d'œuvre du gothique international (1423, ill. 2). On peine à y identifier l'étoile qui, immergée dans le fond d'or étincelant, réapparaît néanmoins cinq fois sous une forme et avec un éclat différents. La scène centrale concentre d'abord tous les regards ; mais on est bientôt frappé par la savante et croissante introduction de l'obscurité dans les lunettes et dans la prédelle du retable : en haut, les ténèbres vont s'assombrissant de gauche à droite ; en bas, au contraire, ils vont s'éclaircissant. Le clair-obscur atteint le maximum d'intensité sur la diagonale qui va de l'étrange boyau qui mène à Bethléem au manteau noir de la Vierge et à la Nativité de la prédelle - un des premiers nocturnes de l'histoire de la peinture. Une ligne sinueuse se creuse au centre de la pala et s'élève sur les côtés, de manière à séparer les scènes du voyage de la scène centrale d'adoration.

Dans la lunette de gauche (ill. 3), les mages astronomes sont juchés sur une roche escarpée : ces « inspecteurs du secret » guettent l'étoile dont le prophète Balaam avait prédit l'apparition. Deux

17 Cette introduction est liée à l'influence de Philon d'Alexandrie Voir BSG, *Fiat lux - une philosophie du sublime*, *op. cit*., pp. 46-47.

18 Voir Erich Auerbach, *Mimésis* (1946), trd. Cornélius Heim, 1968, Paris, Tel Gallimard, p. 32 et sq. ; S. S. Averincev, *Atene e Gerusalemme*, *La Grecia come letteratura e il mondo ebraico come tradizione* (1971-3), trad. italienne R. Belletti, Rome 1994, p.17-18.

19 Victor Hugo, *Les Contemplations*, 1856, II, V, 26, « Les Malheureux », éd. P. Albouy, Poésie / Gallimard, 1943, p. 291.

Image 2. - Gentile da Fabriano, *Adoration des mages,* 1423, Florence, Offices

d'entre eux ont les mains en visière, tandis que le troisième tient ses bras derrière son dos. La mer et les voiliers symbolisent le voyage de l'Orient lointain à Jérusalem. Un mouvement tournant montre les Rois mages en route et nous fait accéder aux portes de Jérusalem. « Où est-il le nouveau-né, le roi des Juifs? », demandent alors les mages, conformément à l'Evangile de saint Mathieu. « Or le roi Hérode l'entend. Il se trouble, et tout Jérusalem avec lui ». On mène aussitôt une enquête policière serrée, comme en témoigne la figure d'un berger brutalisé par deux soldats dans le pendentif de la lunette. Comment expliquer que la naissance du Sauveur ait pour contrepartie le massacre des saints innocents? Un ange, en tout cas, avertira les sages de ne pas retourner chez Hérode.

Curieusement, l'épisode de l'inquisition violente n'est guère pris en considération par les

Image 3. - Gentile da Fabriano, lunette de gauche

commentateurs, alors que la violence qui y explose se situe dans un lieu crucial du retable, juste au-dessus de l'apparition la plus majestueuse de l'étoile - celle qui désigne la sainte Famille, dont les trois têtes s'étagent splendidement sur le même axe vertical. Si le sublime est bien lié à l'imminence d'un retournement d'un extrême dans l'autre, on pourrait dire qu'il provient ici d'un mal qui côtoie un bien, ou plus exactement d'une menace qui jouxte la promesse.

Mais revenons au voyage des rois mages : ils sont dirigés vers Bethléem qu'ils atteignent à travers un boyau final destiné aux successeurs de Balaam. Eux qui jouissaient « d'une visibilité panoramique avant de partir, ils ne voient presque plus rien au moment d'arriver »[20]. Tel est le second paradoxe auquel la réflexion sur les grands phénomènes cosmiques nous rend sensibles. Comment accorder non seulement menace et promesse, mais vision extérieure et vision intérieure? Le passage par l'obscurité est nécessaire. Rapprochons ici avec Maurice Brock les cinq étoiles de la pala avec l'étoile quintuple qu'évoque Jacques de Voragine ; on s'apercevra alors que sous ce qui peut apparaître comme un galimatias scolastique, s'indique un véritable effort pour saisir la diversité des sens que peut prendre la vision.

> On doit noter que l'étoile que ces mages virent est quintuple, à savoir l'étoile matérielle, l'étoile spirituelle, l'étoile intellectuelle, l'étoile rationnelle et l'étoile supersubstantielle.[21]

20 La formule et tout le rapport à *La légende dorée* sont de Maurice Brock, « La lumière de l'étoile dans *la pala Strozzi* de Gentile da Fabriano », dans *Du visible à l'intelligible - Lumières et ténèbres de l'Antiquité à la renaissance,* Paris, Champion, 2004, p. 229.
21 *Ibid*., p. 244.

Les rois mages virent de leur yeux de chair l'étoile matérielle en Orient ; ils virent des yeux du cœur l'étoile spirituelle et entreprirent, pour cette double raison, un long et périlleux voyage; ils virent en songe l'étoile intellectuelle sous la forme de l'ange qui les empêcha de revenir chez Hérode ; puis ils virent l'étoile rationnelle dans la Vierge et, enfin, l'étoile supersubstantielle dans l'enfant Jésus. Cinq modes de présence fondateurs d'évidence sont donc analysés qui concourent par leur union à imposer une certitude. L'étoile alors grossit et prend le maximum d'intensité. Voilà sans doute ce qui donne à la Nativité de la prédelle une force sans pareille. La nuit a gagné l'univers, l'enfant Jésus a délaissé les bras de sa mère : nu et chétif sur son lit de paille en forme de mandorle, il concentre toute la lumière du monde Dieu ne dit plus : « Que la lumière soit faite ! ». Il devient lui-même la lumière ; et le mystère de l'Incarnation s'accomplit.

2.1.1 Comment imaginer le centre de la terre (début du XIIIe siècle)? L'axe vertical du sublime

Si l'étoile est surdéterminée dans le monde antique en tant que phénomène cosmique et signe avertisseur, figure angélique et rayonnement du Dieu-enfant, on est frappé par la puissance d'imagination des médiévaux lorsqu'ils se mettent à décrire les entrailles de la terre et les hauteurs de l'empyrée. On songe bien sûr à la *Divine Comédie*, dont le jeune Galilée vantait le sublime dans une lettre de 1588[22] : l'architecture du cône renversé sous la croûte terrestre y était décrite avec une rigueur qui évoquait celle de la distance de la terre au ciel. La « critique topographique » valait donc autant pour l'intervalle ourano-chtonien que pour l'intervalle qui allait de la croute terrestre aux cavités infernales. Et une forme d'équivalence ou plutôt de coïncidence des opposés, au sens de Nicolas de Cues, se dessinait entre *to hupsos* et *to bathos*, le sublime et le profond.

Trois quarts de siècle avant Dante, Gossuin de Metz avait écrit un poème en vers, *L'Image du monde,* forme d'encyclopédie scientifique traduite dans plusieurs langues européennes et même en hébreu. La saisissante image qu'il nous donne du monde est celle de sphères emboîtées bleu outremer ou orangé, pour le soleil. Et aux ciels des sphères mobiles, s'oppose sur la périphérie le ciel des étoiles fixes et le ciel cristallin.

On s'aperçoit alors que, si la Terre, sise au centre de l'univers, est immobile, la place d'honneur se trouve au sommet ; mais une autre place est mise en concurrence : celle qui se trouve au centre de la Terre (ill. 4). Or, pour voir qui l'occupe, il faut renverser la page de haut en bas (ill. 5). Alors seulement apparaît un monstre, sourcils froncés, et yeux écarquillés, ouvrant sa mâchoire sur cinq énormes crânes, d'une blancheur éclatante. Mais à la promotion de ce Satan dévorant devrait répondre la destitution du Dieu de majesté qui se trouverait soudain la tête en bas. La mise en mouvement de notre planète changerait donc l'ordre de préséance. Cet effet cinématique, même involontaire, accroît en tout cas pour nous le charme trouble de pareille image. Et voilà qui nous rappelle à quel point nous valorisons le centre et avons de la peine à admettre un cercle dont le centre soit partout et la circonférence nulle part.

22 Voir Franco Brioschi, *Dante, Galileo e l'«armonia del mondo»*, dans: *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*, Torino 2002, pp.273-85 et Giovanni Lombardo, » *Extra moenia mundi* -Il sublime e gll'intervalli del cosmo », *Studi di estetica*, Per Emilio Matioli, n° 29, 2004.

Image 4. - Gossuin de Metz, *L'Image du monde*, 1246, BNF 14964, f. 117

Image 5. - Gossuin de Metz, image renversée

2.1.2 Le globe terrestre enlevé de son présentoir ; la leçon paternelle et les ambiguïtés de la libido sciendi

Avec Girodet, un troisième symptôme nous est donné de notre difficulté à penser la révolution cosmologique à partir de la seule sensibilité. L'invention brillante du tableau consiste à enlever le globe de son présentoir et à prêter aux mains du père la charge de le retenir sur la table en l'empêchant de glisser. Ce père attentif regarde son fils qui lui indique un emplacement sur le globe terrestre. Sans doute s'agit-il de la topographie des hostilités entre César et Pompée mentionnées dans l'exemplaire des *Commentaires* en maroquin rouge, sur lequel s'appuie la main gauche du jeune garçon (1803, ill. 6) : l'histoire et la géographie ne se séparent pas.

Les corps se rapprochent et les bras s'enroulent autour de la sphère. Le fils, élégant et concentré, regarde, les yeux baissés. Sur le globe erre une mouche bien en évidence pour le spectateur et, plus bas, sur le même axe, une grappe de raisin entamée - symboles traditionnels du *Memento mori*, Souviens-toi que tu vas mourir.

À quoi l'extraordinaire sentiment d'intimité qui se dégage de la toile est-il dû? Il n'est sans doute pas indifférent de savoir que le Docteur Trioson donne une leçon à son fils qui devait perdre la vie un an plus tard, ni qu'il devait alors adopter officiellement Girodet. Mais si le contexte est celui d'une transmission particulière, l'enjeu est universel et dépasse les protagonistes ; l'inquiétude du père acquiert portée métaphysique. On fait d'habitude comme si le transfert du savoir allait de soi et s'opérait dans une sorte de neutralité affective. Mais Girodet nous montre, au contraire, qu'il

Image 6. - Girodet - *La leçon de géographie*, 1803, Musée de Montargis

existe de véritables chocs gnoséologiques auxquels il importe d'être sensible. L'inquiétude du père qui regarde son fils en train de comprendre les rapports entre la Terre des hommes et le modèle réduit qu'il a sous les yeux, dépasse tout motif contingent et concerne la place de l'être humain dans l'univers.

Le trompe-l'œil est-il général? La mouche en est en tout cas le symbole, comme en témoigne la plaisanterie qu'aurait faite Giotto à son maître, selon Vasari[23]. Le jeune peintre se serait amusé à peindre une mouche sur un tableau inachevé de Cimabue ; et celui-ci s'y serait laissé tromper en tentant de l'écarter. Voilà un anachronisme qui a le mérite de renouer avec l'histoire du rideau de Parrhasios à l'illusion duquel se serait laissé prendre Zeuxis, confondant le rideau inamovible peint par son rival avec un rideau réel possible à repousser. Mais, comme le rappelle Daniel Arasse, la mouche feinte triomphe bien après Giotto et n'est pas un motif florentin. L'important est ailleurs : il est de comprendre comment le détail fait pour tromper vient vers nous, comme s'il quittait le plan du tableau. De là les questions proprement métaphysiques. Faut-il voir de loin ou de près? Faut-il cultiver les moyens mimétiques de représentation ou bien se rendre voyant? Faut-il condamner la vanité de la peinture qui, comme le dit Pascal, nous fait admirer des copies dont nous n'admirons pas les originaux, ou, bien plutôt, saisir le point de retournement qui permet à l'extrême de la tromperie de se transformer en extrême de la révélation?

Le sentiment d'intimité n'est pas seulement dû à l'oscillation du spectateur-acteur entre deux espaces, et à la constitution d'un tiers-espace, mi-physique, mi-pictural. Il tient à une identification possible avec l'insecte feint. On sait, en effet, que la mouche est dotée d'une activité oculaire et d'une vision panoramique exceptionnelles qui lui permettent de visualiser un nombre considérable d'images par secondes et d'échapper aux prédateurs. Dans pareille perspective, le petit insecte

23 Voir Vasari, *Les Vies*, II, dir. André Chastel, Paris, Berger-levrault, 1985, p. 120, Daniel Arasse, *Le Détail*, Paris, Champ, Flammarion, 1992 et 1996, p. 117.

noir, avec ses allures d'idéogramme chinois, semble bien avoir pour vertu de nous obliger à nous interroger sur la grandeur et les limites de nos pouvoirs respectifs de vision sensible et de vision intellectuelle?

3. Vers une métacosmologie?

3.1 Sublime et cosmologie entre Pascal et Kant

Une longue tradition de pensée a théorisé le sentiment de misère et de grandeur qui étreint non seulement les plus savants d'entre nous, mais tout être humain lorsqu'il se met à réfléchir sur l'infinité et la complexité du cosmos. « Toute la dignité de l'homme est en la pensée. Mais qu'est-ce que cette pensée? Qu'elle est sotte ! »[24], s'écrie Pascal. Mais chacun connaît le renversement qui s'ensuit : la pensée a beau se montrer sotte, ridicule et « basse par ses défauts », elle est « grande par sa nature ». L'échec et la victoire (ou son illusion) vont au fond de pair. Victimes d'un choc et d'une inhibition que le sublime nous impose, nous nous découvrons à nous-mêmes comme le véhicule d'une révélation qui nous éblouit. Mais comment la définir? Aux yeux de Pascal, la supériorité de l'homme sur tout l'univers est dans la conscience de ce qui lui arrive : « quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, puisqu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien »[25]. Aux yeux de Kant, en revanche, cette place exceptionnelle de l'homme s'explique par la prise de conscience de la loi morale (« Tu dois, donc tu peux »). Si la raison théorique, non guidée par l'expérience, est fondamentalement incertaine et impure, la raison pratique, elle, montre sa pureté en formulant une loi qui, indépendante de toute expérience, devient raison de connaître la liberté où elle se fonde.

On a beaucoup étudié les rapports de l'Analytique kantienne du sublime avec la *Critique de la raison pratique* et avec l'Esthétique transcendantale de *la Critique de la raison pure*. Mais on a peu confronté ce texte fameux avec « l'antinomie de la raison pure » qui porte précisément sur la confrontation de l'être humain au cosmos. Comme le montre Kant, rappelant que si Copernic fait tourner l'observateur autour des astres, c'est faute de réussir à faire tourner les astres autour de l'observateur, il faut trouver comment les objets se règlent sur la connaissance, puisque la connaissance ne se règle pas sur les objets.

Encore faut-il, dans pareille perspective distinguer la faculté de l'inconditionné qu'il appelle « raison » de la faculté du conditionné qu'il appelle « entendement ». Plus la raison prétend satisfaire à son ambition spécifique en cherchant à saisir l'inconditionné (*das Unbedingte*) - autrement dit, plus elle ambitionne de trouver des conditions dernières qui ne soient plus elle-même conditionnées -, plus aussi elle se heurte à des paradoxes et à des antinomies, bref à un double *bind*. Arrêter son mouvement serait prématuré, mais le prolonger sans fin relève de la seule spéculation. On songe ici au big-bang, qui qualifie notre modèle cosmologique standard, mais en

24 Pascal, *Pensées*, éd. J. Chevalier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 1156.
25 *Ibid.,* p. 1157.

désigne aussi la limite et le point aveugle, pour renvoyer à l'énigme de l'origine et de ce qui la précède[26].

Ce que Kant critique sous le nom de « métaphysique », ce sont moins des doctrines comme telles que l'absence de réflexion sur la manière dont la raison les produit et les impasses auxquelles elle mène alors. Même si les critiques de la psychologie, de la cosmologie et de la théologie rationnelles sont fondées sur des principes différents, le principe général est toujours celui d'une dénonciation des contradictions dans lesquelles se trouve prise la raison raisonnante. Il faut alors reprendre les catégories de la relation pour faire le tableau *a priori* des Idées ou Inconditionnés de la raison. L'objet est ainsi d'établir une antithétique généralisée en explicitant les paralogismes, l'antinomie et l'idéal qui paralysent la raison, lorsqu'elle se veut « pure ». Adopter un point de vue transcendantal revient ainsi à comprendre les besoins et les modes de fonctionnement de la raison.

Mais comment se débrouiller avec la perplexité qui nous paralyse parfois et avec le sentiment de tourner en rond dans la cage de la raison, si impressionnants que soient les résultats acquis par l'humanité au cours des âges? Aux ignorances plus ou moins remédiables dont je ne suis que trop fondée à m'accuser moi-même s'ajoute ou plutôt s'intrique une ignorance de principe qui n'a rien de consolant et dont l'utilisation comme alibi prend vite un aspect exaspérant.

3.2 La science de l'univers comme cause d'humiliation majeure : du sublime comme abandon des positions narcissiques?

En pleine première guerre mondiale Freud écrivit un article intitulé *Une difficulté de la psychanalyse,* sous le titre duquel il montre finalement comment penser, c'est lutter contre des illusions produites par une pensée qui n'arrive pas à se retourner sur elle-même et continue à croire à une toute-puissance magique qui lui permettrait d'imposer sa loi aux êtres et aux choses. « C'est la théorie qui décide de ce que nous pouvons observer ». Cette formule, attribuée à Einstein, entérine un long parcours de l'être humain, bien forcé de comprendre que la méthode n'influence pas seulement les résultats : elle les conditionne dans la science dite normale. Faisons ici une parenthèse : toute la difficulté est de ne pas confondre le provisoirement invérifiable avec l'invérifiable en droit. Rappelons qu'en 1917, Einstein avait cru devoir ajouter le nouveau paramètre de la constante cosmologique aux équations de la Relativité Générale, afin de de la rendre compatible avec l'idée d'un univers statique. « La plus grande bêtise de sa vie », comme il l'a dit, ou une idée sublime? En tout cas, les observations de Hubble touchant la vitesse d'éloignement des galaxies proportionnelle à leur distance contredisent cette théorie et impliquent, au contraire, un univers en expansion.

Se dégager des illusions et des fantasmes d'omnipotence, voilà qui exige, à tout le moins, une rupture avec le monde naturel et un effort proprement métaphysique. Freud se montre très modeste en intitulant « une difficulté de la psychanalyse » sa mise en évidence de trois types de traumatismes propres à la science, prise dans ses ramifications les plus modernes. Qu'ont de commun la nouvelle cosmologie, l'évolutionnisme et la science de l'inconscient? Elles impliquent, chaque fois, une perte : perte d'une assise fixe et centrale, perte du sentiment de l'exceptionnalité humaine et perte du sentiment de la maîtrise de soi. L'entreprise de Freud apparaît ainsi comme

26 Voir la mise au point de Jean-Philippe Uzan, « Métaphysique des origines » dans *Les lettres françaises*, Spécial Astrophysique, cité *supra,* note 1.

triplement métaphysique : métacosmologique, métabiologique et métapsychologique. On y retrouve *grosso modo* la distinction traditionnelle depuis Wolff entre les trois branches de la métaphysique : psychologie, cosmologie, théologie. Bien sûr, la théologie semble briller par son absence ; mais c'est que la théorie de l'évolution de l'homme au sein de « la série animale » succède à celle de sa création par Dieu. Nous réintégrons alors notre place dans la série animale auprès des « autres animaux », comme disait Voltaire. Et, d'autre part, l'ordre des disciplines est inversé ; mais commencer par la cosmologie permet de marquer la précellence de cette science sans pareille.

Pourquoi Freud dit-il la difficulté qu'il examine « affective » et non pas « intellectuelle »[27]? Il s'agit moins, écrit-il, de « ce qui rendrait la psychanalyse inaccessible à la compréhension de son destinataire », que de « ce par quoi la psychanalyse s'aliène (*sich entfremdet*) les sentiments de son destinataire, de sorte que celui-ci est moins enclin à lui accorder son intérêt ou sa foi ». Les problèmes seraient-ils en dernier ressort psychologiques? Tout comme Spinoza, selon lequel la victoire sur les passions appartient non à la raison, mais aux affects qui en sont issus, Freud montre comment le changement de perspective qu'impose le savoir blesse chacun d'entre nous en l'obligeant à sortir de son petit moi et à se détacher des images qu'il produit.

« La science » dont il s'agit, ferait-elle dès lors de nous des animaux irréductiblement malades ou bien est-ce le contraire? « L'homme est l'animal malade, par excellence », écrivait Nietzsche »[28]. Et Freud montrera en 1929, dans *Malaise dans la civilisation* que la tension du sentiment de culpabilité engendrée par la civilisation risque de devenir un jour « insupportable » à l'individu. Mais le texte de 1917 manifeste une sorte d'optimisme fondé sur un retour en arrière de la science, qui la conduirait à reprendre et à intégrer, sous un angle nouveau, des positions anciennes. L'esprit de la « Re-naissance », du renouveau de l'universel et de l'antique inspire Freud. Reprenons l'écriture de sa première proposition pour couler les deux autres dans le même moule et montrer finalement la solidarité des trois révolutions entre elles. Est-ce que je pense l'univers ou est-ce l'univers qui me pense? Qu'est-ce que la pensée?

a. « Même la grande découverte de Copernic avait été faite avant lui », écrit Freud, et cela par les pythagoriciens et par Aristarque de Samos. Seule, l'admission de cette conception a changé : au lieu de n'appartenir qu'à quelques savants isolés, elle est devenue universelle.
b. « Même la découverte de notre appartenance à l'espèce animale avait été faite avant Darwin », ainsi pourrait se formuler sa seconde proposition. De fait, les petits enfants ne s'étonnent pas de ce que les animaux pensent et parlent ; et les primitifs ne trouvent pas choquants de « faire descendre leur lignée d'un ancêtre animal » qu'ils honorent comme leur totem.
c. Troisième proposition : « Même la découverte de la nécessité de se tourner vers soi pour avoir accès à son inconscient, avait été faite avant la psychanalyse ». Et Freud de citer Schopenhauer, mais surtout de reprendre presque littéralement l'inscription du temple de Delphes : *gnothi seauton.* « Connais-toi toi-même ». Telle est, en effet, l'étonnante consigne à laquelle aboutit la prosopopée de la psychanalyse : « Entre en toi-même, dans tes profondeurs, et apprends d'abord à te connaître ». Reste que le retour sur soi, la scission du sujet et le retranchement hors de l'intimité d'un soi semblent un prix bien lourd à payer à la science.

27 *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*, 2017, G.W., tome XII, p. 8, Imago Publishing Co., LTD London, trad. française de Bertrand Féron dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais,* Paris, Gallimard 1985.
28 Nietzsche, *Généalogie de la morale*, III, 13.

Faut-il alors soutenir que la passion de savoir dont la cosmologie est le fer de lance, finit par se retourner contre celui qui la véhicule et tend à le vider de sa capacité d'initiative et de sa substance? Ou bien faut-il penser que la science, de par le changement radical de point de vue qu'elle impose, sauve d'un narcissisme dont les revendications risquent de se montrer dangereuses et mortifères et sont fondamentalement injustes? Il faut se souvenir du constat freudien : « Nous nous croyons tous fondés à nous plaindre » et « nous exigeons tous un dédommagement pour les blessures précoces de notre narcissisme »[29], tendant à faire comme si tout nous était dû.

Développer une sensibilité cosmologique, c'est forcément s'inquiéter de la survie du globe et de l'espèce humaine. « Pourquoi la guerre? », comment l'éviter? « La distance à l'égard de tous les problèmes de la vie » désarmerait-elle l'intelligence théorétique et en ferait-elle « la proie la plus facile des funestes suggestions collectives »[30]? Telle est la question qu'Einstein pose à Freud ; et celui-ci lui répond en utilisant ce qu'on pourrait appeler son « modèle standard du psychisme » (sa deuxième topique et sa deuxième théorie des pulsions, sa mythologie) : « Si la propension à la guerre est une émanation (*Ausfluss*) de la pulsion destructrice, il y a alors lieu de faire appel à l'adversaire de cette pulsion, l'éros »[31]. À travers l'éros et à travers les distinctions techniques entre amour objectal et amour de soi, choix d'objet narcissique et choix d'objet par étayage, narcissisme global et narcissisme des petites différences, qu'est-ce qui constitue l'unité de l'amour en tant qu'adversaire de la pulsion de destruction? Le sens de la solidarité, le refus de se placer au centre du monde, l'absence d'intimidation (*Einschüchterung*). En ce sens l'amour apparaît comme la chose la plus difficile; il réclame tous nos soins et ne cesse de se colleter avec l'impossibilité d'aimer comme avec l'impossibilité de comprendre.

C'est alors au plus haut point d'intensité de la friction entre deux pulsions opposées - l'amour unifiant et la haine destructrice - que peut surgir le sublime, dans la fulgurance d'un retournement et d'une unification[32].

4. Conclusions

4.1 Du sublime comme union de l'incompréhensible et du compréhensible

Le sublime ne surgit ni du compréhensible, ni de l'incompréhensible, hypostasiés ou substantialisés ; mais il naît de leur friction, du renversement de l'un dans l'autre et du surgissement d'un tout-ensemble. Disons que c'est l'instant-lieu, étonnamment propice, d'une union éphémère, dans laquelle chacun fait sentir la présence de l'autre, de sorte que la force du tout l'emporte sur celle des parties.

Il se produit alors une *coïncidentia oppositorum*, une coïncidence des opposés, pour reprendre

29 Freud, « Quelques types de caractère », 1919, trad. dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais,* Paris, Gallimard 1985, p. 145.

30 Einstein et Freud, *Pourquoi la guerre?* 1932, Livre de poche, 2009.

31 Freud, G.W., tome XVI, p. 22, Imago Publishing Co., LTD London, 1950.

32 Voir BSG, *Le sublime de l'antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005, chap. X : « Du sublime comme principe ».

l'expression de Nicolas de Cues dans son traité *De la Docte ignorance*[33]. Un renversement réciproque surgit entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, le mouvement le plus rapide et le repos le plus total, la plus profonde ignorance et le plus haut savoir, la lumière la plus claire et l'obscurité la plus obscure. Finalement, le haïssable, le ridicule et le barbare réussissent à passer dans leurs contraires et permettre la reconnaissance de l'aimable, du convenable et du civilisé. De fait, nous ne comprenons les choses que dans leur envers et ne leur accordons de prix qu'au moment où elles risquent de disparaître.

Les extrêmes se rejoignent, écrit Burke au milieu du XVIIIe siècle, dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, et « deux idées aussi opposées que possible peuvent se réconcilier dans leurs extrêmes et, malgré leur nature contraire, produire le sublime ». Cela dans la mesure même où le sublime, écrit-il, « abhorre la médiocrité » et se porte de lui-même hors d'elle[34]. L'exemple privilégié est celui de « la majesté des ténèbres » et « l'obscurcissement par une excessive lumière » chez Milton. Dans le même registre, Péguy invoquera la nuit comme « ma grande lumière sombre »[35]. L'oxymore devient la figure par excellence du sublime, puisqu'elle relie deux extrêmes opposés.

« L'être pur et le néant pur, c'est la même chose », soutenait Hegel[36]. Et si le caractère paradoxal de cette proposition l'empêche d'être « sérieusement pensée », son admission fait pourtant « partie de ce qu'il y a de plus dur dans ce que la pensée exige d'elle-même »[37]. La difficulté de la pensée est d'apprendre à concevoir les choses abstraitement, de saisir l'être et le néant vides de détermination et de les distinguer de l'être et du néant riches de différences bien concrètes. Les concepts familiers ne sont souvent pas les bons. Il faut essayer de penser le contre-intuitif et le para-intuitif, l'illogique et l'alogique. Alors seulement peut arriver le non arrivable et se révéler le non révélable.

On retrouve de la sorte le mystère premier qui nous oblige à parler de l'incompréhensible du compréhensible. La lucidité a des bornes : elle ne peut pas percer le non-être. Mais faut-il dire alors que le non-être se définit comme ce qui est imperméable à la lumière? L'essentiel du sublime est dans la dynamique qu'il crée à partir d'un point d'oscillation. Comprendre ou ne pas comprendre? Plutôt que de choisir l'une des deux voies, mieux vaut se maintenir à leur embranchement et garder la question.

4.2 Maintenir la mélancolie et maintenir son contraire

Je voudrais terminer sur une idée proprement esthétique et non pas rationnelle, autrement dit sur une image, conçue comme le fruit d'une imagination, dont le propre est de réaliser « même ce qu'elle n'a pas vu » et de faire preuve d'impavidité en avançant « vers ce qu'elle a posé elle-même », ainsi que l'écrivait profondément Philostrate[38]. L'image, en appréhendant le mystère, le redouble

33 Nicolas de Cues, *La docte ignorance*, 1440, in *Œuvres choisies,* trad. Maurice de Gandillac*,* Paris, Aubier, 1942, pp. 70 et *sq*.

34 Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (*A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757 et 1759), II, 14, Paris, Vrin 1990, Livre de poche, 2009.

35 *Porche du mystère de la deuxième vertu* dans *Œuvres poétiques,* Pléiade, p. 662. Voir BSG, *Les marges de la nuit - Pour une autre histoire de la peinture*, Paris, L'Amateur, diff. Vilo, 2006*, passim*.

36 Hegel, *La Science de la logique*, trad. Bernard Bourgeois, Paris, Vrin 1970, p. 351.

37 *Ibid*., p. 351.

38 Philostrate, *Vie d'Apollonius de Thyane*, VI, 19.

pour l'objectiver.

En hommage, cette fois, non plus à Einstein, mais à Copernic, je m'inspirerai d'une « hypothèse » émise par l'astrophysicien, écrivain et poète, Jean-Pierre Luminet dans sa biographie romancée, intitulée *Le secret de Copernic*[39]. Lorsque Copernic quitta sa Pologne natale pour faire de longues études en Italie, Luminet imagine qu'il traversa les Alpes en compagnie non seulement d'un cosmographe allemand, Martin Behaim, mais d'Albrecht Dürer. Dürer aurait alors fait son portrait. Et c'est de ce portrait qu'il se serait souvenu en dessinant l'ange de la mélancolie dans sa célèbre gravure de 1514. La rencontre eut-elle effectivement lieu? Peu importe, en fin de compte, du moment qu'elle ait été possible et soit porteuse de sens. Copernic aurait-il donné ses traits à l'ange? Quelques-uns, peut-être : les traits d'un double qui aurait été son ennemi intime.

D'entrée de jeu, *Melancolia I* frappe par la sensibilité non seulement paysagère, mais cosmologique de son auteur, qui aurait pu être renforcée par des contacts avec Copernic (1514, ill. 7).

L'étoile immense évoque les longues veilles des astronomes, le paysage marin fait songer à la mer Baltique et à la lagune de la Vistule, la haute tour pourrait être celle de Frauenburg, dont Copernic fut chanoine

Ensuite, on est frappé des réticences de Copernic à faire part de ses résultats. Il avoue au pape Paul III dans la préface de son grand livre, que son œuvre était demeurée « cachée [...] non pas neuf ans seulement, mais déjà bien près de quatre fois neuf ans »[40]. La prudence face à l'Eglise et la défiance à l'égard de l'imprimerie expliquent sans doute sa timidité. Mais à travers les allusions à la gestation féminine et à la symbolique pythagoricienne des nombres, on sent ce que les découvertes de Copernic possédaient d'abord de dérangeant pour lui. De fait, il semble avoir été beaucoup moins le génie révolutionnaire que dépeint une légende d'origine galiléenne et romantique, qu'un homme épris d'harmonie et d'équilibre, au point de ne vouloir renoncer ni à la circularité des orbites ni à l'immobilité de la sphère des fixes[41]. Rappelons que la conception du cercle et du mouvement circulaire comme emblèmes de perfection résista longuement à son effacement : il fallut les calculs de Kepler pour imposer le mouvement ellipsoïdal des planètes, mais aussi, aux yeux du profane, l'essor de l'art et de la philosophie baroques.

En fin de compte, le problème posé tient aux relations entre l'art et la science. Or, s'il faut avec Panofsky faire justice de l'opinion suivant laquelle la Renaissance aurait favorisé l'essor des beaux-arts au détriment de celui des sciences, on s'aperçoit que c'est le savant, plus encore que l'artiste, qui se trouve menacé par l'acédie (autre nom de la mélancolie) - une acédie si dangereuse qu'au dire de Charles de Bovelles[42], elle parviendrait, sous sa forme extrême, à minéraliser l'être humain et à le réinsérer dans le cosmos sous une forme éternelle et immobile. De fait, on peut imaginer que le visage de la mélancolie ressurgit, comme pétrifié et en miroir, sur une des faces du fameux polyèdre de la gravure[43]. Tout cela au milieu d'un fatras d'instruments - compas, sphère, cloche, sablier, etc. Car, ainsi que le veut l'adage, « c'est toujours dans la défaite qu'on a trop de moyens ».

Au fond, le génie ailé de Dürer ne serait-il pas l'ennemi interne de la science, celui auquel sans doute, plus on est savant, plus aussi on doit s'affronter? Le long silence de Copernic anticiperait

39 Voir *supra*, note 2.
40 Luminet, *op. cit*., pp. 353 et 354.
41 Voir Hélène Tuzet, *op. cit.,* pp. 31-32.
42 Charles de Bovelles, *Le livre du sage,* traduction Pierre Magnard, Paris, Vrin, 2010, p. 27.
43 Voir Pascal Pierlot, « Es gibt keine tote Natur », intervention au colloque des Treilles, « Avoir une âme pour les pierres » du 8 au 13 avril 2019, publication demandée aux Presses universitaires de Rennes.

Image 7. - Albrecht Dürer, *Melencholia I*, 1514.s

ainsi l'ironie d'Einstein, nous obligeant à reconnaître le sublime dans la fulguration d'un incompréhensible qui surgit de l'extrême du compréhensible comme aussi, du heurt entre le conscientisable et l'inconscientisable.

Si une sorte de plaque tournante entre les deux opposés nous est alors révélée, c'est que, de manière énigmatique, la capacité de toucher juste et celle d'errer, de divaguer, se rejoignent et témoignent d'une étrange solidarité. Au lieu d'isoler l'un des extrêmes, le sublime nous oblige alors à penser les deux en même temps. Ne pouvant faire que notre pensée règle le monde selon un fantasme de toute-puissance, nous arrivons alors à penser que notre monde est cela même qui, tantôt, se règle sur notre pensée et, tantôt, s'y dérobe, prend sa revanche et nous ridiculise. Disons que le sublime est cet insaisissable qui nous saisit, en instaurant une relation dissymétrique entre le monde qui nous produit et nous qui le comprenons et discomprenons d'un même mouvement.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210604

O Matriarcado Minoico (Keftiu) e a arcaica ausência de fronteiras entre arte, filosofia, política e religião [1]

Fabíola Menezes de Araújo

Abstract -This text is born more as an invitation: that to think the hypothesis of the arché (ἀρχή), original destination - of knowledges such as philosophy, dramaturgy, mythology, geometry (of Gaia and metrics; calculation of the Earth) and stereometry (de στερεός - solid and metric - calculation of contents) - as co-participant on a plan of a female deity, can become possible again, we propose the Minoan Proto Era, more precisely the island of Crete, as the most archaic cradle of our Civilization. We bet on the origin of this Civilization as marked by the performance of a Goddess whose historical period is here pointed as *the Minoans*, or Keftiu, in Egyptian. The main mode of action of this Goddess would be the capacity of making possible an eternal return of knowledge related to a world where mortals but also immortals are present. Who is this people whose priestesses would have existed under the leadership of a Goddess in the middle of the Mediterranean, about two millennia before the Christian Age? What we intend to do here is, from the remaining imagery records of this most archaic Civilization, that were there even before the Trojan War, to make evident an archaic art that Plato may also refer as the best art. To think this female ancestry in the Greek Civilization as marked by mysteries is already the goal of some Hellenists. Knowing that there is an abyss to the full realization of our project, namely the fact that the Minoan syllabary, the so-called Linear A, is not yet been deciphered -- is important, but can not foreclose the accomplishment of our task. To jump over this abyss may one day become the mission of many? Or will our task forever be stuck in the realm of the impossible? It's a risk we take. It will be necessary, to begin the accomplishment of our task, to answer the following question: images are or will be able to show the essence, 'the coming to be (Γένεσς - οὐσία) of a Goddess? Plato's answer is: No. For this philosopher, the essence, the being of each thing will be never revealed by the image that we can make of it. Recognizing the precarious and the ambitious's character of our project will not prevent us from rethinking the foundations of our Civilization. To think this Civilization, so marked by the rise of technology in the detriment of knowledge, as based on the oblivion of the feminine will be, in end, our final task.

Keywords - *Minoan era, wisdom*

1. Introdução : o caráter filosófico da leitura de Imagens em Platão

1 Dedico esse artigo à minha amiga Renata Marinho, ao Coletivo Feminista Mulheres PUC-Rio, pelo apoio na luta pelo direito à existência, e a Charles Feitosa, adelpho maior. Em memória de Sandro Cipriano, guerreiro incansável

Não é à imagem fixa da concha, ou à *entidade das águas*, chamada Iemanjá em Yorubá, ou *ima*[2] em hebraico o fenômeno ao qual devemos nos ater caso quisermos antever quem cura Glauco no final da *República*. Glauco, esta personagem contraditória que surge em meios a águas marítimas, posto que sobre rios, e que traz algas no *Livro X* [3] (611d) tampouco precisará aguardar o útero da terra (ὑποδοχὴν [49a] τῆς χώρας [52a]) para ser curado. Dotado de uma antiga e arcaica *physis* (παλαιός ἀρχαίαν φύσιν, Platão, 2016, 611d, p. 828) é dito, sobre esta personagem que surge quebrada ao final da batalha dialética em prol do rigor da poesia, que ele "mais parecia um monstro[4] ". A fala de Sócrates deixa clara a monstruosidade de Glauco, e ajudaria às três personagens do diálogo a investigar a questão da verdade como podendo, ou não, ser revelada *por meio de imagens (mimesis)*. A imagem é clara: o monstruoso Glauco precisa ser curado. Quem irá curá-lo? À mesma investigação teremos que voltar caso quisermos fazer uso das imagens do matriarcado minoico para pensar a proveniência do milagre grego, assim como pensar a cura de nossa Civilização. Esta investigação, que também tem lugar como forma de cultivar os saberes em que o cuidado protagonizado por mulheres pôde ter lugar, só se realizará plenamente caso pudermos provar filosoficamente a pertinência do uso de imagens em um pensar que se queira filosófico. Chegaremos à conclusão de que Platão esteve mais atento para o protagonismo de uma Deusa tida, por sua vez, como capaz de reunir dois povos, o egípcio e o grego, do que nós. Desconfiamos de que a história desta Deusa, que Platão conta no *Timeu*, seja também uma resposta à questão de como se pode realizar a cura da monstruosidade de Glauco.

Nossa investigação terá lugar a partir da crítica que Sócrates levanta à produção de imagens. O filósofo nos convida a pensar o seguinte: Como pode a produção de imagens servir à verdade? Já nós pensamos o seguinte: poderia esta crítica levar à cura da monstruosidade, ou do caráter monstruoso da alma de Glauco? Na realização de sua crítica, por um lado, Sócrates pontua, no início do *Livro X,* que um artesão (demiurgo), para realizar o seu trabalho, se pautará não em imagens (596bd) mas em ideias que servirão, estas sim, para guiar o artesão na fabricação de mesas e camas. Somos então convidados a pensar a respeito do lugar de proveniência das ideias. É o inquérito ao que Sócrates nos leva permeado por este movimento de pensar o pensar. Será junto à investigação de como são produzidas as ideias que a crítica do filósofo às imagens adquirirá seu pleno sentido. A conclusão será que, caso permaneçamos no âmbito das imagens, não poderemos ascender à descoberta da verdade, qual seja, a respeito do modo como as ideias mesmas surgem ou são produzidas. Por outro lado, Sócrates também nos faz emergir em uma série de imagens que, no contexto da filosofia política que tem lugar na *República*, soa como um pretexto para a realização da cura de Glauco. Sobretudo a partir do mito de Er, cala no texto a suposição de que a justiça divina é inelutável, e que Glauco terá cura ao se dar conta do caráter divino da justiça. Mas como exatamente Sócrates chegará a travar estas relações - entre produção de imagens, justiça e a cura de Glauco?

Pode a produção de imagens advir como um empecilho à descoberta do caráter divino da justiça, ou, ao contrário, devem as imagens ser tomadas como um apoio, um auxílio nesta difícil tarefa de

2 mãe em hebraico.

3 A imagem de rios que afluem na hora da morte ou quando a alma reencarna retorna no *Fédon*, antes da morte de Sócrates, na fala deste (Platão, 2011a, 112b - 114b5; obs.: todas as traduções do *Timeu* deste artigo se baseiam na tradução de Rodolfo Lopes) A concepção de que iremos atravessar estes rios a fim de obter finalmente cura repercute da noção de que quando morremos nos livramos da parte mortal de nosso ser e ficamos apenas com a parte imortal.

4 Platão, *Politeia, a República*, 2016, 611d, p. 829.

pensar o caráter inelutável da justiça? Será que, sob o pretexto de pensar a origem do pensamento, Platão não quereria, na verdade, usurpar o lugar que era tradicionalmente conferido aos poetas da Hélade, eles sim, enquanto educadores de grandes guerreiros e de hetairas (companheiras), capazes de pontuar a justiça divina como uma série de atos em que Zeus reiteradamente deixa evidente o limite entre humanos e imortais? Acreditaria o nosso filósofo que, deste pensamento acerca do caráter inelutável da justiça, poderia realmente surgir a cura de Glauco? É a este enigma do *Livro X* que pretendemos nos ater daqui por diante: como Glauco afinal obterá a cura de sua monstruosidade? Outra pergunta poderá nos auxiliar na investigação desta cura: é Glauco mesmo, ou apenas a sua alma, que precisariam ser cuidados no final do maior, e mais antigo, livro de filosofia política já escrito? Não mencionamos aqui outras Civilizações, cujos livros até mais efetivos em termos de política chegaram até nós. Nossa atenção precisa se voltar apenas para a história grega; e isto por duas razões: a capacidade desta história de pensar a si mesma; e a disponibilidade de, junto a esta história, podermos dar voz ao movimento feminista que sabe que o cuidado protagonizado por entidades femininas raramente é reconhecido e valorizado como tal.

Na cura de Glauco, sabemos, terá lugar de destaque a separação entre alma e corpo. Mas, investiguemos, se *por meio da ciência da separação entre alma e corpo* já haveria a cura, ou se, ao contrário, teria lugar, nesta separação, um acirramento da monstruosidade que protagoniza esta personagem. É possível sabermos *como* se dá a cura da alma desta personagem afinal, ou não[5] ? Sabemos que se trata de cuidar da alma: o corpo, na concepção platônica, se orientaria a partir da alma, e se está curada, o restante também estará.

Veremos, em seguida, como ter a alma como um aspecto da divindade deverá contar pontos na realização da cura de Glauco. Será na medida em que Platão ele mesmo deixar claro o caráter divino do *cosmo* por meio de mitos que evidenciam o caráter da alma como divina (*Timeu*, 41d) que seremos orientados a pensar na direção indicada pelo filósofo também por meio de imagens. Devemos saber, conquanto, que a tarefa de expor retratos da divindade é infrutífera, já que, a cada vez, por meio da produção de *mimesis*, imagem, a divindade ou a alma voltaria a aparecer como distante três passos da verdade (602c), ou seja, da divindade propriamente dita, nós somente poderíamos saber através do pensamento (*nous*[6]). Se a imagem permanece aquém do fenômeno em si, da alma também no caso, será impossível definitivamente fazermos uma imagem da alma em seu caráter divino? Haveria uma orientação de Sócrates a respeito do modo como poderíamos acessar a ideia do divino como divino? Temos no Brasil muitos santinhos. Estes santinhos, entrementes,

5 A princípio, segundo Platão, não é difícil se fazer 'uma imagem da alma'' o problema seria quando esta imagem fica turva. Diz Sócrates, para Glauco a este respeito: Pensa a alma -- "quando se fixa onde é iluminado pela verdade e pelo ser (ὅταν μὲν οὗκαταλάμπει ἀλήθειά τε καὶ τὸ ὄν), imediatamente o percebe e o reconhece, e se revela (φαίνεται:) inteligente; quando, porém, se volta para o que é mesclado de trevas, para o que se forma e desaparece, passa apenas a conjecturar, e fica turva, mudando a toda hora de opinião, como se perdesse por completo a opinião."(508d4-9).
As inúmeras tentativas de se apreender o sentido de se tecer imagens, contudo, parecem falar contra a tese de ser fácil retratar a alma. Platão, inclusive, talvez teça mitos para dizer o que, sem os mitos, permaneceria no campo do inteligível apenas: Na Alegoria da Linha, por exemplo, (Livro 6 [509d –513e]), ao distinguir o inteligível do visível, Sócrates diz: há o inteligível *e* o visível (ἀλλ' οὖν ἔχεις ταῦταδιττὰ εἴδη, ὁρατόν, νοητόν; 509d4-5). Antes disto, no mito da caverna, o Sol serviria de metáfora, ou metonímia, para o inteligível. Como filho do Bem, o sol é referido como causa do visível (αἴτιος δ'ὧν αὐτῆς ὁρᾶται ὑπ' αὐτῆς ταύτης; 508b9-10) poderia-se, nesta medida, deduzir-se haver dois campos: do visível, e do invisível (inteligível), mas isto não passaria de uma dedução talvez equivocada pois Platão não chega a afirmar o inteligível como do campo do invisível, ele é apresentado como distinto apenas do visível.
6 "pensamento partilhado por deuses, *daimones*, homens e inclusivamente pela alma do mundo" *apud*. nota 57, Platão, 2011, p. 93.

não são como a monstruosa criatura que surge no final da *República*.

Foi-nos possível, até agora, reunir algumas hipóteses a respeito do *modo como* e do *porquê* Glauco[7] voltará a resplandecer. O que pudemos antever é que, a princípio, para a plena realização desta cura, alinhar estes três pontos será essencial: 1) além de se ter clareza a respeito do perigo de, via imagens ou poesia, a alma permanecer aquém de poder pensar a si mesma, 2) saber da justiça como inelutável e 3) se ter, a si mesmo, como irredutível ao plano do imaginário. A estratégia traçada por Sócrates envolverá ainda, *depois do inquérito acima, revelar a imortalidade da alma, isto é, a existência de uma vida após a morte*. Embora a *poiesis*, isto é, a poética onde habita o *Livro X* possa ter sido escrita para sabermos que habitamos em um plano diferente do plano que é visível, plano este que, aliás, teria escapado a *Gyges*, será sobretudo em virtude das imagens dos aquíferos que retornam no momento em que Er morre que ficará claro o lugar da realidade *post-mortem* no projeto político de Platão.

Este projeto seria centrado na revelação de que, se formos justos em vida, poderemos, depois de passar por inquéritos a fim de provar a justiça da alma, reencarnar. Reflitamos: este projeto político não parece ter ido por água abaixo em nossa civilização? No *Fédon* estas imagens terão tempo de retornar com ainda mais força, em um esforço sobre-humano do filósofo de tornar visível a verdade, qual seja, de que haja vida após a morte, e de que habitamos no invisível. Este projeto platônico não parece ter culminado, ao contrário, em uma época em que se evita ao máximo a morte, e até a saber da morte, digamos assim, como o Diabo foge da Cruz? Agora, podemos fazer diferença perguntando: afinal, que acontece quando se morre, segundo a ótica platônica? Nas imagens trazidas por Sócrates, a alma é sugada por um redemoinho, e viaja muito ainda. Pergunta: será que Platão teria tomado contato por acaso com a alma de alguém que já morreu para poder descrever esta cena com tamanha nitidez? Qual o teor de verdade, de realidade, digamos, na descrição de algo que, é possível, Platão teria visto acontecer com o próprio mestre, Sócrates?

Responder esta questão é impossível, de modo que optamos por sustentar agora a radicalidade da crítica que Sócrates lança no *Livro X*, não apenas ao ato assistir *mimesis* e *eidolons* (*phantasias*), mas também de produzi-las. Assim, ficam aqui, por enquanto, defenestradas também estas imagens de vida após à morte cuja realização pode dar muito medo em quem não tem certeza de seguir o caminho da ética. Estas poéticas que falam de realidades absolutamente inacessíveis para quem não é santo, ou filósofo, expulsemos daqui temporariamente, como fez Sócrates com as artes miméticas no 607b da *República*. Mas o que terá sobrado deste ato? *Logos* enquanto linguagem puramente lógica, e o pensar sobre o pensar. E isto poderá curar alguém? Se Platão ele próprio passasse a não fazer mais uso de imagens na obra que se seguirá à *República*: o *Timeu*, teríamos mais confiança na possibilidade de que uma filosofia sem imagens pudesse curar alguém.

Ainda assim, cabe a ponderação de que, sob o pretexto de investigar a impertinência das imagens para o pensar, pudemos antever que se trate de uma postura no mínimo paradoxal: a de impor a expulsão da linguagem poética, mas permanecer tecendo imagens onde, inclusive, terão lugar alguns dos heróis mais virtuosos de que a poesia homérica já passo dado notícia[8]. Fez-se oportuna

7 Não deve passar despercebido ao leitor mais atento que Glauca é um dos epítetos de Atenas, a Deusa. Reflitamos: Terá sido a Deusa da sabedoria, a de glaucos olhos, quem, de fato, precisaria ser reverenciada para poder, por sua vez, voltar a resplandecer no final na *República*? A fim de, quem sabe, deixar claro que a Deusa estava curada, Sócrates convidará o astrônomo Timeu para pensarem juntos a questão da origem do *cosmo*. E aonde eles se encontrão? Não por acaso, na festa em homenagem à Deusa: as Panatéicas.

8 Ajax, Agamêmnon, Odisseu e Atalanta são algumas das personagens que retornam para reencarnar no 620.

ainda assim a estratégia socrática por nos ter permitido dar um atrás em nossas ponderações: Por que, afinal, todas as imagens, mesmo as feitas *pelo e para* o pensamento, deveriam poder ser expulsas *do pensamento*?

Pensemos um pouco mais neste aparente paradoxo: será que Platão ele mesmo teria expulsado, por exemplo, as imagens ou os mitos criados, transcritos e talvez transversados por ele próprio? Afinal em que medida pode vir a ser oportuno saber que as metáforas, as reflexões de caráter psicológico e/ou teológico, e, simplesmente a forma de expor a verdade através de mitos, pode, ou não, em definitivo, responder aos nossos anseios de pensar a verdade? Para responder a este questionamento será preciso decidirmos sobre a interpretação que convém a respeito do lugar das imagens no pensar que pensa a si mesmo. Foi-nos possível antever até aqui que os mitos não podem simplesmente serem expulsos porque, pelo menos na obra platônica: *ou* 1) são imagens *em si mesmas dotadas de um caráter divino*, isto é, verdades descobertas enquanto capazes de nos guiar em direção à cura da alma; *ou* 2) são imagens (a exemplo das conchas, das algas, e dos rios situados embaixo de mares) que devem ser tomadas como degraus a serem transpostos em proveito de uma outra "verdade", a exemplo da verdade de caráter ontológico da origem do *cosmos* como assentada em uma dinâmica cujo cerne seria-nos revelado tão somente no *Timeu*. Será a recomendação socrática, de não nos deixarmos guiar por mimetismos, quem nos levará a esta outra obra de Platão, onde um questionamento acerca de como os gregos, depois das catástrofes naturais, sempre ressurgem devotos de uma Deusa chamada Atenas, por meio da qual eles voltariam a ser crianças, curados e dispostos à guerra (22b) tem lugar.

No *Timeu*, a questão da pertinência das imagens evolui, e a alma chegará a ser tomada como realizadora de imagens[9]. Afinal, como se chegar ao laureado receptáculo cuja tradução por útero[10] a terra fértil (*Khora*[11]), trabalhada pelo Demiurgo[12] no 28a, sem o auxílio de imagens? Ainda

9 Agora, ao contrário de no último livro da *República,* que parece condenar a imaginação, Platão passará a tecer elogios ao ato de imaginar. É bem verdade que aquela condenação se restringe apenas a algumas realizações da imaginação, a saber: a *mimesis (cópia)* e o *eidolon (phantasia).* A relação, ou relações, que a *poiesis* (o fazer)*, o eidos* (o dar forma ou "idear") e o *eicon* (ícone) estabelecem entre si seriam descobertas a medida que a saúde se fizesse presente. Aí, a exemplo de e junto à estereometria (estudos dos sólidos) e à geometria vemos que a relação entre os triângulos dos poliedros obedece a uma dança, a dos astros, que teria lugar junto à música das esferas.

10 Útero da terra (ὑποδοχὴν [49a] τῆς χώρας [52a]).

11 A tradução por terra fértil se fundamenta no trabalho da arqueologia, para quem a *Khora* é inservível, pois nela não haverá achados arqueológicos. Na Antiguidade, ao contrário, ela era reservada ao cultivo de plantas. Seriam, na verdade, várias as noções cujo significado remete à *Khora* e que correspondem a uma entidade feminina capaz de realizar curas para se obter saúde segundo o *Timeu* (24c; 82e), 2011b. Sobre isto ainda: 50c2 ("suporte de impressão" (*ekmageion*: na φύσις); 50d2-3, 50d3 ("mãe", *mêtêr*, a que recebe: δέχομαι; μεταξὺ - no meio entre mãe e pai); 51a5 ("mãe" , μητέρα: 50d3, 51a5, 88d7; das águas - ὕδωρ); 88d7 (τιθήνην - cuidar). Segundo Rodolfo Lopes, tradutor do *Timeu*, mais indirectamente, esta entidade é comparável a uma primeira mãe (*proseikasai mêtri:* 50d2-3); uma ama, paradigma segundo passível de ser visto (παραδείγματος δεύτερον, γένεσιν ἔχον καὶὁρατόν): ("de acordo com a natureza? Será sobretudo a seguinte: ser o receptáculo e, por assim dizer, a ama de tudo quanto devém. Falámos agora com verdade", τίν' οὖν ἔχον δύναμιν καὶ φύσιναὐτὸ ὑποληπτέον; τοιάνδε μάλιστα: πάσης εἶναιγενέσεως ὑποδοχὴν αὐτὴν οἷον τιθήνην, 49a6) E ainda: "dela sai sempre são imitações do que é sempre, impressas [(mimêmata) do que é sempre] nela de um modo misterioso e admirável (...) (50b8-c6); " lugar em que se consuma o processo de participação." (Platão, 2011b, p. 46).

12 Partimos aqui da hipótese da obra o *Timeu* ser a que se segue ao *Livro X* da *República*; hipótese esta trabalhada por uma certa gama de helenistas que, para aferir isto, teriam seguido as indicações que o próprio filósofo lança nos respectivos contextos, a saber: no *Timeu* o filósofo retoma as principais teses lançadas na *República* a fim de talvez dar-lhes um melhor acabamento. Além disso, trabalhamos atualmente a hipótese de que Platão perdera o seu mestre, Sócrates, enquanto trabalhava a *República*. Sob esta hipótese, as imagens do *mito de Er* presentes no *Livro X* não

assim, o dilema estético persiste: Se Sócrates critica as imagens como impertinentes, "distantes três passos da verdade" (602c), por que o próprio filósofo não se abstém de usá-las? Será que apenas algumas imagens que seriam bem-vindas, em detrimentos de outras? No *Timeu* as imagens-chave para se compreender esta obra partirão da poesia de Sólon (ῥαψῳδίας, 2003, 21b). Segundo esta rapsódia, teria sido do Antigo Egito que Sólon teria vindo trazer a verdade da cidade de Atenas como provinda do desejo de uma Deusa, no caso, Atenas[13].

E aí a questão retorna: será que não teremos que abandonar estas imagens também, da origem do *cosmos*, da cidade de Atenas, e da Deusa que lhe dá nome, em proveito de uma outra verdade ou cidade, de caráter mais transcendental, ou quem sabe, celeste? Em nome da descoberta da experiência no seio da qual todas as imagens viriam a ser criadas, as imagens acima ainda precisarão ser transpostas. E será em nome de um futuro onde o movimento dos deuses poderá voltar a ser que a personagem de Sócrates volta a nos incitar a abandonar as imagens. Podemos depreender ser uma constante no contexto da reflexão platônica este movimento, de retirar as imagens como provedoras do conhecimento, e de voltar a colocá-las. No *Timeu*, este movimento voltará a acontecer, e isto se dará a partir do 29d, quando irá surgir como origem e meta o seguinte: mais do que uma divina cidade, um *cosmo* ordenado por um Deus que participou das ideias, e que, quando se dispôs a trabalhar, pôde dar, ao movimento (34a) errático do *cosmo*, o seu eterno repouso. Para realizar o movimento a partir do qual o próprio tempo vem a ser (37e) o Deus terá "por meio de raciocínios (διὰ δὴ τὸν λογισμὸν) fabricado a totalidade (τὸ πᾶν συνετεκταίνετο), estabelecendo o intelecto na alma e a alma no corpo" (νοῦν μὲν ἐν ψυχῇ, ψυχὴν δ' ἐν σώματισυνιστὰς, 30b-c). As ideias surgem, portanto, sobre o Demiurgo para que este possa ser imortal a partir da mortalidade do útero da terra, isto é, de *Khora*. Ao contrário do que veremos se passar no Matriarcado Minoico, onde as entidades femininas serão tomadas como devendo estar sempre no alto, aqui a imagem é de um Deus que subjuga o feminino.

Também à diferença do modo como as musas cantavam para os aedos, as ideias não serão compreendidas "como" deusas. E somente depois de o céu ser pintado, ou configurado (διαζωγραφων), que as graças da Deusa Atenas poderão vir a ser mostrar, o que viria a ser feito, é bem verdade, por nada menos do que nove mil anos. Isto *porque e na medida em que* esta Deusa iria vendo os seus desejos sendo atendidos e honrados tanto pelos gregos quanto pelos sacerdotes egípcios (22b)[14] quais sejam: viver na sabedoria e no vigor de palavras renovadas como sagradas em meio à totalidade (τὸ πᾶν) fabricada pelo Demiurgo. A partir do desejo destes mortais que a manutenção a julgar da educação (a *Paideia*) promovida pela Deusa teria podido ter lugar por tanto tempo, ao menos segundo os sacerdotes egípcios com quem Sólon teria se consultado (108e). Uma questão que permanece em aberto é acerca do valor destas palavras para dizer a verdade [15]. A questão de estas palavras coincidirem, ou não, com as coisas, em si mesmas divinas,

por acaso retomam no *Fédon*. Tratam-se das exatas mesmas imagens do fenômeno da vida que se seguiria à morte do corpo.

13 Estando em presença dos sacerdotes de lá que Sólon teria ouvido, como devotos da deusa Neith, símile à Atenas, cuja proteção lhes é cara, que os gregos eram mais capazes de guerrear do que qualquer outro povo. Estes sacerdotes lhe teriam contado, além disto, que, outrora, os próprios egípcios, na luta contra os Atlantes, teriam sido salvos pelos atenienses. (*Cf.* Platão, 2011b, nota 89, p. 246). Portanto se trataria de uma Deusa no mínimo poliglota.

14 Os sacerdotes teriam brincado dizendo os gregos serem como crianças que não possuiriam registros de si mesmos das épocas mais antigas, estando estas felizmente guardadas pelos egípcios.

15 No *Timeu*, Platão também se pergunta acerca da pertinência das palavras para dizer a ideia inteligível: "Há(verá) uma Ideia inteligível (φαμεν εἶδος ἑκάστου νοητόν) de cada coisa, não sendo tudo isto nada senão palavras (λόγος) ? Por

não fica decidido no texto. Isto ainda que o questionamento acerca de como as coisas dotadas de um caráter divino tenha tido, no *kayros*, sim, oportunidade de ser. Houve o esclarecimento de que, no tempo oportuno, e apenas neste, as palavras teriam podido dizer a coisa que é *em si,* isto é, que é eternamente, e que não apenas devém. Que coisa é esta? Supomos ser Deus. Apesar da retórica socrática ter nos levado a crer que Deus não se revele através de imagens, ela culminará sim na criação de uma imagem de Deus. Ainda que tenha tido relevância a questão da oportunidade das palavras serem investidas de divindade como um momento necessário para podermos dizer o que é, no final, se conclui pelo Ser como Ser que é eternamente, e não apenas no devir.

Como a questão da oportunidade é relevada como fundamental, será preciso, para responder à questão da palavra como capaz, ou não, de dizer a coisa que é, com a devida precisão, será preciso investigar em que medida estas imagens podem ter vindo ao nosso encontro justamente *na medida em que* e *porque* também precisamos de cura. O problema maior, a nosso ver, será quando a cura passar a se dar em nome do Senhor. Porque muitas guerras já foram feitas em nome do Senhor. E não valerá a pena, ao nosso ver, curar alguns, e matar outros. Se será junto a uma poética bastante parecida que se desenvolverá o argumento principal do *Timeu*, será preciso redobrarmos a atenção.

Deverá, para tanto, voltar a ser um enigma o seguinte: *por que*, talvez em nome da melhor poética, a atuação da Deusa Atenas parece ter arrefecido em nossos dias? Será que temos prestado-lhe as devidas reverências? De que cuidados precisamos nós, para trazer de volta a sabedoria para os corações e até para as orações, sobretudo dos mais ignorantes? Relegados à lógica da técnica talvez tenhamos perdido a noção do que provém de uma genuína sabedoria, e do que provém de uma incessante produção e reprodução de imagens que prometem ser a verdade do que é, e não mais do que devem? Qual será o lugar que a posteridade relegará à nossa época na história das Civilizações? Não está decidido. E precisamos voltar a esta questão -- acerca da ausência da sabedoria em uma época como a nossa -- com urgência caso queiramos continuar a habitar na terra poeticamente. Para voltarmos a nos sintonizar com a mântica desta Deusa talvez seja preciso voltarmos a ser apanágios da loucura (72a-b). Talvez seja preciso resgatarmos imagens de uma liberdade onde a felicidade era e, se foi um dia, poderá voltar a ser: saber-se habitante de um ventre onde já aportamos vencedores. Tudo isto poderá ajudar, conforme depreendemos do *Timeu*. É a personagem homônima, a partir da rapsódia de Sólon, que diz, no 24b que, pela sabedoria de uma Deusa "nós atenienses" vencemos, e que isto teria se dado apesar do analfabetismo ao qual "nós" gregos estaríamos condenados em razão das catástrofes naturais que sempre voltam a destruir quase tudo. Em meio a um céu cinza, e um mar tido pelos gregos como vermelho[16], tudo volta a ser águas.

Caso se trate de descobrir 'imagens' capazes de causar uma felicidade única (121b), à diferença da de Atlantis, a orientação de Sócrates, para que não nos deixemos enganar por imagens, voltará a perder todo o seu sentido. Será que a cura -- não apenas de Glauco, mas de nossa época, tão niilista

---

um lado, não nos (seria) permitido deixar a questão que temos à nossa frente por julgar e por decidir, pois merece que o façamos, nem abandoná-la, afirmando com certeza que é assim; mas, por outro lado, não podemos inserir um longo discurso acessório ao lado de outro que já é longo. Porém, se, ao estipularmos um limite, focássemos (apenas nos) aspectos decisivos em pouco tempo, seria extremamente oportuno (kayrós - ἐγκαιριώτατον) (51c-d, p. 136, Platão, 2011b)."

16 Sobre como os gregos viam as cores: Alexander, Caroline. "A Winelike Sea Homer's famous "wine-dark sea" has left scholars wondering: how did the Greeks truly see the sea? LAPHAM'S Quarterly: Disponivel em: <https://www.laphamsquarterly.org/sea/winelike-sea?fbclid=IwAR1hLm4zEgVE-1HwEp29xz7eb69KJ-Iljl8DsIbFqNnBF2E-RcKK7NoQ5sA> Acesso em 21/09/2019.

em sua essência -- poderá realmente vir das prescrições acima, da loucura e da confiança na divina Deusa como capazes de prover a sabedoria que se segue aos períodos de analfabetismo?

Neste caso, concluiremos que não vêm a ser todas as imagens que devem ser tomadas como ruins (κακοὶ, 87b) na lógica platônica. Se, no ato de colocar em movimento a cidade ideal (19b-c), Timeu mimetiza o discurso de Sólon, isto é, se sobretudo Platão em sua obra se utiliza também da mais criticada *mimesis* (cópias), e dos *eidolon* (ídolos ou phantasias) (605b-c) para fazer valer a confiança na Deusa é porque estas imagens talvez possam sim prover a cura da doença que surge não apenas na *República* onde Glauco aparece quebrado, e logo no início do *Timeu* (17a), mas também em nossa época. Que doença é esta? Talvez a doença seja a própria concepção de que, de um instante para o outro, possa surgir uma entidade capaz de prover a cura da doença. Ao menos é esta a conclusão a que chegamos na continuação do texto.

Primeiro, para que possamos nos sintonizar com a alma do *cosmos*, será recomendado restringir as imagens a apenas algumas. Serão tomadas como oportunas apenas imagens onde a coisa pensada, ou a imagem da coisa, e o ato de pensá-las cheguem a coincidir[17]. A partir destas considerações, podemos nos perguntar se, assim tomados como co-pertencentes, ser e pensar nos farão voltar a uma atmosfera parmenídica, na qual a Deusa não seja apenas imagem mas ato de fala que ordena: — "Siga éguas, e não vá pelo caminho do não-ser pois ele não é". Nesta atmosfera, a música das esferas talvez pudesse voltar a começar a ser ouvida pois, para chegar a ouvi-la, aqueles que desejam fazê-lo precisam antes pensar um pensamento capaz de se afinar com o Ser. Mas pensemos: música — a gente pensa[18], ou a gente dança? Caso o pensar se refira a um movimento que nos fixe em uma imagem[19] será preciso expurgá-lo em nome da dança (40c). Haverá quem aceite a rígida postura de Sócrates de condenação das artes como, na verdade, um apelo à liberdade da dança que se realiza via dialética. Para tentar compreender a razão deste apelo, buscaremos nos situar nas artes que Platão, ao contrário das que ele expulsa na *polis*, teria referendado como úteis à *Kallipolis*.

E quais são as artes defendidas pelo fundador da Academia? Segundo Schuhl, seriam três estas artes: 1) uma arte *grega mais arcaica*; 2) a arte dos egípcios (afrescos e arquitetura); e 3)

17 "Aquilo que pensa semelhante ao objeto pensado (τῷ κατανοουμένῳ τὸ κατανοοῦν) de acordo com a arcaica *physys* (ἀρχαίαν φύσιν) e, depois de ter feito esta assimilação, atingir o sumo objectivo de vida estabelecido aos homens pelos deuses para o presente e para o futuro (ὑπὸ θεῶνἀρίστου βίου πρός τε τὸν παρόντα καὶ τὸν ἔπειταχρόνον)." (90d)

18 Platão, nas *Leis*, realiza o seguinte comentário sobre a necessidade das danças para a *polis*: "Nas festas, dirigidos pelos deuses, quando se dança e se canta com ritmo e harmonia, os homens se entrelaçam uns aos outros, se movimentando de forma bela –como nenhum outro animal é capaz de fazermos grupos que chamamos "coros" , e este nome teria surgido, precisamente, por causa da alegria que nos proporciona (654a1-5). Assim, daqui conclui o ateniense que o homem bem educado é aquele que participa dos coros sendo capaz de dançar e cantar de forma bela (654b6-7). Portanto, devido a isso, diz o ateniense, devemos, à maneira de cães no rastro da caça, daqui em diante, procurar o belo nos coros, na dança e no canto e, se esta beleza nos escapa, será em vão tudo o que dissermos a respeito da verdadeira educação, seja helênica ou bárbara (654e3)" (*apud*. Benoît).

19 Sobre a questão da diferença entre *eicon* e *mimesis* em Platão, Sobrinho considera que enquanto o termo *eicon* sinalizaria para o que há 'por trás' da imagem, o termo *eidolon* fixaria o movimento da visão. Tratar-se-ia de um problema de movimento do ponto-de-vista portanto os dois termos criticados por Platão: na exposição da imagem enquanto *eidolon* o olhar ficaria refém do que vê, fixando-se, a exemplo do que acontece nos casos de idolatria. Já no modo de exposição que se pauta pelo *eicon* uma imagem seria capaz de manter o encoberto disponível para ser descoberto. Nesta perspectiva, 'um ícone' nunca seria 'em si mesmo' mas sim por referência a outro ou outros fenômenos que podem ser desvelados junto à imagem em questão. (SOBRINHO, Rubens. Deus sem Ser e Ser divino. *Educação e Filosofia,* v. 30, n. Especial, p. 151-167, 2016. ISSN 0102-6801. DOI: <http://dx.doi.org/10.14393/REVEDFIL.issn.0102-6801.v30nEspeciala2016-p151a167>. Acesso em 11/12/2108.)

as obras de Policleto[20]. Também a música, a exemplo da música das esferas, dos hinos e dos encômios seriam bem vindos na cidade ideal. Permanece uma questão quase insolúvel para grande parte dos helenistas a questão de qual seria a arte mais arcaica que Platão endossa. Adiante, no desenvolvimento, *proporemos ser esta arte senão a arte que teve lugar no Matriarcado Minoico.*

Reflitamos agora a respeito de qual vem a ser o ponto em comum entre as artes destacadas por Platão como atinentes para a melhor cidade. Será que elas seriam assentadas não na *mimesis* ou em ídolos, mas naquilo que surge como mais essencial desde o *Livro X*, a saber: o âmbito dos mistérios? Estas artes conseguiriam, por um lado, deixar evidente a existência do mundo dos mortos, e, por outro, se ater à necessidade de transpormos o corriqueiro esquecimento de que aprender a morrer seja mais importante do que simplesmente viver, conforme o postulado de Sócrates acerca do modo de ser do verdadeiro filosofar. A fim de lembrar da nossa alma como uma entidade divina e imortal que Platão teria nos orientado à redescoberta destas artes. A verdade da alma como imortal deverá aparecer nas artes para que estas possam ser indicadas como Panteão da verdade.

Para tanto que conviria não dar atenção ao falso mas apenas ao verdadeiro: e a retórica será ainda mais precisa quando afirmar -- que, ao seguirmos apenas o verdadeiro, nós sempre estaremos do lado dos que terão ganho. Na luta contra os titãs, em especial contra *Poseidon*, a Deusa ganhará sempre *porque*, enquanto na cidade do Deus dos mares há muita ostentação, ou seja, coisas que não visam o pensamento mas apenas a exposição das conquistas realizadas para serem olhadas, na cidade de Atenas, o que serve ao saber e o próprio saber voltariam a coincidir. Sob este prisma, a Deusa Atenas só virá a ser ouvida novamente quando tivermos percebido o quanto a sabedoria é e será, por todo o sempre, superior à ignorância.

A fim de salvaguardar o lugar da sabedoria frente ao caráter despótico dos desejos (ἐπιθυμιῶν, 77b), além do mais, será preciso encontrar-se a medida da verdade como *aletheia*. *Aletheia é desvelamento, ou retirada de um véu que se retira no movimento em que é descoberto como um véu.* Talvez esta experiência soe estranha aos imersos na falta de sabedoria que rege a técnica. Saber previamente que as imagens serão retiradas em proveito de um instante onde será visto o que terá permitido a estas imagens ser: é a estratégia de Sócrates para nos fazer pensar no modo como, em todas as coisas, nos movimentos mesmos de colocação e de retirada de imagens, podemos estar consoantes com as deidades que terão permitido às imagens de ser. Fazer nos movimentarmos em uma ambiência onde as coisas mais do que falem: se revelem como tendo autonomia, e possam ser compreendidas, em outras palavras, como a alma de uma divindade em plena potência; e que pode nos deixar descobri-la, ou não -- *aí* será o véu pertinente também à divindade atentarmos que o permitiu, ao véu, ser. Neste movimento amoroso com a totalidade, a medida será atentamos para o caráter fugidio do véu passível de desvelar-se como a redescoberta do lugar de acontecimento da verdade. A atenção se aguça neste movimento incessante de descoberta que é a retirada do véu em que vêm sendo impressas imagens. Neste movimento, o cotidiano se transforma em sombra de uma situação cósmica onde é possível saber que o véu encobre a si mesmo quando, por meio dele, imagens surgem. O princípio por meio do qual devemos ser tomados, se acaso quisermos nos deixar ser tomados pela experiência filosófica em jogo na crítica às imagens que Sócrates levanta é descrer de qualquer fixidez. Toda fixidez se quer no poder[21]; uma divindade feminina, ao contrário,

20 *Apud*. Schuhl, Pierre-Maxime. *Platão e a arte de seu tempo*. Trad. Adriano Machado Ribeiro. São Paulo: Discurso Editoria: Editora Barcarolla, 2010, p. 29-37.

21 Cito Ouro, 2015: "Mesmo que não sejam originais, as imagens podem se apoderar de nossa alma, controlando-nos desde nossos apetites e nossos desejos." (p.159)

pode permitir-nos salvaguardar o poder da mântica, ou da clarividência do instante em que o véu se revela como véu, e as luzes que o tornaram possível se tornam nítidas.

Terá sido por isto que a *mimesis* terá sido referida como distante "três passos da verdade"? Por conta da estratégia socrática de causar a retirada de um véu, a saber, que o impedia à realização do projeto de afirmação da imortalidade da alma como símbolo máximo da verdade, qual seja, de que a justiça divina seja inelutável? Com isto, o filósofo não terá querido invalidar nossa capacidade de ver a verdade a partir de imagens, mas terá tentado apenas aguçar esta capacidade e isto em proveito do acontecimento da visão da verdade mesmo. Mas, convenhamos, "três passos" não seriam, justamente, a distância necessária para apreciarmos uma obra de arte como uma obra de arte, ou, quem sabe, *o véu* como reflexo de uma deidade? Poderemos experimentar estas possibilidades de leitura junto às imagens do matriarcado minoico. Para tanto, teremos em vista o seguinte: saber se, por meio destas imagens, poderemos, junto a elas, nos confundindo mesmo com elas, saber sobre o vir a ser de uma Deusa que ainda é sem nome.

2. Desenvolvimento: A Hipótese do Matriarcado como Berço mais Arcaico da Civilização Grega

A hipótese do Matriarcado das *Minoans* como berço dos deuses gregos é corroborada pelas descobertas arqueológicas de Vernant (2018), de certa forma recentes, que apontam no sentido de evidenciar a existência de uma continuidade linguística mas também estilística entre as civilizações minoica, micênica e ática. As últimas a falar as línguas ou dialetos onde se revela o *nous* que intitulamos de feminino divino[22] teriam sido as sacerdotisas de Dodona (PLATÃO, 1903, *Phedro*, 244) e de Atenas (GIEBEL, 2013). Além da forte influência arquitetônica que a civilização minoica teria exercido sobre a micênica, o arqueólogo francês chegou a atestar que escribas cretenses teriam sido importados de Creta para as Civilizações Micênica e Ática[23] durante um período de grande imigração que teria durado dois milênios. A necessidade de que as posses dos palácios, e não dos reis, tanto micênicos quanto áticos (VERNANT, 2018, p. 36) teria feito com que esta técnica viesse a ser muito elogiada acompanhando Platão fossem registradas e dos escribas minoicos terem se mostrado como a *avant-garde* desta arte, a estereometria financeira, que teria florescido no

22 É possível demarcar brevemente nossa diferença com relação ao projeto feminista de Blanco (2009): enquanto esta busca situar-se no paradigma da fenomenologia de Husserl, para quem o *nous* é fundamento primeiro, nós buscamos nos situar no paradigma de um *nous* de início feminino. Para realizar este projeto, foi preciso que investigássemos o *nous* em uma mulher, que quis ser Safo (seu nome de nascença era possivelmente outro). Esta segunda pesquisa, publicada sob o título de *Fenomenologia de Eros e de Afrodite em Safo*, e se encaminha para pensar o pensamento, o *Nous* em Safo a partir das seguintes noções: 2003, "noema" (νοημμα) (frag. 25, p. 59); "noon" (νοον) (frag. 86, p. 111); nun, (νυν) (frag. 14, p. 143); noema, (frag. 6, p. 159) ; e, finalmente , [n]on ([ν]ων) (frag. 10, p. 41). Cabe sublinhar, ainda assim, que o âmago de ambas as pesquisas (a de Blanco e minha) reside no pensar e no valorizar um *nous* que se sabe e se quer feminino. É oportuno distinguir que o *nous* que buscamos se realiza como lugar de acontecimento de deuses. Neste sentido, cabe, finalmente, antecipar a descoberta do *keinos* como lugar de acontecimento deste divino, e isto tanto a partir de Safo (Cf. 2003, 31, p. 21) quanto no poema a Ilíada de Homero quanto nos povos indígenas, a exemplo dos Yanomami (*Cf.* KOSMOS SOCIETY, 2018).

23 Dado hermenêutico passível de ser atestado também no âmbito dos vários achados arqueológicos, sobretudo anéis de origem cretense que foram encontrados ao longo do continente ático. Cf. Imagem 05, estudada abaixo.

Mediterrâneo dois milênios antes de Cristo[24] esta técnica muito elogiada por Platão (54). Foi este o fator que teria mais determinado a imigração das sacerdotisas que, acompanhado os escribas em algumas destas viagens, chegaram a realizar exorcismos no Egito Antigo, como atestado por Alexiou: "Em um papiro egípcio do XIV a.C. foi preservado um exorcismo terapêutico minoico." (1960, p. 102).

Estas descobertas já tornaram evidente, ao menos para uma arqueologia *contemporânea*, a influência que teve o matriarcado minoico, seus escribas e talvez seus aedos[25] no legado de técnicas arquitetônicas e de cálculo de volumes na constituição do horizonte, senão exatamente grego, ao menos micênico e pré-ático. Sobretudo as características palaciais e aristocráticas que tanto irão resplandecer no horizonte civilizacional grego, já teriam surgido em Creta mil anos antes do primeiro registro escrito dos poemas homéricos (720 a.C.)[26]. Estas descobertas confirmam a hipótese defendida por Eudoro de Souza já na década de 1980 (2004), segundo a qual o matriarcado minoico seria o verdadeiro berço das deusas do panteão grego[27]. Haveria ainda na linha genealógica que apontaria para o legado do silabário minóico, o chamado Linear A ou dialeto Arcaico-Cypriota (ANDRADOS, 2005, 77-78), mais que um sistema linguístico ainda não decifrado, um modo de lidar com o divino feminino que partiria do respeito mútuo para se desenvolver, e que pôde, segundo defendemos, ser legado junto à imigração de escribas cretenses para o continente ático. Este modo de lidar com o sagrado feminino, como já referido, teria sido herdado pelas sacerdotisas de Dodona que Platão, não por acaso, sinaliza como provedoras de grande sabedoria (*Fedro*, 244) como já referido.

3. Outras questões metodológicas

Tendo em vista que a hipótese aqui defendida — da Era Minóica (SOUZA, 2004) como berço mais arcaico da Civilização grega — decidimos começar nossa reflexão enaltecendo outras pesquisas que vêm apostando na lógica matriarcal como um manancial único, última saída talvez capaz de

24 Vide quadro cronológico abaixo no Anexo 1.

25 Cito Souza (2017, p. 54-55): "A descoberta de dois mundos, a civilização minoica e a micênica tem um impacto muito forte nos estudos da *Ilíada* e da *Odisseia*, sobretudo a partir do século XIX. Esse impacto tem como principal consequência a descoberta de que elementos das narrativas homéricas não eram mera ficção poética, mas possuíam uma existência histórica anterior, bem como um panorama civilizacional relacionado à própria guerra de Troia. A profundidade temporal dos poemas homéricos é, então, dilatada pelas descobertas arqueológicas, e passa a ser analisada em relação a elas."

26 *Cf.* Souza, 2017.

27 Talvez não seja um total despropósito afirmar que, além do silabário e dos poemas homéricos, o registro escrito que mais nos aproxima do matriarcado minóico seja o poema de Parmênides *Peri Physis.* Onde a deusa diz: "*..to gar auto noein estin te kai einai"*, o mesmo o ser e o pensar (frag. 05). Reflitamos: será que a deusa que nos convida à habitar no pensar, mas também a nos alegrar (χαῖρ', *kair'*, frag. 01, linha 25) tem origem minoica? (PARMENIDES, 2018). Esta hipótese será defendida em um momento oportuno, mas talvez já caiba aqui antecipar alguns dos elementos ao menos do frag. 01 que corroboram com nossa hipótese, a saber: além da protagonista do poema ser uma Deusa que nos convida a ser no pensar e a nos alegrar, quem leva o *kouros* ou "aquele passível de ser atingido pela graça" (Vide Anexo III, *keinos no poema de Safo — "keinos* é quem está no lugar do acontecimento do divino, isto tanto em Safo quanto também na *Ilíada* e nos povos Yanomami (*Cf.* KOSMOS SOCIETY, 2018, *op. Cit.*), sendo desperto para a presença da Deusa. No poema parmenídico temos o rastro nominoso que defendemos como parte da herança minoico nas seguintes imagens: "posto que são moças" (linhas 05 e 20) "que dirigem o caminho, chamadas também de virgens Filhas do Sol" (linha 8).

dar uma basta na violência empregada na Era patriarcal. Para enfrentarmos o argumento de que os homens sempre estiveram na dianteira do avanço civilizacional, e isto mesmo antes do advento da poluição, trazemos a seguir outras pesquisas que, *símile* a nossa, partem do enaltecimento do feminino na criação de comportamentos que foram o estopim de grandes avanços espirituais, e que podem voltar ser. O exemplo das avós dos *homo sapiens* cujo cuidado foi capaz de promover o avanço para o *sapiens sapiens* vem ao caso[28] (POOLE, 2018).

3.1 As primeiras matriarcas

Segundo Poole, a humanidade não teria surgido enquanto não tivesse tido lugar o cuidado das avós dos *homo sapiens.* Seriam estas avós, por passarem a se dedicar aos netos, que teriam viabilizado a transformação das estruturas cognitivas do *homo sapiens* para as do *homo sapiens sapiens*. Sob este ponto-de-vista, aquilo que viria a ser mesmo "revolucionário" na suposta "evolução do *sapiens sapiens*" teria sido não o tamanho do cérebro, tampouco o advento do dedo polegar e do indicador ou mesmo as novas tecnologias, a exemplo da roda e do fogo, mas o cuidado atento que algumas avós puderam manter com os netos. Poole levanta duas hipóteses: 1) De ser na medida em que este cuidado pôde ser permitido que, ao restante da comunidade, ocasionou ter-se mais tempo para caçar. Teriam sido então as melhores condições nutricionais que teriam facultado o advento de um cérebro maior, no caso, dos *sapiens sapiens*, sendo esta vantagem o que teria finalmente facultado no advento do sacerdócio, da agricultura, e até de uma linguagem mais rica, assim como do pensamento; estas realizações não teriam sido possíveis sem o amor dedicado realizado por estas primeiras avós. 2) A segunda hipótese levantada por Poole considera que a chama do coração destas primeiras avós[29] que teria não apenas permitido à comunidade ter mais tempo para si. A realização do amor destas avós teria também sido a causa primeira do florescimento de virtudes, a exemplo da solidariedade, da compaixão, da paciência mas sobretudo do poder de realizar uma escuta atenta. O bastião que estas avós teriam sido que teria, pois, promovido uma primeira atenção plena. Foi assim que este pôde se realizar como humano e, posteriormente, como Ser[30].

A partir da defesa do papel das avós na pré-história, é possível considerar, inclusive, como estranha a perspectiva que vingou em grande parte dos manuais de história — acerca da evolução da humanidade ter como protagonistas majoritariamente homens que, partindo de um ponto

28 Desconfiamos de que uma redescoberta do poder transcendental a que pode nos levar a Deusa que existiu e resistiu por tanto tempo em Creta permitiria-nos uma revolução de proporções equivalentes ou mesmo maiores do que a que permitiu ao *homo sapiens* advir como *homo sapiens sapiens.*

29 No mito grego de *Hécale* ainda temos indícios das virtudes destas nossas avós ancestrais. Trata-se de uma avozinha que simplesmente acontece no meio do caminho que Teseu teve que trilhar para encontrar glorioso destino, ou a morte nos terríveis chifres do touro de Maratona que Hércules teria trazido vivo de Creta. Ele nem a conhecia. Sentou-se junto à sua hospitalidade guardando silêncio. Na hora da despedida, ela: "Vendo-o jovem assim, quase uma criança, acariciou-o na face. Queria muito beijá-lo como se ele fosse um filho, mas não pôde, pois o rosto estava molhado em lágrimas." (STEPHANIDES, 2015, p. 81). Ali, o amor nascera. Quem senão uma senhorinha para expandir-se assim, na falta, no pouco, no quase nada? Teseu mata o touro e volta, mas Hécale se fora. Perseu faz erguer no lugar um santuário. Somente o ser de uma senhorinha poderia servir a tamanho encanto — ao ver o herói grego como uma criança — é ela mesma uma criança inocente. E nesta inocência habita o grego desde então. Diz-se que os gregos, são eternamente jovens.

30 À questão da diferença ontológica entre Ser e Ente nos atemos em ARAUJO, 2007, Dissertação.

de vista meramente masculino, teriam chegado ao ápice do que somos nós. E isto desde a pré-história. Tanto no que diz respeito à origem greco-cristã de nossa história, quanto no que diz respeito à origem das virtudes humanas como fundadas em mandamentos, leis, ou mesmo nas reflexões de caráter filosófico que tiveram lugar em nossa Época, todas elas têm de início a necessidade de se asseverar o ponto de vista masculino, que busca se assegurar de si mesmo sem cessar, é o que deve ser ouvido. É precisamente contra isto que se chama *narcisismo etnocêntrico* que lutamos. Considerar o papel das avós na pré-história ou até junto às sacerdotisas minoicas no advento das virtudes humanas e até de deusas pode soar um absurdo, ou, ainda, algo meramente anacrônico. Mas não se tiver lugar em nossa história uma revolução tão grande quanto a que teve lugar na pré-história, e que foi hipoteticamente protagonizada pelas primeiras avós dos *sapiens*. Segundo a ciência nós vamos perecer. Pode parecer difícil, mas é fácil: bastará dar voz ao bom senso inverter a lógica que nega que as mulheres são capazes de promover conhecimento. Ao longo da história, a possibilidade de protagonismo feminino foi reiteradamente usurpada, sendo esta a causa fundamental da ascensão do patriarcado, isto é, do momento em que às mulheres não foi permitido pensar e ter voz, cabe-nos parar.

Apesar de discordarmos filosoficamente da perspectiva darwinista que se apresenta subliminarmente na hipótese defendida acima, esta perspectiva nos é cara e oportuna estrategicamente [31]. Isto porque, como já foi pontuado, falar das avós é bastante oportuno para promover em nós uma primeira reflexão sobre até onde o *nous* feminino será capaz de nos levar.

3.2 Auto-crítica

Enquanto incapaz de investigar os seus próprios fundamentos, a ciência não pode ter a última palavra no questionamento filosófico que levantamos aqui. Já a realidade junto a qual deusas puderam se mostrar em um solo pré-helênico é mais acessível. Resta-nos suficiente referências para o atestar. Esquecer que a posição que investiga também tem importância no advento do fenômeno é um problema que a investigação que se pretenda científica, em geral, não pode resolver. Assim, como, agora, o objeto investigado não é 'o que os cientistas pensam ou pensaram sobre o *nous* onde o amor pôde ter lugar em uma suposta pré-história', mas as insurgências do *nous* desde uma ótica feminina e feminista que investiga os seus fundamentos, é preciso retomar as questões de caráter metodológico no sentido de pensar o matriarcado minoico a fim de que possamos finalmente ascender a um pensar que possa nos dizer no que este matriarcado pode afinal nos ajudar.

A investigação do matriarcado minoico como origem das deusas junto as quais a filosofia, mas também as artes em geral teriam surgido se dirige para cerca de mil e duzentos anos antes do surgimento da filosofia. Esta possibilidade deve soar anacrônica, inusitada ou mesmo polêmica. E envolve uma discussão sem fim, e talvez sem cabeça, sobre o modo como o acontecimento histórico se realiza (vide a Tabela cronológica inventada por Artur Evas e por Nicolaos Platon, em 1935, onde comparticipam as cronologias cristã, egípcia e heládica no Anexo I). Uma questão que pode surgir imediatamente é: Se é impossível para um mortal conceber um milênio, quanto mais dois

31 Isto na medida em que esta perspectiva institui *a priori* uma história e até uma pré-história ainda não questionadas em seus fundamentos, cabe relevar aqui a necessidade de continuarmos a pensar estas hipóteses em outra oportunidade.

milênios? Talvez a seguinte questão torne mais próxima a possibilidade do matriarcado minoico ter influenciado o surgimento das deusas gregas e logo das artes e da sabedoria que as prezam em seu vir a ser: no tempo de vinte gerações pode se manter viva a chama ou a sabedoria de uma Deusa? É mais ao plano divino mesmo que talvez seja oportuno recorrer: pois aqui estamos há dois milênios sendo perpassados pelo cristianismo e ninguém acharia um absurdo sociedades predominantemente orais tê-lo como referência. O argumento que considera a distância temporal cronológica um impeditivo para pensarmos junto às minoicas é um argumento ultrapassado. Parte da impossibilidade de nos situarmos na origem mais arcaica de nossa civilização. Este argumento é falacioso para quem sabe que tudo o que terá chegado até a filosofia pode ser de novo legado.

Ousamos cogitar a hipótese da existência de um copertencimento entre o sagrado feminino minoico, a decadência desde sagrado na civilização micênica e, por fim, a insurgência das divindades femininas que se fizeram tão presentes na Hélade sobretudo a partir da protuberância solar da figura da Pythia ou Pitonisa (GIEBEL, 2013) que teria tido fim o matriarcado e a consequente ascensão do cristianismo. Isto a ponto de podermos nos perguntar em que medida não terão sido colocadas em rota de fuga as Deusas justamente a ascensão das santas e das anjas. Em meio a certos eventos históricos como o cristianismo que amarra todo e qualquer advento do sagrado à figura da santa ou a da bruxa pecadora chegamos reiteradamente a perder a chance de voltar a ouvir a Deusa. Disto Cristo ele mesmo talvez gostasse de saber mas para livrar estas entidades divinas dos rótulos aos quais os pecadores as submetiam e ainda submetem. Cabe aqui finalmente uma questão de caráter metodológico: em que medida permanecendo no âmbito desta dialética, que soa quase incontornável para nós mulheres contemporâneas com aptidão para a transcendência, podemos nós, vir a ser pensadoras de uma Era cristã que subitamente pôde passar a se conceber como detentora de um pensar capaz de suprassumir esta Era em proveito de outra? Antecipamos que não serão necessárias técnicas de evocação do sagrado feminino para podermos ler os afrescos, os anéis e as tabuinhas onde a Deusa terá se apresentado de um modo bastante convincente. Bastará uma atenção plena. O saber de que só é possível saber e pensar isto agora em virtude da abertura promovida por algumas rezadeiras africanas que ainda podem ser ouvidas por quem já tenha a referida atenção plena. Talvez na prática se abra um horizonte de realidade em que Deusas voltem, mais do que a falar, a serem ouvidas. Observemos que, se elas são Deusas, elas nunca deixaram de falar. O problema é nós que deixamos de as ouvir. Daí se deduz que somos nós que temos muito a aprender, ou talvez a reaprender.

É sobretudo para ir contra o soterramento do sagrado feminino que escrevemos, e realizamos a seguinte decisão de caráter metodológico: de que a nossa investigação comece tão somente pelo que denominamos de genuinamente cretense. A tarefa final, de decifrar o Linear A assim como de traçar a decisão final acerca do modo como as relações entre a cultura grega e o advento das Deusas e sacerdotisas minoicas se deram nós deixaremos para o leitor. Aqui pretendemos apenas levá-lo até onde o nosso parco conhecimento arqueológico, absolutamente amador, permitiu chegar. A leitura que vamos realizar das imagens junto às quais vieram a nós primeiramente as entidades de origem Cretense peca certamente por se manter, e não se manter ao mesmo tempo, apenas na ordem do discurso filosófico, não se comprometendo ainda com a realização das danças onde o sagrado feminino certamente haveria de se mostrar em toda a sua pungência.

As nove imagens de que nos acercamos para pensar são aqui lidas a partir de um método de leitura elaborado a partir das considerações platônicas, por sua vez, alinhadas por Sobrinho

(2016, *op. cit.*). Buscamos nos situar nos *ícones* (imagens) da arcaica Civilização das *Minoans* não como imagens 'em si mesmas' mas como imagens que nos permite antever o que pode ter existido por trás delas. Cabe enfatizar a necessidade de nos elevarmos à possibilidade de ouvir/ver os fenômenos (*phainomenon*) divinos como um vir-a-ser do que habitava por trás das poucas imagens a que temos acesso e que ressoam desde a seguinte pergunta — *ao desde onde* a imagem acontece, podemos ter acesso? Tratar-se-á, aqui, bem mais do que de um exercício estético, de uma pesquisa sobre os fenômenos a partir dos quais uma Deusa, ou Deusas, já vieram a ser. Tomamos como pressuposto teórico que, a partir de uma postura fenomenológica, as questões filosóficas que vêm surgindo podem perfeitamente serem respondidas a partir de imagens[32].

4. Desenvolvimento: Análise hermenêutica das Imagens remanescentes do Matriarcado Minoico

Nosso intuito a partir de agora será trazer imagens da Era Minoica a fim de que estas imagens possam falar por si mesmas. Deixar evidente todo o significado desta Era para o advento do milagre grego é o nosso *goal*. Será preciso sustentar, para tanto, a hipótese de que este momento histórico, em que floriu uma civilização exuberante e matriarcal, talvez possa voltar a entrar em sintonia com o nosso momento histórico. Se a nossa hipótese estiver certa, isto é, se durante pelo menos três milênios existiram sacerdotisas reinando junto a técnicas sofisticadas, tanto de arquitetura, quanto de navegação e mesmo de economia não há porque esta Era não voltar a ser. Se não havia alfabeto, e sim uma escrita baseada em um silabário hieroglífico, houve disponibilidade para a beleza e para a alegria como nunca mais na história da humanidade.

Cabe pontuar, antes de darmos início à hermenêutica em questão, que estamos alinhados com o sumo da perspectivas sociológicas e antropológicas contemporâneas. Consideramos como condição de possibilidade essencial da hipótese do matriarcado minoico aqui defendida a certeza de que nosso vir a ser só foi possível em razão do matriarcado que reina no samba ser-nos não apenas referência constante mas o fenômeno sociológico que terá nos permitido normatizar as relações de modo a tornar de novo possível a apologia à alegria o norte do vir a ser da última virada epistemológica que requer a humanidade para vir a ser super-humanidade. Se sustentamos que as sacerdotisas *minoans* tiveram o papel que tiveram, foi por termos conseguido ver, atrás das imagens reunidas a seguir, os rituais apofânticos que, além de evocar a Deusa, teriam sido capazes de tornar as lideranças em destaque ressonantes, pelo menos, até a decadência da tragédia e ascensão do platonismo. A partir de uma disponibilidade semelhante, buscaremos, a seguir, traçar um desenho do pensamento (*nous*) feminino que reinou durante três milênios no centro da Terra. As condições de possibilidade para esta proeza? Vejamos:

32 Uma das hipóteses desta pesquisa, de que Platão teria recomendado as artes egípcias em virtude da capacidade destas de revelar o mundo depois da morte também cabe às artes das *Minoans*. Segundo BC Dietrich (1997), "a imagem teria permitido os mortos de aparecerem fisicamente em uma forma bem menor, com asas entrando no Hades. As *eidolon* de asas, que teriam chegado a serem comparadas com a alma de pássaros ('Seelenvogel'), teria se tornado um tema popular também em vasos pintados do século 8th/7th ao 5th." Esta parece ser também a posição de Schuhl (2010, *op. Cit.*), que sustenta que Platão teria em vista justamente esta arte, a dos vasos panateicos, quando teceu elogios a uma arte grega arcaica.

Imagem 1 - "Taça do Amor", Afresco, Antigo Afresco do Palácio de Cnossos, Creta, Grécia 1600 a.C, Era Minóica.

Análise da Primeira Imagem: Há neste afresco uma amostra de como a feminilidade é no matriarcado Minoico — as mulheres têm orgulho, as mãos para o alto prestam reverência recíproca, usam vestes coloridas, e uma, a que porta asas, possivelmente terá desempenhado o papel da sacerdotisa que ensina a outra a reverenciarem-se mutuamente. Nesta imagem em particular, não portam joias, em compensação, sentam-se em banquinhos acolchoados. Supomos que a que porta asas teria o papel de conduzir a outra à atmosfera, a um só tempo *inocente*, o que é atestável por sua candura no olhar e *báquica*, em razão da mão em direção à taça postar-se como uma reverência a partir da qual a Deusa poderia talvez ter sido ouvida. Dietrich (1997) sustenta que a que porta asas teria possivelmente renascido do mundo dos mortos a fim de realizar uma última transmissão, talvez, acerca da imortalidade da alma. Cabe pontuar que nesta imagem em específico as sacerdotisas não ostentam algo que será preservado em outras imagens como uma característica genuinamente cretense, a saber: os seios desnudos. A ausência da nudez neste afresco em específico nos leva a supor que, em foro íntimo, elas não precisassem desnudar-se. Finalmente, podemos fazer notar que, outrora, como frequentemente agora, vieram a ser negras as sacerdotisas que teriam tido consigo o encargo de ensinarem às demais os segredos de uma sabedoria passível de advir da reciprocidade do amor.

Imagem 2 "Deusas ou sacerdotisas", Afresco, Antigo Afresco do Palácio de Cnossos, Creta, Grécia 1600 a.C, Era Minóica.

Análise da Segunda Imagem: As mulheres, neste afresco, ostentam os seios desnudos, olham

para o alto e portam joias. Duas sorriem. Suas vestes se destacam sob o fundo azul. A experiência onde são parece um transe, isto apesar da característica da inocência perdurar. Como já dito, a mamífera nudez teria sido usada, ou como escudo, ou como arma em razão delas não ficarem nuas em fórum íntimo. O elemento dionisíaco, segundo Eudoro de Souza (2004), seria latente nas minoicas, a ponto de podermos nos perguntar se talvez não desempenhassem estas sacerdotisas o papel de terem sido a origem das bacantes. Os movimentos de dança lembram as danças surgidas no Egito e também retratadas em afrescos e hieróglifos egípcios. Lembremos que, por enquanto, temos uma única frase decodificada de hieróglifos egípcios que trata das minoicas, a que considera as *minoans* mestres na arte de exorcismos. Agora podemos nos perguntar se no afresco "Deusas ou Sacerdotisas" elas estariam realizando exorcismos ou simplesmente uma dança talvez um pouco parecida com as danças havaianas.

Imagem 3 "Sacerdotisas e Bucrânio", Afresco, Palácio de Cnossos, 1600 a.C, Era Minóica.

Análise da Terceira Imagem: Em "Sacerdotisas e Bucrânio" temos três entidades femininas, ou talvez masculinas, brincando com um touro gigantesco: Esta espécie de touro, que não mais existe, terá tido um terço a mais de grandeza que os nossos touros atuais. Pelos olhos grandes, seu pêlo bem cuidado malhado, pela disposição aberta, das patas erguidas e abertas no espaço, vemos neste touro a plena denotação de liberdade. Parece que ele mesmo também diverte-se na festividade que teria ocasião de quanto em quanto tempo. Duas sacerdotisas brancas, e uma negra ou vermelha, assim como o touro, buscam apreender-se junto ao movimento de uma energia misteriosa. É nítido que a sacerdotisa ou sacerdote negro parece se divertir mais do que os demais. Torna-se cada vez mais nítido que esta última personagem está se divertindo mais a medida que notamos o seu pescoço arquear-se para trás, o que terá permitido a abertura de um sorriso de orelha a orelha. Deste afresco podemos depreender um fenômeno costumas nos poucos afrescos que nos restaram: do feminino em evolução na Era Minoica como se firmando com base na leveza de pés que surgem flutuantes. É nítido que as entidades retratadas, em um céu azul estão a flutuar. Durante muito tempo pensou-

se que os touros retratados teriam sido deificados em razão deles não serem ainda sacrificados em nome dos deuses, como chegará a acontecer já na época micênica. Saber participar das danças, vale dizer, parece ter sido a condição de possibilidade de deificação destes touros, tomados como dádivas que *Poseidon* teria dado ao rei Minos, no mito de Dédalos, antes que este viesse a construir a vaca, mas séculos antes de o próprio rei Minos e sua história virem a ser.

Imagem 4 "Anel de Isopata", Anel de Ouro, Heraklion Museum, Creta, 1500 a.C, Era Minóica.

Análise da Quarta Imagem: Vemos uma figura feminina ancestral bem no centro, talvez uma Deusa, com seios fartos. Em volta há flores e um pássaro, uma figura feminina totêmica bem pequenina, flutua, à direita. Há serpentes, e duas mulheres à esquerda adoram com as mãos reunidas e levantadas aos céus talvez a Deusa. Todas as entidades presentes portam saias gigantescas e iluminadas. São odaliscas, também têm os seios desnudos e a cintura fina. Parecem mover-se em um transe primaveril.

Imagem 5 "Cinco Deusas ou Sacerdotisas com Asas", Anel de Ouro, encontrado em Pylos, 1600 a.C, Era Minóica.[33]

33 Anel de origem cretense que foi encontrado ao longo do continente ático em 2016. *Cf* RAMANZOTI, 2016.

Análise da Quinta Imagem: Em "Cinco Deusas ou Sacerdotisas com Asas", chama a nossa atenção as asas que parecem dançar sozinhas frente a um portal. No subsolo há uma rede semelhante à do *Omphalo*, que, aliás, teria sido surrupiada por Apolo (GIEBEL, 2013). A energia desta rede parece derramar-se também sobre o céu, ou em direção ao céu. Como uma espécie de fonte luminosa, nesta segunda rede, a celeste, vemos nascer ainda pequenas palmeiras. As saias da esquerda parecem situar-se em um esvoaçante tropicalismo. É o contraste em relação às saias das mulheres da direita, que mais parecem sinos e que portam, ao invés de asas, chapéus, o que passa a chamar mais atenção quem se debruça sobre as imagens onde a diferença entre uma dança apolínea e uma dança báquica se torna nítida.

Imagem 6 "Epiphania", Anel de Ouro, Creta, 1600 a.C, Era Minóica, In: Evans, AM1938.1127. CMS VI.2 No. 281 [CMS])

Análise da Sexta Imagem: Em "Epiphania" temos, além da figura feminina que transcende tudo o que podemos chegar a saber sobre a potência do órgão sexual feminino para se expandir, uma figura masculina com um *phalo* e um arco erguidos [34]. É possível que a figura masculina na leitura proposta anteriormente sobre o Timeu de Platão porte uma cabeleira rastafari? Terá sido este órgão sexual, à semelhança da Terra para o Demiurgo, o que pôde promover o arqueamento da figura masculina que voa? Esta figura, apesar da diminuta grandeza frente à grandeza real da figura feminina, até que aparece bem ereta, com o seu bastão. Seus cabelos, mais flutuantes do que a própria personagem, se situam em sincronia com a gata que se mantém eriçada sobre o teto do palácio à direita. Há discordâncias sobre se seria esta construção um casebre ou um templo. Felicíssima, a gata, apresenta uma candura muito semelhante a que costumam ostentar as sacerdotisas, como o demostra as imagens 1 e 2. Bela e acolchoada é a saia da sacerdotisa-Deusa: os babados desta saia parecem com as translúcidas criações de caráter erótico de uma Pomba Gira[35]. O que nos chama mais a atenção, conquanto, é o casebre que parece com um portal ou ainda uma nave espacial. Em seu interior, tem destaque um volante ou um bastão de dança. *Pole dance*? Não diríamos. A seriedade da sacerdotisa nos convoca a pensar em uma atmosfera mais primaveril do que de salão. E como as sacerdotisas ofereciam mel para os convivas em dias de festa já houve quem interpretasse

34 Uma questão oportuna é acerca da possibilidade da imagem ter retratado de forma fidedigna o chamado útero da terra (No *Timeu*: ὑποδοχὴν [49a] τῆς χώρας [52a]). Investigaremos em uma momento posterior se esta imagem, a sexta, terá ou não desenhado pela primeira vez na história o receptáculo ou útero da terra (*Khora*) de uma forma que não destinada a ser objeto de gozo de qualquer patriarcado. Esta forma, propriamente arcaica, poderá trazer clareza quanto ao poder ter sido colocado nas mãos das matriarcas assim como do porquê de os homens gregos virem a ser retratados com o *phalo* pequeno. Poderíamos ainda traçar comparações entre a aparição das sereias do *Livro X* e o matriarcado Minoico, mas esta possibilidade interpretativa deixaremos para uma outra oportunidade.

35 Pomba-Gira é o nome da entidade da umbanda capaz de baixar nas sacerdotisas com poder mediúnico.

o casebre como, na verdade, uma colmeia, e a sacerdotisa uma abelha rainha. A semelhança entre a textura da parede do templo, a saia da sacerdotisa-Deusa nos faz pensar tratar-se de um templo que recebera previamente as bençãos desta sacerdotisa. Seria o templo, que, aliás, divide o anel em dois, um portal para a onisciência? Em caso afirmativo, estará aí a explicação do *como* e do *porque* terá a Civilização minoica podido ficar por tanto tempo em segurança sem o auxílio de armas. É a onisciência o que terá mantido as minoicas em segurança, no meio do Mediterrâneo, por pelo menos três milênios? Essa possibilidade contém como fundamento uma ontologia, digamos não propriamente ontológica, na medida em que o Ser não teria sido concebido enquanto tal ainda, mas sim *physica* ou da *physis*, isto é, rigorosamente anterior ao nascimento do Ser. Este fenômeno adventício, ou ainda do Espírito como nos orienta a pensar a expressão de Snell[36] é o que mais nos faz sustentar o paradigma minoico como inequívoco manancial de uma hierarquia a partir da qual os deuses olímpicos e titânicos puderam vir a ser. Nesta hierarquia, receberia o maior posto as sacerdotisas que, desde pequenas, teriam sido educadas com base no respeito mútuo.

5. Análise de Imagens -- Últimas considerações

Não se tratou aqui de fazer como alguns já se propuseram: ensaiar uma reprodução do cenário das *minoans* a fim de alcançar a atmosfera de mulheres que se destinaram a um cuidado mútuo e privilegiado, já que guiado pela Deusa. Tratou-se, antes, de tentar deixar a Deusa ser aqui a guia. Para tanto, abrir uma clareira foi preciso.

Sobre as imagens sétima (Quadro Cronológico feito por Sir Arthur Evans), assim como a oitava, a nona e a décima (esculturas) que se encontram nos Anexos I, II, e III respectivamente não traremos interpretações. Além disso, decidimos trazê-las em silêncio, a fim de que o leitor possa por conta própria tecer os comentários que julgar pertinentes. Se a análise que se deteve sobre as imagens do Matriarcado Minoico não chegou a dizer tanto quanto gostaríamos acerca da influência da Civilização Minoica no advento do panteão grego, elas também não disseram pouco. Terá sido a descoberta da onisciência o que terá levado esta civilização a não perecer em meio a tantas outras civilizações e por tantos séculos? Pelo que pudemos depreender, enquanto estas outras civilizações, sem exceção, se basearam na violência para se expandir, a Minoica terá se baseado apenas no respeito.

Quando comparamos estas imagens com as de nossa Era, podemos ficar ainda mais surpresos. Porque desde a Era das *Minoans*, parece não ter havido mais representações, nas artes, de mulheres livres e felizes. Talvez seja por isso que Platão tenha nos orientado a testemunhar a verdade por meio de uma arte mais arcaica? Em virtude da verdadeira felicidade a que podemos chegar pela via de uma ética também arcaica? Para o Sócrates do *Livro X*, a questão é um pouco mais ampla do que a falta de felicidade que as artes que lhe terão sido contemporâneas atestam: se trataria de enaltecer o poder das artes de revelar a verdade, qual seja, acerca da existência do mundo dos mortos, ou de vida após a morte, ou até, quem sabe, da potência humana para expandir-se rumo à onisciência.

36 "Descoberta do Espírito" (1992).

6. Platão e o Matriarcado das *Minoans*

A seguinte questão se anuncia como pertinente para terminarmos este breve ensaio: Será a Creta nomeada mátria em *República* 575d7 a mesma que se nos apresenta como um tempo-espaço onde o feminino não apenas tem lugar mas é referenciado na medida em que pode ter sido tomado pelo filósofo ateniense já como capaz de promover uma arcaica ausência de fronteiras onde arte, filosofia, política e religião são um e o mesmo? Terá o filósofo cuja última obra, as *Leis*, situa-se em Creta, onde também teria existido Zeus, como nós, descoberto os afrescos das matriarcas cretenses falado em nosso texto através da técnica da psicografia? É pouco provável. No entanto, é impossível deixarmos de considerar a mitologia presente no *Timeu*, acerca do poder de luta e de resistência dos povos gregos, como tendo durado nove séculos, como capaz de nos remeter às *minoans*. Como os dórios só irão colonizar a Grécia a partir do século XII antes de Cristo, é bem provável que esta mitologia seja perfeitamente atinente à Civilização Minoica. Ao modo como Platão teria sido influenciado pelo Matriarcado das *Minoans* poderemos retornar futuramente.

E se Sócrates se opõe à fala dos poetas no final da *República* não terá sido porque Platão ele mesmo terá alcançado uma onisciência semelhante a das matriarcas cretenses que o tornara capaz de julgar a justiça propagada por estes poetas como, apesar de real, incapaz de nos fazer retornar para um plano onde o divino feminino tivesse tido sido respeitado, como no matriarcado minoico? Ou quem sabe terá conseguido o nosso filósofo, a partir das reverências que prestou à Deusa da sabedoria, alcançar o pleno exercício do filosofar, de modo a conseguir fazer valer um patamar de respeito às sacerdotisas que, por sua vez, o terá feito vislumbrar a possibilidade de um eterno retorno base de uma felicidade passível de ser expandida por meio destas divinas mulheres? Afinal, impedir o retorno das atrocidades às quais estas mesmas sacerdotisas foram submetidas, como testemunham as tragédias gregas, terá surgido como uma possibilidade para o filósofo? Caso os últimos momentos do matriarcado não se lhe tivessem sido apresentados como uma necessidade cósmica no *Timeu*, como justificar o aparecimento de tantas entidades femininas na obra de filosofia mais comentada da História? Os indícios que apontam nesta direção foram enumerados na introdução deste artigo, quando foi observado que a totalidade (τὸ πᾶν) se abre no pensamento (νοῦν) (30b-c), e o Demiurgo, a partir da mortalidade do útero de *Khora* fabrica o *cosmo*, e pinta o céu, a partir do qual se enuncia uma imagem eterna que avança de acordo com o número, "que seria o que chamamos tempo". Neste âmbito, as imagens foram úteis para o projeto platônico, assim como chegaram a ser úteis para o nosso projeto, qual seja: demonstrar como o advento da existência da Deusa, assim como do panteão grego, de uma forma geral, não teria sido possível sem a existência destas mulheres, sacerdotisas, que durante muitos milênios foram respeitadas enquanto tais. Terão estas sacerdotisas formado quantas gerações com base no amor e no respeito mútuo? Igual tempo será necessário para o advento de uma civilização que torne possível novamente o respeito pelos entes femininos? De quanto tempo dispomos para fazer deste respeito pelo feminino a chave da liberdade?

De início observamos como Platão também terá sustentado o próprio discurso com base nos cuidados mantidos, outrora, por uma Deusa: Atenas. Foi pontuado como o aparecimento de algumas entidades femininas no *Timeu* terão servido à verdade que, por meio do trabalho do Demiurgo, encontra o seu lugar de proveniência. A linguagem poética aí terá chegado a se mesclar com a do pensamento, e a totalidade pôde vir a ser configurada como talvez parte do desejo do filósofo de deixar clara a impossibilidade de se alcançar a totalidade (τὸ πᾶν) *sem* tomar-se como

base entidades femininas. Pode ser observado, por fim, que à semelhança do modo como Platão terá chegado a fundamentar o seu discurso nestas imagens, nós fundamentamos o nosso no Matriarcado Minoico.

Seguimos, assim, os mesmos passos de Platão que, se nos apresenta imagens, e pondera a respeito do caráter inigualável de uma arte arcaica, o faz para reafirmar o tempo da justiça como o lugar para onde a verdade nos lança. A política veio aí a ser bastião de um plano cósmico, onde a totalidade, para poder vir a ser compreendida como tal, requereu que entidades femininas fossem lidas e reverenciadas. Assim como o filósofo faz no *Timeu*, tivemos como propósito traçar as bases de um projeto político que poderá se concretizar a partir de uma virada no campo ontológico: despertar a *urbe* para o poder do feminino pode se dar a partir do instante em que realizamos este poder como um componente inescapável ao advento também mais arcaico de saberes como a filosofia, a dramaturgia, a mitologia, a geometria, assim como a estereometria, e a medicina.

Assim, a partir da escuta do real que Platão voltou a tornar possível, talvez consigamos também encontrar a cura para a falta de saúde em massa que as técnicas produzem e cujos malefícios avançam sem limites na contemporaneidade.

7. Considerações finais

Ensaiamos aqui conjecturas sobre uma época em que mulheres puderam atuar como líderes. Se chegamos a pensar a hipótese da época Micênica como debitária de uma economia legada pelo matriarcado Minoico, isto foi porque conquistamos a possibilidade de saber da origem feminina de nossa civilização como debitária de uma Deusa que, já na Grécia antiga, receberá o nome de Atenas. Desejamos pensar aqui, por fim, como terão resistido por tanto tempo as matriarcas minoicas, de modo a ainda hoje se fazerem presentes neste propósito aqui, qual seja, antever a divina sabedoria que pode nascer da capacidade de aceitar que a essência de toda sabedoria nasce do respeito às mulheres e das mulheres.

É possível falarmos em um amor minoico? Para saber se esta fala vem a ser possível, pensemos: falar do que não se diz por meio de palavras — foi precisamente isto que tentamos fazer aqui. Para isto, antes, foi preciso que aprendêssemos a nos situar no inusitado, no inaudito de imagens que, apesar de belas, seriam, pela lógica platônica que emerge da crítica socrática lançada no *Livro X*, incapazes de dizer a verdade. Apesar dos limites que encontramos, não desistimos de nosso projeto, sobretudo a que diz respeito ao seguinte problema de caráter filosófico: como conseguiram as *minoans* viver tanto tempo sem recurso a armas? Lideradas pela Deusa terão resistido mais, ou menos que nós? Mesmo em contínuo contato com "os sem-musa" chamados bárbaros pelos gregos — porque as *minoans* não terão precisado derramar sangue estrangeiro para se defender? Talvez não tenham nem precisado se defender. Como a oratória de Aspasia no *Menexeno* atesta, talvez o segredo destas mulheres, com o da própria Aspasia, professora de Sócrates, será podido antever, nos estrangeiros, não signos de inimizade, mas insígnias do poder da fraternidade. Ou até mesmo de uma crença na humanidade transmitida por uma avó, como a de Teseu que, mesmo não lhe sendo consanguínea, chorou pelo guerreiro ter-lhe dado respeito e compaixão. Terminou ensinando-lhe, assim, a reconhecer-se como um rapaz lindo. Foi a partir da alma benzida por esta senhora que o guerreiro terá podido adquirir forças para matar o touro de Maratona? Assim como Teseu, os estrangeiros seriam, na retórica defendida por Aspasia, antes, prováveis maridos, ou filhos

dos mesmos antepassados, e, sobretudo, filhos de uma mesma mãe: a mãe-terra (PLATÃO, 2015, 236d- 249c). A partir das reflexões de Aspasia, somos levados à seguinte questão: Se o que nos une é o amor por esta terra, apenas cultivá-lo será a saída para a Era da técnica? Ou este projeto político estará fadado a suportar as situações para as quais o Patriarcado ainda insiste em nos lançar? Platão duvida do poder do amor para curar os que atentam contra o respeito. Nas *Leis* ele se valerá da pena de morte para crimes de desrespeito contra sacerdotisas e sacerdotes. Terá desejado o filósofo defender as sacerdotisas em Creta fazendo valer, em seu último ato em vida, uma lei que levaria à morte os impiedosos?

Esta questão deverá ecoar em cada um que se coloque contra o feminino e líderes feministas. Nós defendemos o feminino e nos postamos pela valorização destas entidades capazes de manter o cuidado sem o qual a humanidade perece. Por isto buscamos fazer uso das imagens do Matriarcado Minoico: como Platão acreditamos que trazer para o campo da reflexão filosófica a sabedoria feminina que terá estado subjacente ao advento do milagre grego é fazer política. Caso o respeito pelo feminino puder voltar a estar na dianteira destes saberes, também outros saberes poderão advir, sobretudo no que tange ao cuidado passível de advir de uma relação sagrada com a *physis*. Então, poderemos ser orientados pelo respeito que, por sua vez, nos permitirá nos tornarmos seres mais livres. Isto que tem nos permitido repensar a destinação originária desses saberes, ao mesmo tempo em que nos erguer pelo respeito pelo feminino, respeito este que foi legado não apenas pela Civilização Minoica mas por nossas avós e mães, professoras, sacerdotisas e também aprendizes da resistência que tem base no cuidado mútuo em um tempo demasiadamente difícil para todos nós que desejamos transmitir a alegria de ser. Do princípio, a arché (ἀρχή) feminino buscamos falar aqui, no intuito de tornar evidente este princípio como chave da sustentação do respeito mútuo.

Já que não foi decifrado o Linear A, o principal instrumento de que dispomos foi tentar enxergar, por detrás das imagens em que as sacerdotisas[37] cretenses apresentam-se para a Deusa a importância do pensamento, o *nous feminino* na cunhagem deste antepassado que terá tornado possível, quem sabe, a própria filosofia. Deste modo, nos foi possível sinalizar para o aprendizado do respeito mútuo como capaz de nos guiar para a possibilidade de re-aprendermos a ensinar melhor este aprendizado genuíno que é o de como podemos existir sem tomar por base a violência.

Note-se que as imagens foram o principal instrumento de que dispomos mas não foi o único. Também a história da língua grega, sobretudo no que houve de remanescente nas reminiscências do poder da Deusa. Isto foi capaz de dizer sobre o vigor de um modo de ser ditado pelo amor. Este amor que terá emanado de mulheres reconhecidas como sagradas, talvez ainda nos falte reconhecer como existente também no Brasil. O que terá sido possível de surgir em Creta, e também na Arcádia de Diotima, na Kythira de Aphrodite Uranos, na Ítaca de Penélope, e sobretudo na boca da Pythia que habitava Delfos (GIEBEL, 2013) cujo deus Apolo só existiu por ter sido antes capaz de se entronizar no Ônfalo da mãe-terra poderá ressurgir na contemporaneidade? Talvez surja e ressurja a medida que passamos a nos reconhecer como provedoras de milagres que o nosso povo precisou já tanto providenciar para resistir a uma Era cujo projeto essencial é de expansão do desencanto.

Tentemos responder mais uma vez à questão de como as minoicas puderam existir sem adquirir armas para se proteger. A palavra amor talvez seja *in*suficiente para compreender uma existência que terá tido como princípio e alicerce primeiro um vir a ser pacífico e nem por isto menos vigoroso. O aprendizado do sagrado como capaz de se expandir sem precisar se armar de atos violentos, faz

37 *Sacer* do latim, sagrado, *otis*, quem representa. Portando, sacerdotisa é quem se deixa "representar a partir do sagrado".

da cultura minoica um manancial que deve continuar expandindo-se com base no amor em um sentido muito mais amplo do que o que veio a se tornar passível no Patriarcado até agora. Se não pudemos, pela lógica do Patriarcado e até do nascimento do Ser, ter acesso ao amor como acontecimento *a priori*, não se trataria, este, de um problema mais teórico do que fático? Caso se trate de uma mera impossibilidade lógica, a seguinte pergunta torna-se obrigatória: não podemos (ou devemos) deixar esta lógica, que nos impede de ver sentidos *physicos* no amor minoico, um pouco de lado? Em outras palavras: Se são as impossibilidades lógicas que nos impedem de conferir real estatuto simbólico ao amor minoico não será oportuno dispensarmos a lógica? Sim, será necessário dispensarmos a lógica que nos incapacita de manter o amor pela sabedoria como mais fundamental do que todas as questões filosóficas. Desvencilhemo-nos da impossibilidade de pensar o inaudito para que o surgimento do amor tenha seu solo expandido para além das raias do acontecimento do Ser. Assim, chegaremos, da pergunta lançada à resposta final: para se proteger dos perigos dos povos vizinhos, as armas das *Minoans* terão sido os seios desnudos, e a descoberta da onisciência. Repitamos: Para não sucumbir nas guerras mantidas por hordas de civilizações estrangeiras teriam tido como arma principal a onisciência, que, por sua vez, teria permitido a estas sacerdotisas transmitir os saberes que acreditamos terem remanescido nas Civilizações Micênica e Ática a partir da noção de Deusa da sabedoria. Para sustentar esta perspectiva, partimos do desejo de voltar a ouvir a sabedoria desta Deusa que, em nosso Cretense, é ainda sem nome e que pôde sustentar uma ordem sagrada de sacerdotisas, do grego *hierarquia* (*hiero - arquia*; do grego, sagrado - governo).

Faltou respondermos à seguinte pergunta: *como e quando* um período de quase três mil anos deixou de existir? E se ousarmos responder que este período não deixou de existir? E se decidirmos que as marcas trazidas no presente artigo são senão uma forma de deixar evidente que o sagrado feminino „minoico“ não estará lá, em um passado para sempre perdido, se não puder ter estado aqui, ou ainda sempre que pudermos voltar a existir num percurso existencial de respeito às mulheres? Aí sim terá podido ter lugar o que chamamos de uma *arcaica ausência de fronteiras entre arte, filosofia, política e religião.*

Isto que, segundo defendemos, teria chegado a culminar também, outrora, na clareza que Platão tivera do valor desta arcaica arte (pré-micênica) enquanto vinculada a sabedorias femininas, viria a ser deixado de ser pensado como o berço mais arcaico de nossa Civilização para renascer, quem sabe, como um aprendizado para o futuro. Será este futuro um lugar onde sacerdotisas poderão voltar a se precipitar em golfinhos a fim de atravessar o Mediterrâneo? Ainda não temos tanta clareza acerca desta possibilidade. O que sabemos é que, nesta terra, as rezadeiras podem sim proferir rezas tão boas quanto as da terra de Odisseus. Assim, é possível que não teremos perdido de vez a possibilidade de resgatar esta sabedoria que tanto fascinou os gregos muito antes do momento em que o Oráculo de Delfos se calou.

Se esta mais alta sabedoria, do feminino como capaz de produzir ética, apesar de incontestável, raramente terá chegado a nossos ouvidos isto terá se dado porque o Patriarcado se auto-alimenta de atos que visam transformar mulheres em objetos, ao invés de em seres capazes de sabedoria. Nós mesmos temos o hábito introjetado de julgar a partir de uma metafísica debitária de filósofos europeus que se assentam, por sua vez, em uma poética que se estrutura em uma lógica escravocrata e colonialista. Se decidimos reiteradamente manter *a priori* sem ser questionada e esquecida esta estrutura, agimos da mesma forma, e não permitimos que outros saberes, mais relacionados à terra, possam vir a ser. Em nós, contudo, a possibilidade da Deusa, ao menos no que diz respeito à

sua importância na formação das sabedorias às quais quisemos dar voz, quis voltar a falar, e pôde se realizar, por enquanto, com menos poder de alcance que na chamada criação do milagre grego. Ainda assim, como uma tomada de partido em prol da investigação dos fundamentos primeiros, a diferença que aqui se quis fazer ver, acerca de maneira mais nítida como assentada na medida do amor que realiza a potência de ler diferentemente a história que nos é legada não deixou de ser amor. Convocamos, assim, todas e todos, a não mais negar a importância das mulheres na formação dos saberes que nos são mais caros. Realizarmos este mais alto reconhecimento permitirá a realização de transmissões que poderão sempre contar com a descoberta do seguinte segredo: de que se, no princípio, era água, antes disto houve um sagrado feminino que veio deixando participarem de si, e que se foi muito mais capaz de reger e dar forma ao *cosmos do que na Era Patriarcal O feminino apenas é capacidade de doação de si.* Assim, isto, agora, continua como em *priscas eras*: quando o respeito é o alicerce, a expansão do cuidado fundamental que nos torna mais humanos também se torna possível.

Finalmente, nos afirmamos como politicamente a favor de um *nous* feminino. *Nous* aqui foi tomado no sentido que Safo primeiro conferiu a este termo: pensamento que se abre ao acontecimento de deuses. Por um lado, partimos da posição que sabe que as experiências do sagrado feminino foram e são reiteradamente silenciadas; e que foi preciso muita luta até para afirmarmos este saber como também pertinente ao campo do saber. Por outro lado, notamos que, embora tenham estas experiências sido reiteradamente retiradas do campo do saber, há ainda seres dispostos a trazê-las e, se é assim, é porque este saber já venceu. E vencerá sempre, a cada vez que um novo aprendiz se voltar para a ideia genial de que respeitar o feminino é, e será sempre, a chave principal para nos redescobrir como seres vigorosos. A fim de legar a possibilidade de onisciência, a partir da preservação da inocência e do redescobrimento da dialética, escrevemos este texto. Aqui terão se feito presentes, ainda mais uma vez, as insígnias da Deusa arcaica cuja presença deixa no lugar uma ausência onde um ocre iluminado passa a poder ser.

Referências

ALEXANDER, Caroline. A Winelike Sea Homer's famous "wine-dark sea" has left scholars wondering: how did the Greeks truly see the sea? *Lapham's Quarterly:* Disponível em:<https://www.laphamsquarterly.org/sea/winelike-sea?fbclid=IwAR1hLm4zEgVE-1HwEp29xz7eb69KJ-Iljl8DsIbFqNnBF2E-RcKK7NoQ5sA> Acesso em 21/09/2019.

ALEXIOU, Sotiris (1960). *La Crète minoenne*. S/d.

ADRADOS, Francisco Rodriguez. *A history of the Greek language : from its origins to the present.* trad. Francisca Rojas del Canto. Ed. Brill, 2005.

ARAUJO, Fabíola. O Ser-aí, na Analítica Existencial de Ser e Tempo. Dissertação, 2007.

DIETRICH, Bernard C. « Death and Afterlife in Minoan Religion », *Kernos* [Online], 10 | 1997, Online since 12 April 2011, connection on 30 April 2019. URL : <http://journals.openedition.org/kernos/643> ; DOI : 10.4000/kernos.643

EVANS, Arthur. *The Palace of Minos: a comparative account of the successive stages of the early Cretan civilization as illustred by the discoveries at Knossos.* London, 1935. Disponível em: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/evans1935a/0235/thumbs> Acesso em: 31/10/2018.

GIEBEL, Marion. *O Oráculo de Delfos.* trad. Evaristo Pereira Goulart. São Paulo: Odysseus Editora, 2013.
KOSMOS SOCIETY. An online community for Classical Studies. Homeric Greek | *Odyssey* 1.169–177, part 2: Epiphanies and Athena's travels. 2018. Disponível em: <https://kosmossociety.chs.harvard.edu/?p=40196> Acesso em: 31/10/2018.

MINOICO (Período) Museu Arqueológico de Heraclión: <https://www.heraklion.gr/en/ourplace/archeological-museum/archeological-museum.html> Acesso em 20 de julho de 2018 e <https://heraklionmuseum.gr> Acesso em 24 de dezembro de 2020.

MORAIS, Rui; AREZES, Andrea. *Minoicos: os guardiães da primeira civilização europeia.* Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

PARMENIDES. *Peri Physis.* Trad.1 Rodrigo Santoro. Lab. Ousia. UFRJ. Texto fornecido pelo tradutor. trad.2 Marc Szwajcer. Disponível em: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/parmenide/table.htm> Acesso em: 31/10/2018.

PLATÃO. *Fédon.* Trad. Carlos Alberto Nunes. Texto estabelecido Burnet, Belém: ed. UFPA, 2011a.

_____. *Menexeno ou Oração Fúnebre* (234a- 249e). Trad. JOSÉ COLEN, UNIVERSIDADE DO MINHO. Gaudium Sciendi, Número 7, Janeiro 2015. Disponível em: <http://www2.ucp.pt/resources/Documentos/SCUCP/

GaudiumSciendi/Revista_Gaudium_Sciendi_n7/16.%20Menexeno%20ou%20a%20Oração%20Fúnebre%20revisto.pdf> Acesso em: 31/10/2018.

_____. In: BURNET, John (ed.) Platonis Opera. Tradução do grego: Projeto Perseus, 1903. [607c-d] Oxford University Press. 1903. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0167> Acesso em: 05/07/2017.

_____. *Timeu-Crítias*: texto estabelecido e anotado por John Burnet; tradução, apresentação e notas de Rodolfo Lopes. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011b.

_____. *Platão*, *Politeia, a República*, Trad. Carlos Alberto Nunes. Texto estabelecido Burnet, Belém: ed. UFPA, 2016.

POOLE, John. *Could grandmotherly love help to explain how we became human?* Disponível em : <https://aeon.co/videos/could-grandmotherly-love-help-to-explain-how-we-became-human>. Acesso em 22 de julho de 2018.

_____. *Why Grandmothers May Hold The Key To Human Evolution*. Disponível em : <https://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2018/06/07/617097908/why-grandmothers-may-hold-the-key-to-human-evolution> Acesso em: 31/10/2018.

RAMANZOTI, Natasha. Senhor dos Anéis: nova descoberta nos faz reconsiderar a história grega. *Hypescience*, 2016. Disponível em: <https://hypescience.com/senhor-dos-aneis-nova-descoberta-nos-faz-reconsiderar-historia-grega/> Acesso em: 31/10/2018.

SAFO, de Lesbos. *Poemas e Fragmentos*. Edição bilíngue. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 25, 27, 47, 51 e 52.

SCHUHL, Pierre-Maxime. *Platão e a arte de seu tempo*. Trad. Adriano Machado Ribeiro. São Paulo: Discurso Editoria: Editora Barcarolla, 2010.

SNELL, Bruno. *A Descoberta do Espírito*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.

SOBRINHO, Rubens. Deus sem Ser e Ser divino. *Educação e Filosofia,* v. 30, n. Especial, p. 151-167, 2016. ISSN 0102-6801. DOI: <http://dx.doi.org/10.14393/REVEDFIL.issn.0102-6801.v30nEspeciala2016-p151a167>.
Acesso em 11/12/2108.

SOUSA, Eudoro de. *Dioniso em Creta e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

SOUZA, Marcelo. Os aspectos poético-musicais nas obras de Homero: multitextualidade e performance (Séc. VIII a.C). Tese, UFG, 2017.

STEPHANIDES, Menelaos. *Teseu, Perseu e outros mitos*. Trad. Janaína R.M. Potzmann. São Paulo: Odysseus, 2015.

VERNANT, Jean-Pierre. *As Origens do Pensamento Grego.* trad. Ísis Borges B. da Fonseca. 24ed. Rio de Janeiro: Difel, 2018.

ANEXO I

Cronologia de Arthur Evans e Nicolaos Platon				
A. Evans	N. Platon	Cronologia TRADICIONAL	Cronologia EGÍPCIA	Cronologia HELÁDICA
Minoano Antigo	Pré - palaciano			
Minoano Antigo I		3100 - 2700	Dinastias I a IV	Heládico Antigo
Minoano Antigo II		2700 - 2200	Dinastias V e VI	
Minoano Antigo III		2200 - 2000	Dinastias VI a X	
Minoano Médio			Dinastia XI	
Minoano Médio IA		2200 - 1900		Heládico Médio
Minoano Médio IB	Protopalaciano	1900 - 1800		
Minoano Médio II		1800 - 1700	Dinastia XII	
Minoano Médio IIIA	Neopalaciano	1700 - 1600	Dinastias XIII a XVII	
Minoano Médio IIIB		1600 - 1500		
Minoano Recente			Dinastia XVIII	
Minoano Recente IA		1500 - 1520		Heládico Recente I
Minoano Recente IB		1520 - 1430		Heládico Recente II
Minoano Recente II	Pós - palaciano	1430 - 1400	Dinastias XVIII a XX	Heládico Recente II B
Minoano Recente IIIA		1400 - 1330	Dinastia XXI	Heládico Recente III A
Minoano Recente IIIB		1330 - 1200		Heládico Recente III B
Minoano Recente IIIC		1200 - 1100		Heládico Recente III C
Sub - Minoano				

Imagem 7a Cronologia de Arthur Evans e Nicolaos Platon

Cronologia APROXIMADA a.C.	ADAPTADO de EVANS	de ACORDO com PLATON
7000 - 6500	Neolítico (s/cerâmica)	Período Neolítico
6500 - 5750	Neolítico Antigo	
5750 - 4750	Neolítico Médio	
4750 - 3000	Neolítico Tardio	
3000 - 2800	Minoico Antigo IA	Período Pré - palaciano
2800 - 2600	Minoico Antigo IB	
2600 - 2300	Minoico Antigo II	
2300 - 2200	Minoico Antigo III	
2200 - 2000	Minoico Médio IA	
2000 - 1900	Minoico Médio IB	Período Proto - palaciano
1900 - 1800	Minoico Médio IIA	
1800 - 1700	Minoico Médio IIB	
1700 - 1600	Minoico Médio IIIA	Período Neo - palaciano
1600 - 1550	Minoico Médio IIIB	
1550 - 1500	Minoico Tardio (ou Recente) IA	
1500 - 1450	Minoico Tardio (ou Recente) IB	
1450 - 1400	Minoico Tardio (ou Recente) II	
1400 - 1300	Minoico Tardio (ou Recente) IIIA	Período Pós - palaciano
1300 - 1220	Minoico Tardio (ou Recente) IIIB	
1220 - 1050	Minoico Tardio (ou Recente) IIIC	

Imagem 7b Cronologia Adaptada (p. 40)

In: MORAIS, Rui; AREZES, Andrea. *Minoicos: os guardiães da primeira civilização europeia*. Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019 p. 08

ANEXO II

Imagem 8 Opiáceos. Heraklion Museum, Creta, 1500 a.C, Era Minóica.

Esculturas que acenam para a possibilidade de a Civilização minoica ter feito uso de opiáceos. Observemos: as cabeça das esculturas portam sementes de ópio.

ANEXO III

Imagem 9 *Kouros*. Figura masculina do Período Minoico. Heraklion Museum, Creta, 1500 a.C, Era Minóica.

Imagem 10 *Detalhes do Kouros*. Figura masculina do Período Minoico. Pés, braços e mãos.Heraklion Museum, Creta, 1500 a.C, Era Minóica.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210605

Nicht-Handeln (*wu wei*) als politisches Prinzip. Die Kunst des Regierens bei Lao Zi und Konfuzius

Thomas Diesner

Abstract Non-action (*wu wei*) as a political principle. The Art of Ruling in Lao Zi and Confucius

To establish non-action as a political principle sounds like a contradiction to Western trained minds, since action is what underpins politics in the first place. In classical Chinese philosophy, however, wu wei (无为) was an ideal of political theory, recommended as a remedy for the urgent problems of the Zhou dynasties to restore social and political order. The principle is not only found in the Dao De Jing, a primarily political treatise attributed to Lao Zi. It also plays a central role in the discussions of the Kong Zi (Confucius) or in legalistic texts (e.g. the Han Fei Zi) of the pre-Qin dynasties.

In my work I will focus on the concept of *wu wei* in Lao Zi and Confucius. It will be explained to what extent the translation of the term with "non-action" is at least problematic and remains incomprehensible without considering the metaphysical context (such as the concepts of dao 道 or zi ran 自然). Two readings become clear, on the one hand the Confucian version of moral cultivation, on the other hand the more anarchistic version of philosophical Daoism.

Contrary to an equation with Western concepts, e.g. an ultraliberal *laissez-faire* state, the difference between a Confucian and a Daoist understanding of *wu wei* is to be developed and an attempt made to connect to contemporary discourses of political theory by means of a psychoanalytical (Lacanian) approach.

Keywords: *Confucius, Lao Zi, Lacan, political action, wu wei*

"Nicht-Handeln„ (*wu wei* 无为)[1] als ein politisches Prinzip zu empfehlen, klingt für westlich geschulte Ohren nach einem Widerspruch, ist doch Handeln das, was das Politische überhaupt erst begründet. In der klassischen Chinesischen Philosophie jedoch war *wu wei* ein Ideal politischer Theorie, empfohlen als Heilmittel für die drängenden Probleme in den Zeiten der Zhou-Dynastien und der Streitenden Reiche (战国时代), die soziale und politische Ordnung wieder herzustellen. Zu finden ist das Prinzip nicht nur im *Dao De Jing* 道德经, einer primär politischen Abhandlung welche Lao Zi 老子 zugeschrieben wird. Auch in den Gesprächen des Konfuzius 孔子 (Kong Zi) oder in legalistischen Texten (bspw. das *Han Fei Zi*, 韩非子) der Prä-Qin Dynastien spielt *wu wei* als Handlungsprinzip ein wichtige Rolle.

1 Für die Schreibweise chinesischer Namen und Begriffe nutze ich die chinesischen Kurzzeichen und die phonetische Umschrift des Hanyu Pinyin.

In meiner Arbeit werde ich mich auf die beiden Klassiker des Daoismus und des Konfuzianismus (Ruismus), Lao Zi und Konfuzius, beschränken. Da es nicht um eine Begriffsgeschichte, sondern um die Explikation eines Begriffs bzw. Konzepts zweier chinesischer Klassiker gehen soll (I.; II.), verfahre ich typologisierend und fokussiere insbesondere auf den Unterschied zwischen einem konfuzianischem und daoistischem Verständnis. Dies ermöglicht schließlich, in einen inter- bzw. multikulturellen Diskurs, einen Polylog der Traditionen (Wimmer 1996) einzutreten und nach der Spezifität eines Begriffes zu fragen, nach der Differenz, die dieser insbesondere in den westlichen politischen Diskurs (III.) einzubringen ermöglicht.

Einige historische Anmerkungen zur Textlage scheinen vorab angebracht: Konfuzius lebte vermutlich von 551 – 479 v.u.Z., für Lao Zi hingegen sind die Lebensdaten weitaus unbestimmter. Gewöhnlich wird er als Zeitgenosse von Konfuzius porträtiert, einige Historiker gehen davon aus, dass er in der Zeit der Streitenden Reiche im 4. Jahrhundert v.u.Z. gelebt haben soll. Andere bestreiten gänzlich, dass der "alte Meister„ als historische Person überhaupt gelebt hat. Allerdings war es nicht unüblich eine Person je nach sozialer Stellung mit verschiedenen Namen zu repräsentieren. Die Biographie des Han-zeitlichen Historikers Sima Qian 司马迁 gibt bspw. Lǐ Ěr 李耳 als Personennamen und Lǎo Dān 老聃 als Autorennamen an, Lao Zi wäre demnach nur eine Ehrenbezeichnung. Für die Überlieferung der Texte ist es ebenfalls nicht unwichtig zu berücksichtigen, dass diese frühen Philosophen ihre Positionen und Argumente nicht schriftlich, sondern in mündlicher Form, in Gesprächen, vermittelten (Rosemont 2017). Die klassischen Schriften, wie sie uns heute zur Verfügung stehen, sind daher meist Zusammenstellungen der Schüler, wie die Gespräche (*Lun Yu*, 论语) des Konfuzius, oder Textsammlungen verschiedener Quellen, wie das *Dao De Jing*[2] (Bauer 1974, 46; 62).

1.

Beginnen möchte ich mit einer Generalisierung, die sich im Verlauf der Arbeit zu erweisen hat: Im Unterschied zu westlichem Denken interessiert sich chinesisches Philosophieren vor allem für praktische Fragen in einer Weise, die Entwicklung, Kultivierung und die Fertigkeiten und Methoden hierfür in das Zentrum der Auseinandersetzungen rücken. Slingerland spricht von "practical skill knowledge„ und einem "ideal of perfectly skilled action„ (Slingerland 2000, 294; 295), das anzustreben die verschiedenen Ansätze von Daoismus und Konfuzianismus eint. Das Chinesische Denken, so Slingerland "[...] emphasize[s] a sort of knowledge appropriate to a subject already engaged in the world through the medium of 'the act,„ (Slingerland 2000, 294).

In einer Abkehr vom Jenseitigen des Himmels (*tian*, 天), vom Schicksal (Bauer 1974, 42), entfaltete Konfuzius ein System, das den Menschen und die Tugend der Menschlichkeit (*ren*, 仁) in das Zentrum seiner Lehre stellen. Dies bewirkte eine Verschiebung im Denken, das nun nicht mehr das Charisma eines Regenten, legitimiert im himmlischen Mandat, und auch nicht mehr "[...] die Existenz der Geister, der Abgeschiedenen und der verschiedensten Wesenheiten in der

2 Für die Zitate von Konfuzius und Lao Zi nutze ich die Übersetzungen von Günher Debon für das Dao De Jing und von Ralf Moritz für das Lun Yu (vgl. die Literaturangaben).

Natur [...]„ (Bauer 1974, 46) favorisiert. Nach wie vor von Wert, stellen diese Perspektiven nun jedoch einen vom Menschen abgeleiteten, moralischen oder ästhetischen Wert dar:

"Während sich der 'Himmel, zu einer obersten Ordnungsmacht wandelte, die keineswegs willkürlich, sondern nur gebunden an menschlich-moralische Normen in den Geschichtsverlauf eingreift, und natürlich noch viel weniger mehr einen von der Welt abgelösten Platz darstellen kann, wurde die Mauer zwischen dem Diesseits und einem möglichen Jenseits weiter verstärkt.„ (Bauer 1974, 46)

In den Wirren der Kriege um die Vormacht, die erst mit der einigenden Gründung der Qin-Dynastie im Jahr 221 v.u.Z. ihr vorläufiges Ende nehmen sollten, sah Konfuzius als wichtigste Aufgabe die Gründung einer hierarchisch geordneten Welt unter der Führung eines Regenten, der seine Legitimation aus seinen menschlichen Tugenden (de, 德) bezog (Bauer 1974, 47):

"Konfuzius sprach: 'Wer nach sittlichen Grundsätzen regiert, gleicht dem Polarstern; er behält seinen Platz, und die anderen Sterne umkreisen ihn.'„ (*Lun Yu*, II,1)

Diesem tugendhaften Handeln des Regenten gemäß richten sich alle anderen nach seinem Vorbild aus und nehmen so ihren gegebenen Platz in der Ordnung der Hierarchie ein:

"Ji Kang-zi fragte Konfuzius, was Regieren heiße. Der Meister antwortete: 'Regieren [*zheng*, 政] heißt das Rechte tun [*zheng*, 正]. Würdet Ihr Euch dabei an die Spitze stellen, wer würde dann wagen, anders zu handeln?'„ (*Lun Yu*, XII,17)

Um das Rechte tun zu können, bedarf es zudem bestimmter epistemischer und begrifflicher Voraussetzungen. In diesem Sinne bedeutete Regieren vor allem ein Klären und Berichtigen (*zheng zhe, zheng ye*, 政者, 正也 ; *Lun Yu*, XII,17) von Situationen und (Sprach-)Praktiken. Dies erst würde es ermöglichen, Moral und Ritual (*li*, 礼) richtig anzuwenden bzw. umzusetzen. Deutlich wird dies in folgender Passage:

"(Der Schüler) Zi-lu sprach zu Konfuzius: 'Wenn Euch der Herrscher des Staates Wei die Regierung anvertraute – was würdet Ihr zuerst tun?'.
Der Meister antwortete: 'Unbedingt die Namen richtig stellen. (正名) [...] Der Edle ist vorsichtig und zurückhaltend, wenn es um Dinge geht, die er nicht kennt. Stimmen die Namen und Begriffe nicht, so ist die Sprache konfus. Ist die Sprache konfus, so entstehen Unordnung und Mißerfolg [...].'„ (*Lun Yu*, XIII,3)

Das Richtig-Stellen-der Namen (*zheng ming*), die philosophische Arbeit am Begriff, wird hier zu einer Kernkompetenz erfolgreichen Regierens. Diesem idealistischen Ziel verpflichtet, sah sich Konfuzius – trotz einer gewissen Vergeblichkeit der Umsetzung – nicht ohne historische Vorbilder. Insbesondere in den legendären Regenten Yao und Shun sah er die Möglichkeit einer Regentschaft durch Tugend bereits verwirklicht gewesen. Dennoch schien man von Konfuzius als einem Mann zu sprechen, "[...] der weiß, daß seine Ideen nicht zu verwirklichen sind, aber [der] dennoch nicht davon abläßt [...].„ (*Lun Yu*, XIV,38), man könnte sagen, der ein utopisches

Ziel verfolgte. Doch auch hier mag Konfuzius auf die motivierende Wirkung einmal etablierter Vorbilder vertraut haben.

Obwohl der Begriff des *wu wei* in der politischen Theorie des Konfuzianismus eine große Rolle spielt (Ames 1994, 28), kommt er im *Lun Yu* nur an einer Stelle vor:

"Konfuzius sprach: 'Das Reich in Ordnung halten und selbst dabei ruhig und gelassen [*wu wei*] bleiben – das konnte doch wohl nur (der alte Kaiser) Shun. Denn was tat er anderes, als ernst und würdevoll auf dem Thron zu sitzen, das Gesicht nach Süden gewandt?„ (*Lun Yu*, XV,5)

Der Konfuzianer Xun Zi 荀子 (3. Jh. v.u.Z.) scheint sich später auf diese Stelle zu beziehen und interpretiert das Prinzip des *wu wei* als eine Methode, welche die moralische Haltung oder den moralischen Geist in einer bestimmten Situation angemessen zu *aktualisieren*, sowie zu *kultivieren* vermag (Ames 1994, 30-31). In der Übersetzung von Herrlee G. Creel heißt es bei Xun Zi:

"To appraise virtue and employ the able in bestowing office is the way of the sage King [...] Thus the Son of Heaven need only correct his person.„ (Creel, zit. in Wohlfart 2001, 83)

2.

Vom *Dao De Jing*, obwohl im westlichen Kulturkreis zumeist als ein spiritueller Text wahrgenommen, lassen ein Großteil der Kapitel erahnen, dass es sich hierbei vor allem um ein politisches Traktat gehandelt haben könnte (Ames 1994 38). Auch im *Dao De Jing* geht es um eine ideale Gesellschaft, die in der Verknüpfung von Tugend (*de*) mit dem Prinzip des *wu wei* ihre Fundierung findet. Im Unterschied zu Konfuzius beruht diese jedoch auf einer natürlichen Ordnung, d.h. in der Identität mit dem, was im chinesischen Denken als Weg (*dao,* 道) bezeichnet wird, und findet in "Einfachheit und Schlichtheit„ (Bauer 1974, 64) ihren Ausdruck. Deutlich wird hierin der Unterschied zum Konfuzianismus, dessen eingeschränkter Fokus auf moralische Kultivierung und Bildung nicht notwendigerweise Menschlichkeit (*ren*) zu entwickeln geeignet schien. Ein tieferes und grundlegenderes Bemühen wird dagegen von Lao Zi angemahnt. Roger Ames beschreibt die Differenz zwischen Konfuzianismus und Daoismus wie folgt:

"The significant difference lies in the fact that the Confucians believe that *te* [*de*, die Tugend] must be expressed in such a manner as to achieve rightness (*yi*) in each human situation. The Taoists, on the other hand, interpreting yi as a normative standard, reject such moral principles as both artificial and arbitrary.„ (Ames 1994, 32)

In kritischer Absicht werden die konfuzianischen Tugenden als kulturell-normative Standards interpretiert und damit als künstlich und willkürlich zurückgewiesen. Deutlich wird dies besonders im 19. und im 38. Kapitel des *Dao De Jing (DDJ)*, in denen die Kultivierung konfuzianischer Tugenden (Menschlichkeit 仁, Gerechtigkeit 义, Sittlichkeit 礼) als zu formal und daher unzureichend, nicht wirklich 'gelebt„ dargestellt werden:

"Brich ab die Heiligkeit, verwirf die Klugheit! So wird dem Volke Nutzen hundertfältig. Brich

ab die Menschlichkeit, verwirf die Rechtlichkeit! So kehrt das Volk zu Kindgehorsam, Elternliebe. Brich ab Geschicklichkeit, verwirf den Nutzen! So finden keine Räuber sich und Diebe.

Diese drei für Kultur zu nehmen, das reicht nicht aus [...]„ (*DDJ*, 19)

"Höchste Tugend [*de*] weiß von der Tugend nicht; daher gibt es die Tugend. Niedere Tugend lässt von der Tugend nicht; daher mangelt die Tugend.

Höchste Tugend ist ohne Tun [*wu wei*]; ist auch ohne Grund warum sie täte. Niedere Tugend tut, hat auch einen Grund warum sie tut.„ (*DDJ*, 38)

Der Begriff des *wuwei* kommt im *Dao De Jing* zwölf mal vor, von denen zumindest sechs Stellen im Kontext des Regierens stehen (Wohlfart 2001, FN 36). Besonders interessant sind die Stellen, in denen das *wu wei* als *wei wu wei*, also ein Handeln oder Tun ohne Tun auftritt (Wohlfart 2001, 89), da hier eine mögliche Interpretation ansetzen kann. Das 3. Kapitel des *Dao De Jing* spricht dann auch von einem "Tun ohne Tun„ (*DDJ*, 3) worüber ausschließlich eine umfassende Regierungsarbeit zu leisten wäre. Das 63. Kapitel erläutert dazu:

"Tun, was ohne Tun. Schaffen, was ohne Geschäft. Kosten, was ohne Köstlichkeit. Nimm Großes für klein, Vieles für wenig! Vergilt Groll mit Tugend.

Schwieriges planen, solang es leicht; Großes tun, solang es klein: Die schwierigsten Werke der Welt sind sicher aus Leichtem gemacht; die größten Werke der Welt sind sicher aus Kleinstem gemacht.

Deshalb der Heilige Mensch: Bis ans Ende tut er nichts Großes. Darum kann er vollenden seine Größe [...]„ (*DDJ,* 63)

Während man also bei Konfuzius von einer ethisch motivierten Zurückhaltung sprechen kann, findet sich im *Dao De Jing* eine Zuspitzung des Konzeptes des *wu wei*, das über einen moralisch-praktischen Kontext, wie bspw. auch dem einer Klugheit (φρόνησις) bei Aristoteles, hinaus geht. Bei Lao Zi geht es um eine kognitive Haltung, die vor allem das Ziel hat, die individuelle Persönlichkeit im wirklich "Unverlierbaren„, in der Schlichtheit und Natürlichkeit des "wahren Menschen„ (*sheng ren* 圣人) zu erfassen (Bauer 1974, 69) und aus dieser Haltung heraus zu handeln. Nicht umsonst betont Wolfgang Bauer die Bedeutung des Lebensbegriffes als Kernbegriff, dessen Interpretation im Konfuzianismus und Daoismus voneinander abweichen. Während das konfuzianische Leben (*ming* 命 : Leben, Schicksal) sich dem *dao* einpasst, indem es seine soziale Funktion gewissenhaft erfüllt, ist das daoistische Leben (*sheng* 生) vor allem Natur (*xing* 性) im Sinne einer schöpferischen Kraft (*natura naturans*), in stetem Wandel, ohne feste (bleibende) Form (Bauer 1974, 66 ff.). Über den Begriff des Lebens vermittelt, ist dann auch die Schlichtheit der natürlichen Ordnung in ihrem Wirken zu erfassen und sich dieser im "Zurückschneiden der Persönlichkeit„ (Bauer 1974, 69) einzupassen. In theoretischer Hinsicht muss für diese Position allerdings erst einmal der Weg bereitet werden, wofür es nötig ist, "[...] to hammer away at what is conventionally regarded as knowledge and freedom to discredit popular misconceptions and suggest that alternatives might be considered.„ (Ames 1994, 39).

Ein weitere Explikation des Begriffes ist nur schwer möglich, zieht man nicht weitere daoistische Konzepte hinzu. Es sind besonders der Begriff des *dao* 道 und der Begriff des *zi ran* 自然, die von

Bedeutung sind. *Dao* wird oft als Weg, Prinzip, Wahrheit übersetzt, je nach Kontext sind allerdings verschiedene Ebenen des Begriffes des *dao* zu unterscheiden. So spricht bspw. Roger Ames von einem konstanten *dao*, als ultimativer Realität und Absolutem, von einem natürlichen *dao*, das die Ordnung und Gesetzmäßigkeit der Natur umfasst und dem *dao* des vollendeten Menschen (Ames 1994, 34). Letzterer lebt in Harmonie mit dem natürlichen *dao*, das *wu wei* stellt auch hier die Methode der Aktualisierung dieses natürlichen *dao* dar. Das *zi ran*, die Natürlichkeit und Spontaneität der Person im Handeln, stellt einen weiteren Aspekt der Übung dar wie auch das Ergebnis dieser Arbeit der Harmonisierung von individuellen Strebungen und natürlichen Dynamiken. Lao Zi geht damit weit über eine moralische Kultivierung des Konfuzius hinaus. Der Zusammenhang dieser verschiedenen Konzepte wird deutlich im Kapitel 25 aufgezeigt:

人法地，地法天， 天法道，道法自然 .
"Man follows the earth. Earth follows heaven. Heaven follows the Tao. Tao follows what is natural.„ (*Dao De Jing GFJE*, 25)

Das Ziel des *wu wei* ist damit das *zi ran* (vgl. Wohlfart 2001, 105), ein Handeln, das sich spontan den Gegebenheiten anpasst, eine "rezeptive Spontaneität„, und frei willkürlichen Eingreifens, als "passive Aktivität„ (*wei wu wei*) (Wohlfart 2001, 106), welches dem natürlichen Geschehen keinen Zwang antut. Alternative Übersetzungen des *wu wei* als der des Nicht-Handelns werden daher in verschiedenen Übersetzungen angeboten, je nachdem auf welchen Aspekt des *wu wei* fokussiert wird, bspw.: Tun ohne (absichtsvolles) Tun (vgl.: Wohlfart 2001, 91f.), "acting naturally„ (Ames 1994, 28), "non-assertive action„ (Chen, 2015, 96) "acting without intentions„ (Lee 2020, 117), "effortless action„ (Slingerland 2000).

Bezieht man diese Interpretation auf die Kunst des Regierens, so lässt sich analog von einem "government by nongovernment„ (Ames 1994, 39) sprechen:

"[...] Deshalb des Heiligen Menschen Regierung: Er leert ihren Sinn und füllt ihren Bauch; er schwächt ihren Willen und stärkt ihre Knochen: Ewig läßt er das Volk ohne Wissen, ohne Begehren [无知 , 无欲] und wirkt, daß die Klugen nicht wagen zu tun.
Tut er das Ohne-Tun (wu wei), ist nichts, das nicht regiert würde.„ (DDJ, 3)

Auch wenn diese deutsche Übersetzung einen rigiden Regierungsstil vorstellen lässt, tatsächlich sollte ein Regieren vor allem auf Einfachheit ("ohne Begehren„) und Schlichtheit ("ohne Wissen„) abzielen und einer Gewalt und Zwang übenden Herrschaft entgegengesetzt sein. Ein "vollendeter„ Regent zeichnet sich dann durch bestimmte Eigenschaften, wie bspw. Gewaltlosigkeit (不争, DDJ, 68), Zurückhaltung (DDJ, 7), die auch den Verzicht auf Worte und Befehle (希言自然, DDJ, 23), Besitz (不有 , DDJ, 51) einschließen kann, durch "Leere„ (*xu*, 虚) und Stille, Gelassenheit (*jing*, 静) (DDJ, 16) aus (vgl. Ames 1994, 39 – 41). Auch hier bleibt das Handeln durch *wu wei* mit dem *dao* verbunden und in einen kosmischen Kontext eingebunden:

"Wer nicht das Ewige kennt, schafft sinnlos Unheil; wer das Ewige kennt ist duldsam. Duldsam ist aber: unbefangen; unbefangen ist aber: himmlisch; himmlisch ist aber: der Weg [...]„ (DDJ, 16)

Es ist also nicht nur eine kluge Einsicht in die Begrenztheit des Wissens und die Unbestimmtheit der Zukunft, die ein zurückhaltendes Regieren ratsam erscheinen lässt, sondern das Ziel einer perfekten Harmonie mit der natürlichen bzw. himmlischen Ordnung, die das Regieren mühelos und effektiv werden lassen soll. Somit gilt letztlich für Daoismus und Konfuzianismus das, was sich bereits in einer der frühesten Anthologien von Gedichten, dem Shijing 诗经, findet: "Heaven guides the people with great ease.„ (Book of Odes 254 in: Slingerland 2000, 312).

3.

Versucht man die klassisch chinesischen Ansätze der politischen Philosophie des Konfuzius und des Lao Zi mit einem westlichen Kontext zu verknüpfen, so fällt auf, dass es sich bei beiden um einen empfohlenen Regierungsstil mit dem Ziel einer stabilen und harmonischen Ordnung handelt und dessen Kern von tugendhaftem Handeln bestimmt ist. Als Vorbild ist der Regent einer, dessen Handeln eine gewisse Zurückhaltung (Gewaltlosigkeit im weitesten Sinne) und Bescheidenheit auszeichnet, was ihn erst in die Lage versetzt Einfluss auszuüben. Gegenteiliges Handeln hätte dann auch nachteilige Konsequenzen für das Zusammenleben und damit die Ordnung eines Staatssystems. Es ist somit die zentrale Frage, wie ein solches Handeln zu erreichen ist, auf welchem Wege es kultiviert werden kann. Dies zielt auf etwas wesentlich Praktisches im chinesischen Denken und hier unterscheiden sich auch Daoismus und Konfuzianismus.

Das *wu wei* bezeichnet nun die Methode, durch welche die Tugenden realisiert werden können. Subjektive Motive des Handelns, wie Begehren, (Halb-)Wissen, gilt es zumindest zu reflektieren, zu mäßigen, wenn nicht gar aufzulösen, um ein Handeln der Situation anzupassen. Für Konfuzius ist zudem das Klären von Begriffen und Situationen Aufgabe des Regenten, eine Voraussetzung für die Anwendung moralischer Grundsätze (*de*) und Riten (*li*), um eine stabile soziale Ordnung zu stiften. Für Lao Zi hingegen scheinen es vor allem Extrempositionen (DDJ, 22) zu sein, welche die Schlichtheit (DDJ, 32) und in Konsequenz auch die Ordnung des Zusammenlebens stören können. Einfachheit des Lebens und Schlichtheit der Ordnung ermöglichen ein Handeln, dass sich aus der gegebenen Situation natürlich ergibt. Empfohlen werden zudem bestimmte Strategien der Gewaltlosigkeit nach dem Prinzip: das Weiche besiegt das Starke (DDJ, 36).

Dass das Normativ der Harmonie besonders im Konfuzianismus nicht ohne Probleme ist, zeigen die gegenwärtigen Bestrebungen Chinas einer unterstützenden Stabilisierung der Politik der Kommunistischen Partei Chinas durch eine neuerliche Förderung einer konfuzianischen Moral. Es zeigt sich somit zumindest eine Ambivalenz zwischen einem kultivierenden und einem normierenden Verständnis in der konfuzianischen Ethik. Geht man hingegen mit der Kritik des Daoismus (des Lao Zi) an den Formalismen des Konfuzianismus über dessen potentiell normierenden Charakter hinaus und versteht das *wu wei* nicht nur als eine *soziale* Methode der Kultivierung, vermag man ein anarchisches Moment verborgen finden. In einigen späteren daoistischen Texten der Wei-Jin Ära (265 – 420 u.Z.) werden dann tatsächlich auch anarchistische Positionen vertreten (Rapp 2012).

In deren Konsequenz scheint eine mögliche daoistische Kritik am Souveränitätsbegriff

interessant. Es ist besonders die Auffassung von Souveränität, die Carl Schmitt mit dem Ausnahmezustand verknüpfte, die für eine solche Kritik relevant sein dürfte. In der Politischen Theologie (1934) führt gleich der erste Satz zum Kern des Themas: "Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.„ (Schmitt 1934, 11). Es ist sicherlich das, dieser Explikation implizite Bestreben politischer Institutionen (von der Schmitt bekanntermaßen nicht frei war), welches Kritiker an der Legitimität einer höchsten staatlichen Autorität zweifeln lässt. Steht doch ein solch entscheidungsmächtiger Souverän zu einem Teil außerhalb der Norm, deren Anwendung eine gewisse Ordnung bereits voraussetzen würde (Schmitt 1934, 12, 13). Das *Dao De Jing* kennt einen solchen Ausnahmezustand (und damit einen solchen Souverän) nicht. Die Ordnung, das *dao,* bestimmen die Gesetze von Himmel und Erde und letztlich auch die Ordnung und das Handeln der Menschen. Der ideale Regent ist einer, der sich dieser Ordnung nicht eigennützig entgegenstellt, sich nicht aus dieser Ordnung hervortut oder erhebt. Die Dynamik und Ordnung des Lebens gibt Orientierung.

Handeln wird im Daoismus nicht mehr allein an die Wege des Menschen, sondern darüber hinaus an die natürlichen Wege des Seins (das natürliche *dao*), an die "intrinsische Natur der Dinge" (*Key Concepts* 1, 84) gebunden. Das anarchische Moment bezöge sich also auf eine Ordnung, welche der Gesellschaft transzendent und der auch ein Regent unterworfen bleibt, was letztlich die Kritik an einem Regenten bis hin zum Widerstand gegen diesen legitimieren könnte. Hingegen für einen Regenten (sollte dieser noch nötig sein) bedeutete dies, sich in seinen Entscheidungen zurückzuhalten: "Wer dem Volk will über sein, stellt sich in seinem Wort ihm unter.„ (DDJ, 66). Mit Blick auf das *wu wei* des Regenten im *Dao De Jing* ließe sich daher vor allem für eine prinzipielle Vermeidung des Souveränitätsbegriffs im politischen Diskurs oder, wie Agamben es formuliert, für eine "unwiderruflichen Abwendung von jeder Souveränität„ (Agamben 1996/2006, 17) argumentieren.

Dass es sich beim *Dao De Jing* auch nicht um eine schlicht gegenteilige Position zum Souveränitätsdenken handeln kann, zeigt nicht zuletzt der Anspruch bzw. die Notwendigkeit aktiver Selbstkultivierung. Es ist daher nicht von einem *laissez-faire* zu sprechen, wie der damalige Berater am Hof des französischen Königs Louis XV, François Quesnay (1694–1774), meinte, der sich hierbei vom *wu wei* inspirieren ließ (van Nordon 2020, 36). Eine "spontane Ordnung„ (Hayek 1998) wird nicht durch bloße Passivität eines nicht Einmischens, des Nicht-Handelns, sondern für Lao Zi durch die Arbeit der Kultivierung der eigenen Person verwirklicht, für die ein möglicher Regent als Vorbild stehen sollte. Das *wu wei* ist auch in diesem Sinne ein aktives Prinzip, durch welches die Bedingungen für die (Selbst-)Realisierung von Ordnung überhaupt erst hergestellt werden müssen. Ohne dieses Kultivierungsmotiv würden die Vorstellungen einer (wirtschaftlichen) Ordnung als eines nicht angestrebten Resultats menschlichen Handelns im Prinzip der "unsichtbaren Hand„ (Smith 1776/2005) genauso ambivalent bleiben, wie ein übersteigertes Normierungsbemühen.

Letztlich führt die Entgegensetzung von Positionen souveräner Herrschaft und anarchistischer Modelle zu einem der vielen antithetischen Dualismen, an denen sich das westliche Denken gerne abarbeitet. Eine daoistische Position würde sich wohl einer solchen Entgegensetzung verweigern und mittels einer paradox erscheinenden Formel – wie der des *wei wu wei* – eine praktische

Auflösung fordern oder gar erzwingen.

Greift man noch einmal auf das Konzept eines Souveräns zurück, dann wäre vielleicht hier eher von einer funktionale Leerstelle zu sprechen, wie die Beispiele im 11. Kapitel des *Dao De Jing* nahe legen:

"Der Speichen dreimal zehn auf einer Nabe stehen. Eben dort, wo sie nicht sind ist des Wagens Brauchbarkeit.
Man knetet Ton zurecht zum Trinkgerät: Eben dort, wo keiner ist, ist des Gerätes Brauchbarkeit [...]„ (DDJ, 11)

Man mag dabei an das Beispiel des Kruges als Signifikanten im Seminar zur *Ethik der Psychoanalyse* von Jacques Lacan erinnert sein. Die Leere, welche die Funktion des Kruges ausmacht, aber auch umgekehrt, das Formen des Kruges, dass diese Leere erst schafft: "[...] es gibt Identität zwischen der Ausformung des Signifikanten und der Einführung einer Kluft, eines Lochs im Realen„ (Lacan 1986/2016, 151). Es wäre sicherlich nicht uninteressant diese Spur weiter zu verfolgen und den daoistischen Regenten als eine Form zu interpretieren, [...] als Objekt, das gemacht ist, die Existenz der Leere im Zentrum des Realen zu repräsentieren, was das *Ding* heißt [...]" (ibid.), d.h. den Kaiser als Grund des Begehrens zu setzen. Somit wird er nicht nur Vorbild, sondern Ursache eines tugendhaften Handelns, das der unendlichen Vervollkommnung offen bleibt:

"Deshalb der Heilige Mensch: Wenn er das Eine umfaßt, wird er zum Richtmaß dem Reich.„ (DDJ, 22)

Natürlich ist hier noch einmal festzuhalten, dass ein daoistisches Verständnis des *wu wei* nicht mit dem einer Leere gleichzusetzen werden kann. Für eine weiterführende Interpretation wäre es – ausgehend von diesem Zitat – ebenfalls interessant, das Verhältnis von Universalität und Partikularität aufzugreifen, welches einen wesentlichen Aspekt der politischen Theorie u.a. von Ernesto Laclau ausmacht. Bezüglich dieses Verhältnisses betont Laclau die Schwierigkeiten und Gefahren der einseitigen Auflösung angesichts einer scheinbar unüberbrückbaren Kluft zwischen beiden. Entweder ist das Universelle nichts anderes als ein zu einem bestimmten Zeitpunkt dominant gewordenes Partikulares oder das Partikulare ignoriert die universellen Grundlagen (bspw. bestimmte Gleichheitsrechte) über die es sich zu legitimieren sucht. Um diesen falschen Dilemmata zu entgehen, plädiert Laclau dafür, das Verhältnis von Universalismus und Partikularismus als ein konstitutives Spannungsverhältnis zu begreifen. Das Universelle bliebe dann Teil des Partikularen, was auch bedeutete, dass die Identität des Partikularen durch einen Mangel, einen Riss gekennzeichnet ist, da ihre vollständige Konstitution als ein rein Partikulares scheitern muss (Laclau 1996/2002, 45ff.). Die Auflösung des Verhältnisses von Universalem und Partikularem, das Überwinden der Kluft zwischen beiden, würde letztlich die "wahre Ordnung„ herstellen: "[...] in the case that the split could be superseded [...] society would have reached its *true* order, and that all dissent would thereupon have come to an end. Obviously no social division or democratic competition between groups is possible in such conditions [...]„ (Laclau 1994, 5).

Lao Zi's Regent könnte die prinzipielle Möglichkeit, vielleicht nicht einer solchen Überwindung,

jedoch eines harmonischen Verhältnisses von Universalem und Partikularem demonstrieren. Als Repräsentant des *dao* wäre er ein konkretes Universales, dass paradoxerweise leer ist und sich seiner hegemonialen Potenzen enthält. Dies könnte einen einigenden Effekt erzeugen, ohne die Partikularitäten in ihrer Identität zu fixieren, also eine totale Ordnung zu etablieren, sondern Raum für Identifizierungen lässt und die Spontaneität und Flexibilität daoistischen Handelns (*wu wei*) ermöglicht.

Hier ist abschließend auch die *differentia specifica* zu sehen, die das Prinzip des *wu wei* in den westlichen Diskurs einzuführen ermöglicht: Sie besteht in einer praktischen und immer wieder neu herzustellenden Einheit von theoretisch widersprüchlichen Positionen, nicht indem es eine Entscheidung für oder gegen eine dieser Positionen trifft, sondern in deren steter praktischer Aufhebung. Die Fixierung einer Identität wird im *wu wei* unmöglich, stattdessen ermöglicht es freie Identifizierungen und damit spontanes und flexibles Handeln. Auch wenn das utopische Moment der politischen Theorie insbesondere des Daoismus offensichtlich ist, ermöglicht es vielleicht einen (selbst-) kritischen Blick auf gegenwärtige politische Positionen und eröffnet Wege – mit Ernesto Laclau und Chantal Mouffe (1991) – die auf Identitäten fixierte, antagonistische Verfassung unserer Gesellschaften in einen agonistischen Pluralismus umzuwandeln.

Literatur:

Agamben, Giorgio (1996/2006). *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik [Mezzi senza fine – Note sulla politica].* Übers. v. Sabine Schulz. Züric h, Berlin: Diaphanes.

Ames, Roger T. (1994). *The Art of Rulership. A Study of Ancient Political Thought.* State University of New York Press.

Bauer, Wolfgang (1974). *China und die Hoffnung auf Glück. Paradiese, Utopien, Idealvorstellungen in der Geistesgeschichte Chinas.* München: DTV.

Chen, Guying (2015). 老庄新论 English translation: *Rediscovering the Roots of Chinese Thought.* Translated by Paul D'Ambrosio. St. Petersburg/FL: Three Pines Press.

Dao De Jing (DDJ). Lao-tse. Tao-Te-King. Übersetzt von Günther Debon. Stuttgart: Reclam 2019.

Dao De Jing (GFJE). Lao Tsu - Tao Te Ching. Transl. by Gia-Fu Feng and Jane English. Wildwood House 1991 (first published 1972).

Hayek, Friedrich August von (1998). *Law, legislation and liberty: a new statement of the liberal principles of justice and political economy.* London: Routledge & Kegan Paul.

Key Concepts in Chinese Thought and Culture (2015 ff.). Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.

Lacan, Jacques (1986/2016). *Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch VII.* Transl. into German by Norbert Haas. Wien, Berlin: Verlag Turia und Kant.

Laclau, Ernesto (ed.) (1994). *The Making of Political Identities.* London, New York: Verso.

Laclau, Ernesto (1996/2002). *Emanzipation und Differenz [Emancipation(s)].* Übers. v. Oliver Marchart. Wien: Turia und Kant.

Laclau, Ernesto & Mouffe, Chantal (1991): *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus.* Wien: Passagen Verlag.

Lun Yu. Konfuzius Gespräche. Aus dem Chinesischen übers. und hrsg. von Ralf Moritz. Stuttgart: Reclam.

Rapp, John A. (2012). *Daoism and Anarchism. Critiques of State Autonomy in Ancient and Modern China.* [Contemporary Anarchist Studies] London, New York: Continuum International Publ.

Rosemont Jr., Henry (2017). Translating and Interpreting Chinese Philosophy. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.). URL: <https://plato.

stanford.edu/archives/spr2017/entries/chinese-translate-interpret/>.

Slingerland, Edward (2000). Effortless Action: Wu-Wei as a Spiritual Ideal in Early China. *Journal of the American Academie of Religion* 68(2). 293-328.

Schmitt, Carl (1934). *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität.* München, Leipzig: Duncker und Humblot.

Smith, Adam (1776/2005). *Untersuchung über Wesen und Ursachen des Reichtums der Völker* [An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations]. Stuttgart: UTB.

van Nordon, Bryan W. (2020). Taking Non-Western Philosophy Seriously. *Literary Supplement (TLS)*, March 6, 2020. 36.

Wimmer, Franz M. (1996). Polylog der Traditionen im philosophischen Denken. Universalismus versus Ethnophilosophie? In: Ram Adhar Mall und Notker Schneider (Hrsg.). *Ethik und Politik in interkultureller Sicht.* (*Studien zur interkulturellen Philosophie*, Bd. 5) Amsterdam: Rodopi: 39-54.

Wohlfart, Günter 2001. *Der philosophische Daoismus. Philosophische Untersuchungen zu Grundbegriffen und komparative Studien mit besonderer Berücksichtigung des Laozi (Lao-tse).* [Reihe für Asiatische und Komparative Philosophie, Band 5]. Köln: edition chōra.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210606

Desassossegos atuais sobre o humanismo: uma contribuição de Martin Heidegger

André Felipe Alves da Costa Tredinnick[1]

> "Um perguntar efetivo só se mostra como efetivo quando ele se empenha pela resposta, i. e., quando buscamos perguntar ao mesmo tempo a *possibilitação* da resposta." (HEIDEGGER, 2012, § 6).

Sumário: 1. O modo de pensar do discurso racional. 2. Qual humanidade? 3. Premissas do pensamento heideggeriano. 4. O caso do Humanismo. 5. A hermenêutica poética-linguística. 6. Considerações conclusivas.

Abstract: The matrix of rational thought, product of Modernity, is presented as the par excellence mode of science production, proper to a hegemonic model today. Of great effectiveness in many fields, in the humanities its totalizing presentation does not answer all the questions. I chose the question of humanism, one of the themes that Martin Heidegger presents in a discussion that took place immediately after the war, in a somewhat dangerous as well as misunderstood way of questioning concepts proper to conceptual metaphysics. In contemporary times, the restlessness about humanism and the possibilities of its understanding becomes imperative.

Keywords: *Humanism, Poetic-linguistic hermeneutics, Martin Heidegger, Modernity.*

1. O modo de pensar do discurso racional.

Humano, Humanidade e Humanismo: na tradição metafísica-conceitual, um longo pensar por categorias. Um modo de pensar talvez modulado pelas línguas de matriz indo-europeia, hipótese a ser investigada, mas que já indica caminhos que devem ser explorados.

Chomsky (1978), por exemplo, apresenta bases racionais para uma conceituação da linguagem como uma especificidade exclusivamente humana e inata, criador da teoria da gramática univesal[2],

1 Mestre em Saúde Pública pela FIOCRUZ/ENSP, Departamento de Direitos Humanos, com uma dissertação sob o título "A Justiça que adoece e a que cura: os sistemas de Justiça Restaurativa e convencional na determinação social do processo saúde-doença"

2 Ele analisa o componente sintático de uma gramática gerativa, isto é, das regras que especificam as sequencias bem formadas com unidades (*formatives*) mínimas e, portanto, a teoria linguística teria como foco um "falante-ouvinte ideal", em um "comunidade de fala completamente homogênea" e apresenta como neocartesiano, o estudo

da hierarquia chomskyana e do teorema que leva seu nome teorema de Chomsky-Schützenberger.[3]

Aqui temos todo um modo de pensar próprio da tradição: universais, que ele cria a partir do método científico, para encontrar essências, estruturas, enfim, racionalidades. Um caminhar em dois sentidos: na busca da essência das coisas, como um substrato, um mínimo originador, e, por consequência, estabelecer uma regra universal.

Esse próprio modo de pensar, contudo, apresenta problemas. Essas teorias são consideradas em primeiro lugar eurocêntricas, partem da análise de poucas línguas europeias, e tampouco agregam outros pensadores científicos em torno de um consenso sobre o que é linguagem ou que seja mesmo um atributo exclusivamente humano.

Tais análises representam um modo de pensar com pretensões universais, próprio do discurso racional da Modernidade, praticamente inalterado desde então, a despeito da imensa evolução tecnológica que propiciou.

Esse é um modelo eurocêntrico, masculino e branco, com pretensões de verdade universal. Nele não se encontram o mito de Babel (Gn, 11, 7) ou dos ovos de beija-flor dos Ticuna[4]. Não resiste tal teoria aos próprios conceitos que apresenta, ou antes, se pensar por conceitos pode ter a possibilidade de produzir um pensar com vistas à verdade, certeza e realidade.

Quais são as perguntas que estão faltando nessas colocações? Mas que linguagem estamos falando? Da habilidade do trato vocal e da singularidade humana (Trask 1999) ou da controversa ideia do que é linguagem ela mesma - a depender novamente desse modo de pensar - sequer seria um atributo exclusivamente humano (Hillix & Rumbaugh 2004)?

O perguntar mostra outras possibilidades de investigação, fora da conjectura, do modelo ou do arquétipo. Exige a desconstrução de modos de pensar e de comprovar tal pensamento por caminhos de investigação mais profundos, plurais e de horizontes ampliados, em um desassossego permanente.

Esse desassossego deve ser como o de Bernardo Soares, esse Pessoa que diz que "a cada momento muda": "Tudo em mim é a tendência para ser a seguir outra coisa; uma impaciência da alma consigo mesma, como com uma criança inoportuna; um desassossego sempre crescente e sempre igual. Tudo me interessa e nada me prende." (Pessoa 2011 10).

Certo ou errado, suficiente ou insuficiente, bom e mau: modo de pensar que a compreensão do termo Humanismo não se aplica, dado que compõe mais uma das miríades de cosmovisões dos povos humanos sobre o que *sendo humano apreende-se*, uma tentativa de exprimir conhecimento sobre nossa condição humana.

---

da linguagem como um investigação empírica de outros fenômenos (idem § 1º). A gramática de uma língua é uma descrição da competência intrínseca do falante-ouvinte ideal, que ele chama de generativa, sistema que por um meio explícito e bem definido, atribui descrições estruturais a sentenças.

3 No famoso artigo de 1963 (Chomsky & Schützenberger 1970) onde descrevem linguagem na articulação própria da nossa língua: "Linguagem significa simplesmente um conjunto de cadeias de caracteres em algum conjunto finito de símbolos chamado vocabulário da linguagem".

4 De acordo com o povo Ticuna do Alto Amazonas, havia apenas uma tribo e todas as pessoas falavam apenas um idioma. Mas uma vez que alguém comeu dois ovos de beija-flor e depois a tribo se dividiu em grupos. As pessoas se afastaram e formaram diferentes grupos e idiomas.(Ganpule 2013).

2. Qual Humanidade?

Ailton Krenak (2019), filósofo ameríndio brasileiro da etnia Krenak (kre, cabeça e nak, terra), um povo de "cabeça da terra", considera seu povo em busca de humanidade que não consegue se conceber sem uma profunda comunhão com a terra, pergunta sobre qual humanidade o homem branco fala quando apresenta esse conceito que abarcaria todos os homens. Ele se insurge contra a abstração (o modo de pensar hegemônico) que permite constituir uma humanidade do "mundo da mercadoria", do homem-mercado ou "povo da mercadoria" como quer David Kopenawa (2015), e excluir não só todas as outras como igualmente todos os demais seres do planeta.

Ele propõe que talvez estejamos há muito tempo condicionados a uma ideia de ser humano e a um tipo de existência. Se a gente desestabilizar esse padrão, talvez a nossa mente sofra uma espécie de ruptura, como se caíssemos num abismo. E quem diz que já não caímos? Ele propõe uma abertura para outras visões da vida.

Notar que a pessoa humana (palavra próxima ao latim húmus, terra) é caos e possibilidades, bem oposto da ideia moral de um filósofo da Modernidade, escritor e político como Diderot, desenhou o conceito de Humanismo na *Encyclopédie*:

> "Humanidade (Moral), Diderot [8, 348] Humanidade é o sentimento de benevolência por todos os homens que somente se inflama numa alma grande e sensível. Esse nobre e sublime entusiasmo atormenta-se com os sofrimentos dos outros e a necessidade de aliviá-los; desejaria percorrer o universo para abolir a escravidão, a superstição, o vício e o mal. Ele esconde-nos os erros de nossos semelhantes ou nos impede de sentir-los. Mas nos torna severos para com os crimes: arranca das mãos do celerado a arma que seria funesta ao homem de bem. O que ele faz não é nos afastar de elos particulares, mas, ao contrário, torna-nos amigos melhores, cidadãos melhores, esposos melhores. Ele se apraz em expandir-se pela benevolência em relação aos seres que a natureza aproximou de nós. Vi essa virtude, fonte de tantas outras, em muitas cabeças e poucos corações". (Diderot & D'Alembert 2015)

3. Premissas do pensamento heideggeriano.

Então talvez não haja qualquer problema com a categoria Humanismo, mas sim como o modo de pensar que nos limita à categoria ela mesma. Outro filósofo, igualmente profundamente humano em sua incoerência pessoal, suas falhas de caráter e preconceitos abomináveis tenha encontrado uma formulação de pensamento mais livre da metafísica-conceitual.

Na conferência "Tempo e Ser" que Martin Heidegger (1979) proferiu em 1962 no *Studium Generale* da Universidade de Freiburg, sem receio de escandalizar novamente sua audiência como fez quase 30 anos antes no "Discurso do Reitorado" (2007a, [1933]), e depois com a publicação dos seus Cadernos Negros (Heidegger, 2016) , alertou que muitas vezes as pessoas esperam da filosofia uma "sabedoria universal" ou "uma diretiva para a vida eterna". Heidegger acreditava que a tradição filosófica inteira deixou passar um modo de perguntar mais adequado, provocando a necessidade de abandonar toda "vontade de compreensão imediata", buscando "pensar algo incontornável, ainda que provisório".

Em sua obra, Heidegger apresenta duas fases: uma inicial: a hermenêutica da facticidade (e

um modo seu, a analítica existencial) e outra, posterior à sua "viragem": a hermenêutica poético-linguística, todas correspondendo a um *continuum* no seu modo de pensar.

Na hermenêutica da facticidade, desenhada de modo original em "Ser e Tempo" Heidegger (2012 [1927]) propunha uma crítica à metafísica em razão do esquecimento do Ser, que foi posteriormente radicalizada[5] por ele mesmo na hermenêutica poético-linguística, na qual a questão da linguagem foi colocada como lugar do desvelamento do Ser e acontecimento da verdade, numa crítica à crescente sagração da técnica na Modernidade.

E qual foi o "pensar algo incontornável" que Heidegger apresentou na sua mais importante obra "Ser e Tempo", publicada 35 anos antes? Foi apresentar uma chave de pensamento inteiramente nova. Qualquer que seja a inquirição que se pretenda realizar, talvez a questão fundamental sobre a qual se deva refletir é: *qual* questão formular? Ou melhor: como "questionar efetivamente a questão"? (Heidegger, 2012, § 6). Dito de outra forma: a resposta já foi alcançada se tivermos a precaução de manter realmente formulada a questão (Heidegger 2008c).

Assim, a investigação de Heidegger (2012a, p. 41, § 1) promoveu procurar, já que "todo perguntar é uma busca", perguntar sobre o sentido do Ser (2012, Introdução)" um Ser em particular, o ser humano, e sobre como o tempo pertence ao sentido do Ser.

Um modo de pensar que rompe também com um modo de pensar "metafísico" como ele escreveu nos seus recentemente publicados Cadernos Negros:

> "enquanto o ser humano encenar sua essência no sentido do animal racional, enquanto ele continuar pensando metafisicamente na forma da distinção entre o sensível e o supersensível, então, de tal maneira, ele persiste em fugir da questão do verdade de Ser. Este voo não decorre de impulsos humanos; ao contrário, o ser humano foge - inconsciente de sua fuga - porque o próprio Ser o desaprova da verdade de que ainda é assustadoramente supõe até um mínimo do domínio histórico de sua ocorrência essencial, o domínio em que a auto-recusa «de» Ser é *o evento* em cujo núcleo se cruzam todas as decisões das coisas a serem diferenciadas". (Deus e ser humano, terra e mundo) (Heidegger 2016 II, 2)

Faço uma breve digressão para acompanhar a tradição filosófica do estudo do Ser, inicialmente conhecida como metafísica e depois como ontologia. Utilizo a acepção da palavra "Ser" no sentido substantivo, que no sentido abstrato é: "o que faz ser", "a existência" e, no sentido concreto: "o que é realmente".

Castro (2008 137), com propriedade, escreve que a "filosofia é definida como o estudo do Ser como Ser", não dos seres como algo determinado, mas como dos seres que existem de modo além do corpóreo: "tudo aquilo que possui predicados: *dizemos que existe tudo o que podemos dizer que é algo*. E só podemos dizer que algo é algo se conseguimos defini-lo. À classe dos não existentes pertence aquilo que não é passível de definição." (p. 37, grifo no original).

Esse é o modo de pensar da metafísica clássica: força e prisão do pensamento ocidental, porque condiciona toda a investigação a buscar explicações claras e objetivas, na forma inclusive da própria linguagem, quando se pergunta "o que é", como, por exemplo, "o que é a Justiça Restaurativa", "o que é o processo saúde-doença", etc.

Em Heidegger haverá a destruição e a reedificação dessa pergunta, de um modo a promover

5 "*die Khere*", "a viragem" ou "torção", segundo Feitosa (2000).

um esgarçamento da atividade de pensar, como que em "fases", que serão melhor analisadas mais adiante[6].

Nesse modo de pensar radicalmente diferente, procura-se abandonar o pensamento constante de pensar as coisas por categorias, o que muitas vezes necessita de uma linguagem que dê conta de um pensar mais originário.

A pessoa humana não é algo, ela existe em sua ipseidade (*Selbstheit*, mesmidade), ou seja, é um mesmo, diversa de uma identidade ou imanência. O *Dasein* está dado, lançado ao mundo, ek-xiste, no neologismo necessário nessa comunicação, escapando da dicotomia metafísica existência-essência, para desembocar nesse neologismo, o "ek (ex) xistir", o que se desvela, se mostra e fulgura.

Daí, na pergunta metafísica "o que é a pessoa humana?" os gregos viam primariamente o ser humano (Heidegger 2009), *Dasein*, como "animal possuidor de fala/raciocínio"[7], ou seja, o ser humano é aquele ser vivo que é atravessado pelo poder da linguagem/*logos* (Heidegger, 2012d, § 34, 165) relido por Aristóteles (1991, 1098a, 3-5) como "animal comunal (político) dotado de racionalidade/*logos*", entretanto traduzido como *"animal rationalis*", por Sêneca (1965, p. 519) e, a partir de então, categorizado como "*imago dei*", etc., até receber o valor intrínseco da dignidade como capacidade moral fundada na racionalidade prática, à qual pode se submeter em razão de sua autonomia, na visão kantiana (Kant 2011 IV, 69).

Essa interpretação posterior do ser humano como "animal racional" não é "falsa", mas apenas encobre o solo fenomenal que deu origem a essa definição da presença. Além disso, pode ser potencializada com o discurso sobre a existência autêntica da pessoa humana.

Aqui já se enumeram inúmeros existenciais ("mesmidade", "cuidado", "ser-para-o-mundo", etc.) que não configuram um tipo de essência, mas desdobramentos do seu existir originário ejetado, isto é, lançado ao mundo, "estruturas ontológicas" sempre em função da pergunta pelo sentido do Ser. Os existenciários ("*Existenzialien*") não são universais, antes mecanismos, portais, como afirma Castro (2014)" , caminhos acessados pelo *Dasein* que assim divisa sua existência.

Eles estão emaranhados na experiência singularizada do ser-no-mundo e nunca podem ser isolados uns dos outros, mas são esmiuçados na teia de relações que constituem meu mundo (McGrath 2006).

E em assim estabelecendo, não estaria Heidegger novamente construindo categorias com um nome diverso, retornando, portanto, à metafísica conceitual que pretendeu destruir? É preciso não perder de vista que "existenciais" e "categorias" representam as determinações a que se dirigem, respectivamente, ao ser do existente e ao ser do ente, que assim dele se diferencia. Essas determinações constituem "ambas possibilidades fundamentais do caráter de ser" (Heidegger, 2012d, p. 60) e são irredutíveis uma à outra, de acordo com Castro (2014)" , não se confundindo, entretanto.

Na analítica existencial, conforme Kirchner (2016), ao tratar da existência do ser-aí em *seus modos fundamentais de ser*, o ponto fundamental é ater-se ao discurso *de existência*. "A 'essência' do *Dasein* reside em sua existência" (Heidegger 2012b 140), ou seja, não lhe é algo estranho,

6 Aqui uma breve demonstração dessa hermenêutica: "Se para nós o Ser é apenas uma palavra vazia e um significado evanescente, então devemos pelo menos tentar entender totalmente esse último remanescente de uma conexão. Então, perguntamos, para começar: 1. Que tipo de palavra é essa, afinal – Ser – em relação ao seu caráter formal como uma palavra? 2. O que a linguística nos diz sobre o significado originário dessa palavra? Para colocar isso em termos acadêmicos, estamos perguntando: 1) sobre a gramática, e 2) sobre a etimologia da palavra Ser." (HEIDEGGER, 1997, § 2).

7 "ζῷον λόγον ἔχον" (*zóon lógon* échon).

exterior, localizável.

A discussão é vastíssima e note-se que aqui se trata da obra inicial de Heidegger. O ponto fundamental é que não se utilizará de categorias, conceitos ou ideias universais aplicáveis a todos, nos temas referentes à existência, do *Dasein*.

4. O caso do Humanismo.

Através dessa ruptura fundamental com a tradição metafísica desaparece o discurso do ser (aquele que procura explicar algo por outra coisa, como "as ideias", "Deus", "o bem", "o Espírito", etc.), através do frequente equívoco do "o que é?" ao invés de "como?" Derrida (2011) coloca a questão: "[...] "O que é...?" chora o desaparecimento do poema – uma outra catástrofe."

Talvez ainda se possa perguntar como "sendo", como quer Paulo Freire, quando diz que o mundo não é, está sendo, e coloca-se a questão apenas na factualidade, ou seja, a vida factual exprime-se na sua "autossuficiência": "a vida só dá resposta às suas questões na sua linguagem própria; ela compreende-se a si mesma" (Pöggeler 2001 31), ou seja, essa vida fáctica, o ser-aí, não é um acontecer real, mas sim um modo de ser (Marten 1996).

Observe-se de todo modo que, ao desfazer as indagações clássicas da metafísica, Heidegger não propôs desprezar toda a tradição anterior. Ao contrário, ele ressalvava expressamente sua imensa contribuição para o conhecimento, como ele próprio diz nessa passagem da "Carta sobre o Humanismo" (Heidegger 1973), ao dizer que as contribuições metafísicas "não são declaradas falsas nem são descartadas. Ao contrário, o único pensamento que ocorre é o de que as mais elevadas determinações humanistas na essência do homem ainda não experimentaram a verdadeira dignidade do homem." (p. 343).

A essência da pessoa humana, desse modo, se converterá no essencial do pensamento, como anota Molinuevo (1990), ou seja, a investigação agora está dirigida não para produzir conceitos, essencializações, definições e explicações técnicas. Heidegger esboça, assim, seu novo modo de pensar, conhecido na nossa língua como "viragem" (*die kehre*), que se deu em 1930 com a conferência "A Essência da Verdade" (Heidegger 2008a), publicada em 1943.

A partir daqui há uma redefinição das "condições de pensabilidade" (Casanova 2009 149, n. 2) para se buscar o "impensado da metafísica" (Pöggeler 1975 96), em que Heidegger abandona o projeto de uma ontologia fundamental que fundasse a metafísica e pensa a verdade do Ser na história do Ser, que define como o acontecimento-apropriativo (Ereignis), no qual as palavras "história" e "acontecimento" são diferenciadas de seu sentido corrente.

A mudança do projeto fenomenológico heideggeriano passa, então, a se concentrar na verdade do Ser, a busca do Ser por um dizer oculto na própria linguagem, e pouco depois vai indagar sobre a essência poética da linguagem.

Especialmente no campo do Direito há forte resistência a essa hermenêutica, tanto a inicial (da facticidade) quanto a tardia (poético-linguística), vista como precipitada, pouco rigorosa, e que dificilmente pode ser aproveitada na esfera jurídica, que exigiria um "discurso racional" (Krell 2016). Aceitar algo da hermenêutica poético-linguística seria algo ainda menos apropriado, como render-se ao discurso antirracional, uma anátema para a forma metafísico-conceitual, que comumente se vale do discurso racional. Parece, contudo, que a todo tempo há uma esfaimada necessidade de apresentar conclusões, certezas, realidades e verdades. Mas é preciso não contrapor esses discursos: o racional e o poético não são autoexcludentes, pertencem ao humano de modo

inseparável.

Apresento um exemplo dessa "viragem" no pensamento de Heidegger aplicado à ideia de "Humanismo", e que possibilite uma compreensão maior desse *continuum* hermenêutico proposto pelo filósofo.

Na famosa "Carta sobre o Humanismo à Beaufret", de 1946 (publicada em 1947), Heidegger estabeleceu um diálogo epistolar com Jean Beaufret[8], filósofo francês, sobre o Humanismo – então gritante ante os horrores da guerra recém-encerrada – para discutir o tema diante do "brilho incomum do mundo moderno que, em uma palavra, destrói a segurança da linguagem e compromete a base do ser humano", nas palavras de registros de memória do próprio Beaufret (1973 apud Jacerme, 2002).

O inédito de Heidegger não se trata de fazer um discurso sobre o Humanismo, o que não foi suficiente para impedir o desprezo pelo humano. A novidade aqui é, segundo Jacerme (idem), a maneira pela qual o Ser se esclareceu tomando a forma do mundo e é isso que devemos procurar ver e ouvir, para adquirir outra linguagem. Nessa correspondência, Heidegger pretende uma revolução no pensamento, a partir desse tremor do mundo causado pela guerra e os acontecimentos recentes.

O ponto principal é Heidegger tratar do Humanismo como "meditar e cuidar para que o homem seja humano e não des-humano ou "inhumano", isto é, "fora de sua essência", ou seja, deve-se buscar o "empenho para que o homem se torne livre para sua humanidade, aí encontrando a sua dignidade." (Heidegger 2008b). E faz a pergunta: onde reside a humanidade (*humanitas*) do homem? Ele mesmo responde que esta repousa na sua *residência*, ou seja, nem de longe a conceitualização de "Humanismo" pode dar conta do pensamento humano, ou mesmo ter alguma eficiência como linguagem. A estrutura da comunicação não adere às designações abstratas. Mesmo assim, Heidegger enfatiza, o estudo da *humanitas* sempre deve fazer parte do humanismo compreendido historicamente[9].

Nesse caminhar, Heidegger utiliza a destruição do pensamento metafísico-conceitual que, como vimos, faz as perguntas que limitam a plena existência da pessoa humana e a ferramenta da poesia para revelar a verdade dessa indagação. Mas permanece a indagação: como proceder nesse modo originário?

De início importa identificar o "condicionamento do pensamento" do método metafísico, quando se interpreta o ente sem questionar a verdade do Ser (Heidegger 2008b). Aqui já se mostra "a resposta equivocada" da metafísica-conceitual clássica. Em síntese, a pergunta pela conceituação produzirá um conceito. "O que é" conduz a uma resposta "é isso", no discurso racional. Contudo, para proceder no modo originário, é preciso ter em mente que as pessoas são uma conversa. O Ser do homem se funda na língua, mas esta acontece, antes de tudo e propriamente, na conversa[10], que entendo como a capacidade de dialogar, algo intencional, dedicado e trabalhoso[11].

---

8 Para o qual estabeleceu regras para essa mediação: (i) que o relacionamento será entre iguais, longe do binário mestre-discípulo e (ii) ambos terão que aprender a decifrar a linguagem do outro a partir do fracasso de sua própria língua, o que exigirá que tal relacionamento seja um diálogo, no qual ocorra, além de ler e escrever, (iii) a **συνουσία, a** *sunousia*, como "encontro" ou "sendo junto", daí a *fala* como "intercurso dos homens entre si" (Nunes 2000), neste trabalho que é recebido tanto ensinando quanto aprendendo.

9 Note-se que Heidegger pressupõe o humanismo como uma racionalidade comum à espécie humana, quando há críticas à racionalidade "promotora do bem estar" como traço distintivo do humano. Para muitos, a racionalidade é a capacidade de ter consciência dos problemas que afligem a espécie humana, e não uma potência para resolvê-los.

10 *Gespräch* traduzido também como discussão. Heidegger lembra do acontecimento essencial da língua: o diálogo.

11 Por exemplo: "Poder ouvir é pressuposto pelo falar": são originários, como diz Heidegger. Será vista a importância

Assim, na qualificação da linguagem, "a mais inocente de todas as ocupações", a linguagem poética, o simples poetar, macerará "o mais perigoso dos bens", a língua (Heidegger, 2013, p. 45-46), capaz de tornar manifesto o ente, fazendo vir à palavra tanto o mais puro quanto o mais recôndito, expondo o ser humano a algo manifesto, que "como ente assedia e inflama o homem em seu estar-aí." (Heidegger, 2013, p. 45-47).

Hölderlin[12] é um dos poetas identificados por Heidegger como quem pensa de modo mais originário o que esse "humanismo" deve fazer: buscar franquear o ser para que o ente apareça, já que a poesia é a fundação do ser pela palavra (Heidegger 2013 51). Essa vontade política que representa a escolha de um poeta como Hölderlin[13] soma-se a uma vontade poética, como diz Nunes (2000), para apresentar uma nova linguagem.

A unidade dessa conversa que nós somos "consiste em que o Um e Mesmo se anunciam na palavra essencial em redor da qual nos unimos e com base na qual estamos unidos e somos nós mesmos em sentido próprio. A conversa e sua unidade carregam nosso *Dasein*." (Heidegger 2013 50). Sem isso "é impossível uma disputa verbal" (Heidegger, 2013, p. 50, grifo no original).

5. A hermenêutica poético-linguistica.

De um modo ainda mais claro, e aqui é imperioso continuar no exemplo, como essa hermenêutica atuaria no caso do Humanismo?

A solução é colocar a primeira pergunta da destruição (*destruktion*)[14]: "O que é metafísica?" Nesse caso, historicamente, os romanos definiam o homem como "*animal rationale*", e Cícero e Varrão concentravam-se na busca por uma ética racional, capaz de conduzir as pessoas humanas nas suas relações com as demais (Besselaar 1965).

Logo, na *destruktion* surgem os questionamentos sobre a pessoa humana: (I) É animal? (II) Pertence à dimensão animal? (III) Como distinguir do reino *vegetalia* e de Deus e atribuir uma diferença específica?

Segue a necessidade de (IV) revelar a metafísica-conceitual, reconhecendo que temos aqui um modo seu modo clássico de proceder (Heidegger 2008b 336): "a metafísica pensa o homem a partir de sua *animalitas* e não o pensa na direção de sua *humanitas*" (idem). Recoloca-se a questão: (V) qual a essência do homem (ser) e sua proveniência essencial como futuro para a humanidade histórica?

Interpela-se pelo ser: (VI) o homem só essencializa em sua essência na medida em que é interpelado pelo ser. O homem tem aquilo que habita em sua essência, este habitar "tem" a "linguagem" como morada que garante o ekstático (estar postado na clareira do ser) à sua essência. Na construção está que (VII) pensar a essência de seu ser é não apenas relatar historiologias naturais e históricas sobre sua constituição e atividade[15].

---

da escuta atenta na Justiça Restaurativa.

12 "*Desde que somos um colóquio/ e podemos ouvir uns aos outros.*" poeta Hölderlin, daí porque o Ser do homem se funda na língua, mas acontece na conversa (diálogo).

13 Contribuir para assimilar o poeta que poeta de modo originário e assim tenha se tornado a potência na história de um povo (Heidegger 2004).

14 Destruição fenomenológica, do método da hermenêutica da facticidade (Heidegger 1973 342).

15 Ex: biologia não serve para demonstrar que a essência do homem repousa nesse elemento orgânico, como a essência da natureza estaria na energia atômica.

Não se alcança a questão do pensar por um discurso sobre a "verdade do ser", como dizer "o Humanismo é", nem a "história do ser", como dizer "o Humanismo, para o autor fulano". Tudo depende de que a verdade do Ser venha à linguagem e de que o pensar consiga alcançar essa linguagem[16].

Vem então a pergunta: de que modo restituir um sentido à palavra humanismo? A essência do Humanismo é metafísica: não coloca a verdade do Ser, antes a aliena. Uma resposta pode ser observar que *humanitas* é mais essencial do *homo humanus*. É preciso desenvolver um sentido histórico à palavra Humanismo, voltar a sintonizar o sentido da palavra, mais originário-histórico.

Caso se pretenda manter a palavra[17], o "Humanismo" significa então que "a essência do homem é essencial para a verdade do Ser", o que importa não é o homem simplesmente enquanto tal, o que não é apologia ao inumano. Devemos buscar a "dimensão em que a essência do homem, determinada pelo seu próprio Ser, encontra seu lar." (Heidegger 2008b 359).

Não se acolhem "valores" (idem) sem a cautela de que limitam o entendimento, com a ressalva de que o que é contra a *opinião habitual* não é "mera negação". Pensar contra o lógico não significa tomar partido do ilógico, "mas simplesmente repensar o *lógos* e sua essência manifesta nos primórdios do pensar." (Heidegger 2008b 361).

Heidegger fala em "novas perspectivas de visão" para a hermenêutica poético-linguística, ou seja, a poesia como linguagem e chave de pensamento demandam o "descondicionamento" do modo condicional de pensar, o metafísico-conceitual.

O entendimento possível para falar dessa experiência, dessa travessia, demanda a imbricação dos axiomas da "economia da memória" e do "coração", no jogo verbal derridiano com a expressão "*apprendre par cœur*" (Derrida 2011), o que leva a uma indecidibilidade (Silva 2016).

Nessa forma de argumentar, a expressão "*apprendre par cœur*" aparenta ser quase intraduzível, sem a compreensão de que "de cor", em nossa língua, possui ligação semântica com *cor'* – coração, do latim "*cor*", e também "intelecto", "julgamento", "mente" e "inteligência, alma e bom senso" (Cícero, 2005, 2,24), porque se acreditava que era o órgão da memória e do pensamento[18].

Nesse brevíssimo exemplo, percorreu-se o caminho da hermenêutica poético-linguística: foi promovida a breve destruição do termo, e sua relação originária entre conhecimento e pensamento, de modo que foi apresentada uma senda de pensamento pelo discurso poético. Será um modo antivalorativo?

O pensar contra "os valores" (cultura, arte, ciência, dignidade humana, mundo, Deus) não está afirmando que tudo que se declare valor seja desprovido de valor.

Nietzsche (2007, [1877] Prefácio § 6) propunha a crítica radical aos valores morais e ao próprio valor desse valor a partir das condições e circunstâncias nas quais nasceram, se desenvolveram e se modificaram e também da moral como causa/medicamento, para promover uma transvaloração de todos os valores, através da promoção da vontade de potência inerente à conservação ótima da vida:

"Eu chamo um animal, um gênero, um indivíduo corrupto[19] quando perde seus instintos,

16 Não se pensando desse modo, o silêncio poderia ser mais efetivo do que uma falação sem propósito: "talvez então a linguagem exija muito mais um reto silenciar do que um expressar-se atropelado" (HEIDEGGER, 2008c, p. 356-7).

17 Que não é *flatus vocis* – "pura emissão poética", segundo o Nominalismo.

18 Como se atribui a EMPÉDOCLES (1991, DK 31 A 86).

19 Em alemão: *verdorben*.

> quando escolhe, quando **prefere**[20] o que lhe é prejudicial. Uma história de "sentimentos mais elevados", os "ideais da humanidade" – e é possível que eu tenha que contar a ela – isso quase constituiria uma explicação para o **porquê**[21] o homem é tão corrupto. A vida em si é um instinto para o crescimento, para a duração, para o acúmulo de forças, para o poder: onde a vontade de poder está faltando, há declínio. Minha reivindicação é que **falta**[22] essa vontade a todos os valores supremos da humanidade, que os valores da decadência, valores niilistas, imperam sob os nomes mais santos. (Nietzsche, 1954, 1996, [1888] § 6º), grifado no original".

Portanto, designar algo de *valor* "rouba a dignidade do que assim se avalia", já que o modo tradicional de pensar (metafísico-conceitual) *entifica*, na tríade *avalia-coisa-valor*, como no aforisma nietzschiano da origem dos valores: "Primeiro e espontaneamente, de dentro de si, concebe a noção básica de 'bom', e a partir dela cria para si uma representação de 'ruim'." (Nietzsche, 2007 [1877], I, § XI).

Aquilo que algo é em seu ser não se esgota em sua objetividade, sobretudo quando a objetividade possui caráter de valor, de modo que mesmo onde é avaliado como algo positivo, todo valorar implica em uma subjetivação (Heidegger 1973 362) ainda que tenha pretensões de "verdade universal", "de razão humana", etc.

No clássico exemplo de Heidegger, fundamentar que "Deus é um valor supremo" rebaixa deus, porque não traz sua essência, antes o torna uma coisa (ente). Contra a subjetivação do ente, que o torna mero objeto, é preciso colocar a clareira da verdade do ser diante do pensar.

No caso em análise, temos o traço fundamental da *humanitas* do *homo humanus* o ser-no-mundo: aí reside a essência do ser. A linguagem é levada aos seus limites: a pessoa humana se constitui como tal na medida em que é ek-xistente: está postada no e a caminho da abertura do Ser. Supera-se a ideia de uma ética dos conceitos, o desejo por indicações vinculantes e regras (*nomos*) que rezem pelo modo adequado de viver do homem, o velho sonho do *humanitas*[23].

Uma fórmula possível seria: antes de tentar definir o conceito, temos de perguntar o que é o conceito ele mesmo? Perguntar em um "sopesar com vagar" (Heidegger 2008b 373): pensar a verdade do Ser.

O Ser é o amparo que guarda o homem em sua essência ek-xistente no que diz respeito a sua verdade que cria a morada, a ek-xistência, na linguagem: "a linguagem é ao mesmo tempo a morada do ser e a habitação da essência do homem." (idem). O ser humano, que às marteladas Sloterdijk (2000) diz que não seria um ser racional, precisa abandonar o conceito "Humanismo", premido em uma "lógica" e "gramática" ocidentais, que tomaram o controle da interpretação da linguagem, sem nem mesmo disfarçar a origem moralista dessa ordem de ideias (Nietzsche, 1996 [1888], § 6º).

Nós, hoje, só podemos descobrir o que está escondido naquela ocorrência. A liberação da linguagem da gramática para uma estrutura essencial mais original é reservada ao pensamento e à criação poética. Tal saída não é indene. Há perigo nessa interpretação: sem dúvida, estamos – novamente – nos tempos de desumanização crescente. Beau (1949 209), talvez de um modo

20 Em alemão: *vorzieht*.
21 Em alemão: *weshalb*.
22 Em alemão: *fehlt*.
23 "Tudo o que nasce na terra é criado para uso dos homens, e os homens nasceram para se auxiliarem mutuamente" (CÍCERO [s.d.], I, 30 apud BESSELAAR, 1965, p. 273).

exageradamente otimista, acredita que:

> "[...] o exame de consciência e noção a que procedem as considerações de Heidegger é salutar e elucidativo, e pode ser fecundo, pois não tem por fim negar e destruir o Humanismo, mas propõe-se esclarecer e revelar as suas origens, reconduzindo o Pensamento a elas, para que novamente se encete a sua plena realização, a que ainda não se chegou".

O *ethos* heideggeriano consiste, portanto, em uma profunda lucidez e radicalidade de pensamento diante de um mundo que muda depressa demais em relação a toda leitura e toda direção interpretativa possível.

O ponto nodal de Heidegger reside no fato de que, em sua opinião, o homem deve libertar-se da interpretação técnica do pensamento, o modo inaugurado na Modernidade, que teria livrado o ser humano da superstição medieval para o paraíso da razão, que hoje nos cativa à metafísica-conceitual.

Demasiadas vezes a filosofia encontra-se na situação de ter de se justificar perante as ciências e com demasiada frequência. Daí que contra o predomínio do socratismo, ponto talvez inaugural da metafísica-conceitual, Heidegger de fato interpreta Sófocles[24] e o pensamento trágico em geral com o qual Nietzsche antes dele destruiu a metafísica e criticou ferozmente o racionalismo.

"O pensar é um fazer, mas um pensar que ultrapassa ao mesmo tempo toda práxis", escreveu Heidegger (2008b 374), já que o ato de compreender se torna uma forma de comportamento prático que antecede qualquer teoria explícita. A compreensão não está ligada a alguma categoria, a ente material ou espiritual, mas é a própria constituição existencial do ser-aí (Krell 2016).

Como "leis do pensar" podemos dizer, a partir das conclusões da Carta sobre o Humanismo (Heidegger 2008b), que temos (I) o dizer do Ser como destino da verdade, (II) o dizer pensante: o que se deve dizer e como devo dizê-lo e que (III) importa sopesar aquilo que deve ser pensado e tem a permissão de ser dito. Tais "leis" demandariam cânones da conveniência do pensamento da história do Ser, através do (I) rigor da reflexão, (II) o cuidado com o dizer e (III) sobriedade das palavras. O âmbito de efetividade da poesia é a língua. Os postulados da essência completa da poesia (Heidegger 2013 54) seriam, então, na hermenêutica poético-linguística: (I) a essência da poesia precisa ser concebida a partir da essência da língua; (II) a poesia é o nomear fundante do ser e da essência de todas as coisas; (III) a poesia torna a língua possível pela primeira vez; (IV) a poesia é a língua originária de um povo histórico; (V) o fundamento do estar-aí humano é a conversa como acontecer próprio e autêntico da língua e (VI) a língua originária é a poesia como fundação do ser.

Na concepção de Heidegger, não há um jogo na linguagem poética. "A poesia se parece com um jogo, e, contudo, não é. O jogo reúne os homens, decerto, mas de tal forma que nele cada um se esquece precisamente de si mesmo. Na poesia, ao contrário, o homem se reúne sobre o fundamento do seu estar-aí." (Heidegger 2013 55). O real é o que o poeta diz e aceita ser, já que a essência da poesia – "aparecer autêntico" – abala a roupagem exterior. Mas em sua essência é fundação, isto é, fundamentação firme (idem, p. 56).

Então, por exemplo, no poema "Liberdade", de outro poeta que fala a língua originária do nosso

24 "As tragédias de Sófocles guardam o éthos de modo mais originário do que as preleções de Aristóteles sobre a 'ética'." (Heidegger 1973 367).

povo, a liberdade é necessidade suprema, não "arbitrariedade ilimitada" ou "desejo obstinado":

"O pássaro é livre
na prisão do ar.
O espírito é livre
na prisão do corpo.
Mas livre, bem livre,
é mesmo estar morto". (Andrade 2016).

Como um poeta originário, Drummond deixa algumas recomendações em "A procura da poesia" (Andrade 2012): "Não faças versos sobre acontecimentos [...] / Não cantes tuas cidades, deixe-as em paz [...] / A poesia (não tires poesia das coisas) / Elide sujeito e objeto". Como Heidegger sentencia (2013 58): "o poeta é um excluído, um lançado para fora, para aquele intervalo entre os deuses e os homens."

Talvez o imprescindível seja se apropriar dessa forma de pensar, que é poetizar: "a mais inocente de todas as ocupações"[25], assumindo a angústia de lidar com o mais perigoso de todos os bens, a linguagem, uma vez que "somos um diálogo e nos escutamos uns aos outros[26]", posto que o que resta, no entanto, os poetas fornecem[27], na análise de Nunes (2000 114). Portanto, dentro dessa hermenêutica, "diz-se poeticamente o que só pode ser interpretado de modo pensante." (Heidegger 2013 59).

Não posso falar de Humanismo se não poeticamente, já que sou um diálogo. Não posso falar de humanidade sem o discurso poético. Se eu o fizer de modo racional, produzirei conceitos. Se o fizer de modo poético, já que não devo tirar poesia das coisas, permitirei que a verdade do Ser floresça na linguagem[28], nesse mais perigoso de todos os bens.

Criar uma instância dialógica, então, é o percurso do discurso poético, a "consequência" do discurso poético, uma vez que o poema é forma de manifestação da linguagem, uma forma de linguagem tão forte que se "mostra" o Ser (Eco 1998 34), por consequência, em sua essência, dialógico (Célan 2015).

O que conduz a habitar poeticamente, ou seja, estar diante da presença dos deuses e ser atingido pela presença essencial das coisas (Heidegger 2013). Como Nunes (2000 117) esclarece, habitar poeticamente é um ficar ético ou ontológico, no entre *lógos* e *mythos*: "quando faz aparecer o que há, a linguagem fala, a língua[29] então retomada pelo discurso[30]."

O discurso poético se compreende vivendo a linguagem forte da poesia, como em "Habitar o Tempo", de Melo Neto (1986): "Para não matar seu tempo, imaginou:/ vivê-lo enquanto ele corre, ao vivo;". Ou seja, o *Dasein* não é, ek-xiste, na angústia de sua finitude, lançado ao Mundo onde se dá a linguagem e onde é a linguagem.

Eis a chave de pensamento para, assumindo a angústia da consciência da finitude humana, com a abertura do Ser à existência, escapar da determinação do discurso da metafísica-conceitual, que

25 No original "*Dichten: Die unschuldigste aller Geschäfte*", conforme estabelece Heidegger (2013) sobre a poesia de Hölderlin.

26 Na tradução de Barreto (Fenati 2015 64–66), no original: "*Seit ein Gespräch wir sind/ Und hören können voneinander*".

27 No original de Hölderlin, "Lembrança" (1991): "*Was bleibt aber, stiften die Dichter*."

28 Heidegger ressalta que a linguagem não é forma de poesia, a linguagem já é poética em sua forma original (Nunes 2000).

29 Em alemão: *die Sprache*, pura linguagem.

30 Em alemão: *die Rede*.

domina o pensamento racional, de ordem representativa e, portanto, "incapaz de seguir o rastro do não pensado e de desenvolver o que ainda resta a pensar." (Nunes 2000 125).

Talvez, como nos versos de Melo Neto, apenas o pensamento afim à poesia poderia promover o que resta a pensar. Talvez seja imprescindível "simplesmente repensar o *lógos* e sua essência manifesta nos primórdios do pensar." (Heidegger 2008b 361). Talvez o mais indicado, para escapar à "armadilha metafísica", seria adotar a fórmula de que antes de tentar definir o conceito, devemos perguntar o que é o conceito ele mesmo, inquirir em um "sopesar com vagar" (Heidegger 2008b 373) – pensar a *verdade do Ser*.

Ainda que seja um modo inusitado de proceder, a questão que apresenta desafio é uma hermenêutica que escape do senso comum (Heidegger 2003, 2012c; Streck 2016), radicalizando o processo em que se reconheça que "não há síntese metodológica", e que "o novo pensamento pode ser feito num estilo mais poético do que filosófico" (Janicaud 1976). Busca-se, como isso, atingir "o esplendor do simples" (idem), numa investigação aberta, objetivando "o que ainda deve ser pensado", na formulação quase enigmática "o pensar, ("*o-que-deve-ser-pensar*") do pensamento é desconhecido para nós. [...] O homem ainda não pensa porque não se aproxima o suficiente do pensar (pensador)."[31] (Heidegger, 1968, p. 4-5).

De modo mais claro, através de estar na poesia, compreendendo a vivência do poeta quando poetiza: "a vivência adensa-se na poesia e condensa-se tomando uma forma extremamente palpável", *poesia como expressão da alma e da sua vivência*, em oposição ao modo de pensar "liberalista" (específica do homem liberal), que como "*nomos*" distancia-se de tudo que opina e pensa, "para o converter num mero objeto de sua opinião" (Heidegger, 2004, 1. § 4. a).

Penso na poesia como um "estar exposto ao Ser", possibilitado não tanto por assertivas, conceitualizações e explicações cativantes. Como poema é linguagem, nele quem fala é o autor, o Eu, nós, que falamos da língua que deve nomear (falar) e, ao fazê-lo deve, mesmo assim, deixar por dizer, como ter em consideração o conceitual, mas não como realidade última.

Como esclarecem Efken & Da Silva (2015), como a linguagem fala, quase como provida de vida própria, cabe a nós escutar. Podemos controlar o sentido do discurso? A toda sorte não, reconhecem os seus analistas. Em sua originalidade notável, Heidegger desvenda a causa disso, posto que a pessoa humana fala à medida que corresponde à linguagem, como uma escuta, nesse repouso da quietude (Heidegger 2003 26). Linguagem como dialogicidade.

Por isso é que não há, como nosso discurso racional, a pretensão à univocidade, ao verdadeiro, ao real. O discurso poético-linguístico não demanda que se controlem os sentidos de um discurso, porquanto o sentido não nos pertence. Antes é a linguagem que dá não apenas sentido, mas sentidos ao texto. É ela a portadora dos sentidos. Heidegger arremata com precisão:

> "O poema deixou já de ser um texto plano, com um "sentido" igualmente aplanado, pelo contrário, esta estrutura linguística é, em si mesma, um *turbilhão* que nos arrasta para qualquer lado, e esse lado é o falar. Nos arrasta para o interior de um diálogo que traz à baila a língua, não como algo aleatório e acessório, mas enquanto tarefa para a moça, para a Germânia, "Nomeia, ó filha, tu...". É preciso imergir nesse turbilhão, entrarmos em seu movimento, deixando a comodidade do espectador, observando essas referências e prestando

31 "*Das Zu-denkende des Denkens ist uns nicht bekannt, Wir sagten: der Mensch denkt noch nicht und zwar deshalb nicht.*"

atenção ao início das estrofes". (Heidegger, 2004, § 5, b).

Para que não se creia enigmático por demais, não importa ter em consideração as três palavras cognatas usadas por Heidegger (2012c § 41) para afastar o Cuidado do discurso racional puro, para formar um discurso racional do Cuidado: como "*Sorge*", não prático, mas sim profundo, próprio do *Dasein*, ou a partir de onde o *Dasein* se constitui (2012b, § 42, 198) em razão de sua angústia, "*Besorge*", a ocupação às suas atividades no mundo e "*Fürsorge*", a preocupação com as pessoas, o seu "ser-com-os-outros".

Na famosa entrevista ao *Der Spiegel,* publicada somente em 1976, precisamente cinco dias após sua morte, Heidegger relembra o antagonismo entre o dionisíaco e o apolíneo, entre um *páthos* sagrado (a embriaguez como força transformadora) e uma representação sóbria (o harmônico, o racional), uma "lei oculta de estilo" que determina a todos:

> "Estou convencido de que somente partindo do mesmo lugar que surgiu a técnica moderna pode iniciar-se uma mudança, que não pode produzir-se a partir da adoção do zen budismo ou de qualquer outra experiência oriental do Mundo. Para uma transformação do pensamento necessitamos apoiar-nos na tradição europeia e nos reapropriarmos dela. O pensamento somente se transforma por um pensamento que tenha sua mesma origem e determinação". (Rodríguez, 1966, s. p).

"Uma coisa é certa", acrescenta Heidegger, "a história quer nos vingar se não o fizermos." (2007b, 1, 104). "Menos filosofia e mais cuidado com o pensar" – disse o pensador da floresta negra[32].

6. Considerações conclusivas.

O discurso racional traz desde a Modernidade importantes marcas na produção de consenso em torno de método científico e forma de indagação, apresentando alto grau de comprovação e sofisticação. Não se demonstra, contudo, como possibilidade única de pensamento, especialmente no que tange às ditas ciências humanas. Portanto, talvez seja proveitoso somar-se ao discurso racional os percursos abertos pela hermenêutica da facticidade e da poético-linguística, como um modo de não utilizar, tanto quanto possível, conceitos com pretensões universais.

32 É a crítica de Heidegger aos "-ismos", quando fala da degeneração da Língua refém do *marketing* dos *ismos*. Em vez de se revelar ao Homem na sua essência de "residência da Verdade do Ser", a Língua abandona-se aos arbítrios e às ambições humanas como "instrumento da sujeição do Ser que é", através das explicações e razões científicas e filosóficas. Enredado nesta situação, o termo Humanismo poderia induzir à desfiguração da sua essência. Não se trata propriamente de "restituir um sentido" ao termo, mas, antes, de revelar a própria essência que está na origem dele (Beau 1949). E é este o fim em que Heidegger se propõe chegar. "A Filosofia vai se tornando uma técnica da interpretação de causas supremas. Não se pensa mais, cultiva-se o interesse pela Filosofia" (2008b). O sufixo vem do grego antigo -ισμός (-ismós), que é forma da raiz dos verbos em -ίζειν (-ízein), ou forma -ισμα (-isma), o que mais especificamente expressa um ato acabado ou uma ação concluída, que é um sufixo que forma nomes de ação, estado, condição e doutrina. Agrega-se a bases lexicais extremamente diferentes, como adjetivos (e.g. totalitarismo), nomes próprios (getulismo), etc.).

Referências.

Andrade CD de (2012) *A rosa do povo*. Companhia das Letras: São Paulo.

Andrade CD de (2016) *Farewell*. Companhia das Letras: São Paulo.

Aristóteles (1991) *Ética a Nicômaco; Poética; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha*. Nova Cultural: São Paulo.

Beau AE (1949) *O humanismo no pensamento de Heidegger*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos: Coimbra.

Besselaar JVD (1965) Humanitas Romana. *Revista de História* 31:265.

Casanova MA (2009) *Compreender Heidegger*. Vozes: Petropolis.

Castro FF de (2014) Linguagem e comunicação em Heidegger. *Galáxia (São Paulo)* 14:85–94.

Castro S (2008) *Três formulações do objeto da metafísica de Aristóteles*. Contraponto: Rio de Janeiro.

Célan P (2015) Alocução na entrega do Prêmio Literário da Cidade Livre Hanseática de Bremen. In: *Gratuita vol. 2*. M.C. Fenati (ed). Chão de Feira: Belo Horizonte. p. 21.

Chomsky N (1978) Aspectos da teoria da linguagem. In: *Textos Selecionados*. Os Pensadores, Abril Cultural: São Paulo.

Chomsky N & Schützenberger M (1970) The Algebraic Theory of Context-Free Languages. In: *Computer Programming and Formal Systems*. pp. 118–161.

Cícero MT (no date) *De Officiis - Edição ilustrada, bilíngüe, cntendo o texto latino segundo o original, novo texto em ordem direta, tradução justalinear e literária, seguida de anotações diversas*. Livraria H. Antunes Ltda.: Rio de Janeiro.

Cícero MT (2005) *Do sumo bem e do sumo mal - De finibus bonorum et malorum*. WMF Martins Fontes: São Paulo.

Derrida J (2011) Che cos'è la poesia? *Inimigo Rumor* 10:113–116.

Diderot D & D'Alembert JLR (2015) *Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios - Volume 5 Sociedade e artes*. Unesp: São Paulo.

Eco U (1998) *Kant e o ornitorrinco*. Record: Rio de Janeiro.

Efken KH & da Silva MJ (2015) A essência da linguagem em Heidegger. *Ágora Filosófica* 1:235–258.

Feitosa C (2000) Heidegger. *Dicionário crítico do pensamento da direita: idéias, instituições e personagens*.

Fenati MC ed. (2015) *Gratuita : volume 2*. Chão de Feira: Belo Horizonte.

Ganpule SP (2013) Myths of the Origin of Language in World Mythologies. *Multidisciplinary Research Journal*:188–194.

Heidegger M. Ponderings II–VI: Black Notebooks 1931–1938 (Studies in Continental Thought) (German Edition). Tradução: Richard Rojcewicz. Bloomington: Indiana University Press, 2016.

Heidegger M (2007a) A auto-afirmação da universidade alemã (o discurso da reitoria). *Terceira Margem* 11:149–166.

Heidegger M (2003) *A Caminho da Linguagem*. Vozes: Bragança Paulista - SP.

Heidegger M (2012a) *A essência da liberdade humana: introdução à filosofia*. Via Verita: Rio de Janeiro.

Heidegger M (2008a) A essência da verdade (1930). In: *Marcas do caminho*. Vozes: Petrópolis - RJ. pp. 189–214.

Heidegger M (2009) *Basic concepts of aristotelian philosophy*. Indiana University Press: Bloomington.

Heidegger M (1973) *Carta sobre o humanismo*. Guimarães & C.a Editores: Lisboa.

Heidegger M (2008b) Carta sobre o humanismo (1946). In: *Marcas do caminho*. Vozes: Petrópolis - RJ. pp. 326–376.

Heidegger M (2013) *Explicações da poesia de Hölderlin*. Universidade de Brasília: Brasília.

Heidegger M (2004) *Hinos de Hölderlin*. Inst. Piaget: Lisboa.

Heidegger M (1997) *Introdução à metafísica*. Inst. Piaget: Lisboa.

Heidegger M (2007b) *Nietzsche*. Forense Universitaria: Rio de Janeiro.

Heidegger M (2008c) O que é metafísica? (1929). In: *Marcas do caminho*. Vozes: Petrópolis. pp. 113–133.

Heidegger M (2016) *Ponderings II–VI: Black Notebooks 1931–1938 (Studies in Continental Thought) (German Edition)*. Indiana University Press: Bloomington.

Heidegger M (2012b) *Ser e tempo*. Ed. Vozes: Petrópolis.

Heidegger M (2012c) *Ser e tempo: edição em alemão e português*. Editora da Unicamp: Campinas.

Heidegger M (1979) Tempo e Ser. In: *Conferências e escritos filosóficos*. Os Pensadores, Abril Cultural: São Paulo.

Heidegger M (1968) *What is called thinking?* Harper & Row: New York - Evaston - London.

Hillix WA & Rumbaugh DM (2004) *Animal bodies, human minds: ape, dolphin, and parrot language skills*. Kluwer Academic/ Plenum Publishers: New York.

Hölderlin F (1991) *Poemas*. Relógio D'Agua: Lisboa.

Jacerme P (2002) Martin Heidegger et Jean Beaufret : un dialogue. *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 127:387.

Janicaud D (1976) Heidegger and method. *Continental Philosophy Review* 9 issue 2:140–152.

Kant I (2011) *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Edições 70: Lisboa.

Kirchner R (2016) A analítica existencial heideggeriana: um modo original de compreender o ser humano. *Revista do NUFEN* 8:17.

Kopenawa D (2015) *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Companhia das Letras: São Paulo, SP.

Krell AJ (2016) A hermenêutica ontológica de Martin Heidegger, o seu uso da linguagem e sua importância para a área jurídica. *Revista Brasileira de Estudos Políticos* 113.

Krenak A (2019) *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras: São Paulo, SP.

Marten R (1996) Martin Heidegger: O tempo autentico. In: *Finitude e transcendencia: Festschrift en homagem a Ernildo J. Stein*. L.A. de Boni (ed). Vozes: Petrópolis. pp. 599–625.

McGrath SJ (2006) *The early Heidegger and medieval philosophy - phenomenology for the godforsaken*. The Catholic University of America Press: Washington, D. C.

Melo Neto JC de (1986) *Poesia completa 1940-1980*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda: Vila da Maia.

Molinuevo JL (1990) Heidegger y el Humanismo. *Isegoría* 0:131–138.

Nietzsche F (2007) *A Genealogia da Moral*. Escala: São Paulo.

Nietzsche F (1954) *Der Antichrist - Fluch auf das Christentum*. Hanser: München.

Nietzsche F (1996) *O Anticristo - Maldição do cristianismo*. Newton Compton Brasil Ltda.: Rio de Janeiro.

Nunes B (2000) Heidegger e a poesia. *Natureza humana* 2 (1):103–127.

Pessoa F (2011) *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, 3.a edição. R. Zenith (ed). Companhia das Letras: São Paulo.

Pöggeler O (2001) *A via do pensamento de Martin Heidegger*. Inst. Piaget: Lisboa.

Pöggeler O (1975) Being as Appropriation: *Philosophy Today* 19:152–178.

Rodríguez R (1966) 'Nur noch ein Gott kann uns retten' ('Somente um Deus pode nos salvar') - Entrevista del Der Spiegel a Martin Heidegger. *Der Spiegel* 23:193–219.

Sêneca LA (1965) *Ad Lucilium epistulae morales*. Oxford University Press: Oxford.

Silva R (2016) Que coisa é traduzir 'Che cos'à la poesia?' de Jacques Derrida? *revista de crítica literária e tradução* V:100–105.

Sloterdijk P (2000) *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Estação Liberdade: São Paulo.

Souza JC, Kuhnen RF & Empédocles de Agrigento (1991) Empédocles de Agrigento. In: *Os Pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. Os Pensadores, Nova Cultural: São Paulo.

Streck LL (2016) *Lições de crítica de hermenêutica do Direito*. Livraria do Advogado.

Trask RL (1999) *Key Concepts in Language and Linguistics*. Routledge: London ; New York.

Vattimo G (1998) *Introdução a Heidegger*. Instituto Piaget: Lisboa.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210607

"Un pensiero della soglia". Figure dell'alterità in Simmel, Schütz e Waldenfels e politiche dell'ospitalità

Antonio Di Chiro*

Provvisorio è il limite
E. Jabès, *Il libro dell'ospitalità*

Sommario: 1. Osservazioni preliminari - 2. Soglia, limite, confine. Distinzioni terminologiche - 3. Figure dell'alterità - 3.1. Lo straniero in Simmel e Schütz - 3.2. L'estraneo in Waldenfels - 4. La soglia come luogo dell'ospitalità.

Abstract: The aim of this work is to propose a concept of threshold intended both as a line that separates and that, at the same time, unites and also as a place that defines the identity of something in relation to its diversity. In this regard, we will try to delineate what Waldenfels calls "a thought of the threshold", that is a thought that tries to account for the question of otherness. We will analyze the figure of the foreigner in the thought of Simmel and Schütz and that of the stranger in the thought of Waldenfels. The thesis we want to sustain is that otherness does not come from an external dimension but from an internal dimension. In this way, it is possible to prepare policies of openness and welcome and to outline the physiognomy of a thought of hospitality and welcome.

Keywords: *soglia, Simmel, Schütz, WaldenFELS, ospitalità*

1. Osservazioni preliminari.

Con il termine *soglia* s'intende la parte inferiore del vano della porta, spesso formata da una lastra di marmo, che comprende tutta la lunghezza dell'apertura. La soglia traccia una linea di demarcazione tra ciò che è intimo, privato e familiare e ciò che è alieno, pubblico e sconosciuto. Essa è tutto ciò che divide e separa, segnando un confine, tra proprio ed estraneo e contribuendo in tal modo a definire qualcosa. Questo qualcosa è, come fa notare Bernhard Waldenfels, "quel che è per il fatto di delimitarsi da altro in quanto pietra, pianta, animale o uomo, in quanto oggetto naturale o artificiale"[1]. Ma il confine e il "darsi del confine", per quanto riguarda l'uomo comporta "una particolare inquietudine, dato che i confini vengono continuamente messi in discussione.

* Università degli Studi del Molise, dipartimento di Scienze Umanistiche, Sociali e della Formazione.
1 B. Waldenfels, *Fenomenologia dell'estraneo*, tr. it. F. Menga, Raffaello Cortina Editore, Milano 2008, p. 17.

L'uomo, che si distingue per il fatto che il suo comportamento non viene incanalato in binari sicuri né a partire da regolazioni istintive né sulla base di programmi artificiali, è un essere che è non racchiuso in confini saldi, bensì si rapporta in qualche modo ai suoi confini"[2]. Questo discorso vale per i diversi tipi di confine, da quello spazio-temporale che caratterizza il nostro esser qui e ora, passando per quello che riguarda i divieti e che costituisce un freno al nostro volere e agire, sino ad arrivare a quello concettuale che pone un limite al pensiero[3]. La soglia, secondo queste prime osservazioni, è ciò che suddivide e distanzia. Tuttavia, essa non è solo ciò che disgiunge ma anche ciò che unisce. Infatti, dividendo il proprio dall'estraneo e il medesimo dal diverso, la soglia li mette l'uno di fronte all'altro, contrapponendoli e consentendo la loro interrelazione in quanto "l'altro si manifesta producendo una trasformazione del soggetto, e *l'esperienza dell'altro è sempre una trasformazione di sé*"[4]. Tale rapporto consente la deiscenza del sociale, della "socialità come interazione"[5], ovvero di quella che Husserl definiva "vita comunitaria", una dimensione basata su una "connessione sociale" in cui ognuno si trova in una situazione di "commercio" con gli altri, o è almeno possibile che lo sia, è influenzato dagli altri in quanto persona, e, a sua volta, influenza le altre persone"[6]. La soglia, in questo senso, da luogo ad un "frammezzo" (*Zwischen*), "un *intreccio*, una co-implicazione"[7] in cui si verifica uno negoziazione tra i soggetti che interagiscono, si confrontano e condividono le loro esperienze e i loro rispettivi orizzonti di senso. Questi ultimi si "originano fra di noi, fra me e l'altro, fra me e gli altri, e ciò che avviene tra noi non può essere pienamente ricondotto né alla mia iniziativa né a quella altrui. Si tratta piuttosto di una sfera produttiva dell'"inframezzo" nella quale soltanto qualcosa si origina"[8].

La tesi di questo lavoro è che la soglia può essere intesa sia come confine che divide e separa, sia come "frammezzo" che unisce e accomuna e come ciò che contribuisce a definire l'identità di qualcosa in relazione alla sua diversità, rivelandosi quindi come il luogo che ci mette di fronte all'alterità dell'altro. A tal proposito, cercheremo di delineare quello che Waldenfels definisce "un pensiero della soglia"[9], ovvero un pensiero che cerchi di dar conto della questione e del fenomeno dell'alterità, analizzando quest'ultima nelle principali declinazioni e nelle diverse figure in cui si presenta, ovvero come straniero e come estraneo. La nostra tesi è che l'alterità non provenga da una dimensione esterna ma da una dimensione interna: l'alterità "comincia in casa propria. È questo uno degli aspetti fondamentali di ciò che chiamiamo fenomeno dell'estraneità: l'estraneità non viene da fuori, ma comincia con noi stessi"[10]. In questo senso, Agamben, parlando di soglia, afferma che la nozione del "fuori" è espressa

> "in molte lingue europee, da una parola che significa "alle porte" (*fores* è, in latino la porta

2 *Ibidem*, p. 18.
3 Cfr. *ibidem*, p. 18.
4 V. Costa, *Fenomenologia dell'intersoggettività*, Carocci, Roma 2010, p, 115.
5 *Ibidem*. p. 116.
6 E. Husserl, *Filosofia prima. Teoria della riduzione fenomenologica*, tr. it. A. Staiti, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, pp. 178-179.
7 B. Waldenfels, *Politiche dell'estraneo. L'istituzione del moderno e l'irruzione dell'altro*, tr. it. F.G. Mega, ombre corte, Verona 2012, p. 148.
8 B. Waldenfels, *Estraneo, straniero, straordinario. Saggi di fenomenologia responsiva*, tr. it. U. Perone, Rosenberg & Sellier, Torino 2007, p. 17.
9 *Ibidem*, p. 36.
10 *Ibidem*, p. 15.

della casa, θύραθεν, in greco, vale letteralmente "alla soglia"). Il *fuori* non è un altro spazio che giace al di là di uno spazio determinato, ma è il varco, l'esteriorità che gli dà accesso - in una parola: il suo volto, il suo *eidos*.
La soglia non è, in questo senso, un'altra cosa rispetto al limite; essa è per così dire, l'esperienza del limite stesso, l'esser - *dentro* un *fuori*"[11].

Partiremo, pertanto, da un'analisi del concetto di soglia distinguendolo da quello di concetti ad esso affini, quali limite e confine. Vedremo come Walter Benjamin ne *I "passages" di Parigi*, sia stato il primo a fornire una riflessione filosofica sul concetto di soglia e a proporre una distinzione tra soglia e confine. Poi ci soffermeremo sul concetto di straniero nel pensiero di Georg Simmel e ci dedicheremo a un'analisi delle modalità che riguardano il relazionarsi dello straniero con il fuori e il dentro un gruppo sociale nel pensiero di Alfred Schütz, e nell'ultima parte di questo lavoro, affronteremo la fenomenologia dell'estraneo proposta da Bernhard Waldenfels. L'intento è evidenziare come l'alterità sia qualcosa che si lega in maniera indissolubile all'identità proprio grazie al concetto di soglia, che introduce un "chiasmo tra proprio ed estraneo" e che fa sì che "io non posso liberarmi dell'estraneo poiché questo mi accompagna come la mia ombra. Dell'estraneo sono tanto certo quanto di me, è un'esperienza che non posso annullare, così come non posso annullare quella di me"[12]. Infine, vedremo come questo "pensiero della soglia" sia un pensiero basato sull'accettazione, sull'accoglienza e sull'ospitalità dell'altro.

2. Soglia, limite, confine. Distinzioni terminologiche

Walter Benjamin ne *I "passages" di Parigi* introduce filosoficamente il concetto di soglia:

"Rites de passage - così sono dette nel folclore le cerimonie connesse alla morte, alla nascita, al matrimonio, al diventare adulti ecc. Nella vita moderna questi passaggi sono divenuti sempre più irriconoscibili e impercettibili. Siamo diventati molto poveri di esperienze della soglia. L'addormentarsi forse è l'unica che c'è rimasta. (E con essa, pero, anche il risveglio). E del resto anche il su e giù della conversazione e dell'oscillazione sessuale dell'amore fluttua oltrepassando soglie come le mutevoli figure del sogno. "Qu'il plaît a l'homme, - dice Aragon, - de se tenir sur le pas des portes de l'imagination!"(*Paysan* {*de Paris,* Paris 1926}, p. 74). Le soglie, da cui agli amanti e agli amici piace attingere le forze, non sono solo quelle che appartengono a queste porte fantastiche, ma le soglie in quanto tali. Tuttavia le puttane amano le soglie di queste porte del sogno. La soglia deve essere distinta molto nettamente dal confine. La *Schwelle* (soglia) è una zona. La parola *schwellen* (gonfiarsi) racchiude i significati di mutamento, passaggio, straripamento, significati che l'etimologia non deve lasciarsi sfuggire" [13].

11 G. Agamben, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino 1990, p. 46.
12 B. Waldenfels, *Estraneo, straniero, straordinario. Saggi di fenomenologia responsiva*, cit., p. 76.
13 W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiederman, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, frammento O, 2a, 1, p. 555. Sul tema della soglia in Benjamin si veda: M.T. Costa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Quodlibet, Macerata 2008; A. Lazzarini, *Immagini della modernità. Walter Benjamin e l'esperienza della soglia*, "Intersezioni", 1, 2016, pp. 49-70.

In questo passaggio Benjamin riconosce l'indigenza dell'uomo moderno che è povero di "esperienze di soglia" (*Schwellenerfahrungen*), ma soprattutto introduce una distinzione tra il concetto di "soglia" (*Schwelle*) e quello di confine (*Grenze*). Il primo, etimologicamente, deriva dal verbo *schwellen*, "gonfiarsi", ingrossarsi, crescere e contiene secondo Benjamin "i significati di mutamento, passaggio, straripamento". Inoltre, la soglia è "una zona" di passaggio, ovvero un luogo che permette il transito di qualcuno o di qualcosa, un varco che permette l'attraversamento e che separa due ambienti. Il concetto di confine deriva, invece, dal verbo *grenzen*, confinare e indica un limite, una frontiera. Nel primo termine è presente anche l'immagine del fiume che si gonfia, cresce e straripa, ovvero deborda uscendo dagli argini. In questo caso, il termine soglia indica anche il valore e il livello minimo, quello di base, affinché si verifichi un certo fenomeno. Il secondo termine, quello di confine, come fa notare Dario Gentili,

> "deriva dal latino *finis* e rimanda al significato di solco e alla pratica del tagliare o scavare un solco nel terreno. Al *finis* è complementare il *limes*, che deriva appunto da *limus* - "trasversale, obliquo". Mentre il *finis* descrive una linea, il *limes* rappresenta una *zona*, in cui tra interno ed esterno e tra ordine e disordine prevale la continuità e il contatto. Il *limes* è una strada militare fortificata che avanza nel *barbaricum* e si arresta solo a fini strategici e di organizzazione interna, come è il caso del vallo di Adriano, ma non demarca affatto un confine. Sarebbe opportuno, pertanto, tradurre *limes* con *frontiera*. Nonostante la gran parte delle lingue moderne abbiano due termini distinti per indicare il confine, raramente la distinzione è tanto netta come in latino; *finis* e *limes*, anche soltanto a livello topografico, hanno significati sostanzialmente diversi: linea e zona" [14].

Nella lingua italiana, i termini confine e frontiera sono sovente utilizzati come sinonimi per denotare un limite geografico. Questa somiglianza linguistica è il risultato di un percorso lungo e complesso che parte dalla dissoluzione dell'impero romano e porta al processo di formazione degli stati nazionali. Nel mondo antico era evidente la differenza tra i due termini, entrambi utilizzati in contesti differenti e con diversi significati. Il confine si concretizzava in un tratto netto e immobile che divideva spazi tra realtà vicine e appartenenti alla stessa cultura o a culture diverse ma che si riconoscevano a vicenda. Il confine aveva a che fare con la dimensione dello spazio e del mondo conosciuto poiché circoscriveva le dimensioni dei terreni, le mura di una città e le aree geografiche controllate da entità politiche conosciute. La frontiera, invece, indicava la soglia di delimitazione che divideva il familiare dall'ignoto, il *nomos* dall'anomia, il mondo civile da quello selvaggio. In questo caso, non si trattava, come per quanto riguarda il confine, di un tratto netto, preciso e immobile, ma di un'area dagli orli dinamici e sempre in continua evoluzione, come una striscia di territorio flessibile che si sporgeva su luoghi sconosciuti. Con il crollo dell'Impero romano si verifica un embricarsi di noto e ignoto, di civiltà e barbarie, di legge e caos. In questa fase di profondi sconvolgimenti che segnano la fine del mondo antico il *limes* sembra scomparire per sempre per lasciare il posto all'instabile frazionamento geopolitico di un'originale realtà politica e culturale romano-barbarica. L'urto brutale tra la realtà del mondo antico e quella rappresentata dai popoli barbari produce un nuovo assetto europeo basato non sulla stabilità di confini tra i diversi regni nati sulle macerie del mondo romano, ma contrassegnato dal tramonto del concetto di frontiera

14 D. Gentili, *Confini, frontiere, muri*, "Lettera internazionale", 98, 2008, p. 16.

proprio dell'età classica in quanto l'impero romano utilizzava questo termine per indicare la zona di territorio che si distendeva ai bordi del proprio regno. Dunque, mentre il termine *limes* si concretizza nel rifiuto dell'alterità che si estendeva al di là della zona di frontiera, il confine, invece, implica l'identificazione e l'accoglienza della diversità poiché circoscrive il percorso che divide e unisce due ordini e entità politiche contigue.

In *Significati del confine* Piero Zanini riconosce che nella lingua tedesca il termine *Mark*, usato per designare la zona di territorio che va al di là della frontiera, è accantonato e al suo posto si utilizza il termine *Grenze*, che indica la linea netta e precisa del confine[15]. Come fa notare ancora Dario Gentili,

> "Tale ridursi della zona alla linea è un fenomeno moderno e corrisponde all'affermarsi della forma politica dello Stato. È infatti con la nascita dello Stato moderno in Europa, in seguito alla pace di Westfalia (1648), che alla linearità del finis latino si aggiunge il "con" della sua condivisione e sorge il "con-fine" statuale. Il confine è, pertanto, una creazione tipicamente moderna. Perché ci sia confine, c'è bisogno che siano almeno due gli ordini politici che si riconoscono la sovranità su un dato territorio" [16].

Questo per quanto riguarda il confine e il limite. Per quanto riguarda invece il concetto di soglia, esso si inserisce all'interno della distinzione semantica affrontata. Andrea Gentile in *Filosofia del limite* afferma che "la soglia implica un passaggio, un transito, una distinzione-relazione. Il *limen* è come un lungo corridoio o un tunnel che rappresenta il passaggio della nostra soggettività verso un nuovo orizzonte: il limine è una fase o uno stato soggettivo di transizione, passaggio, trasformazione che si configura e si caratterizza nella sua dinamicità"[17]. La soglia è qualcosa che si colloca tra due realtà, aprendo tra di loro un frammezzo. In tal senso essa è, come aveva già evidenziato Benjamin, un luogo che consente il transito e che stabilisce una linea di demarcazione e di differenziazione tra due zone, due ambiti di realtà diverse, contrapponendole ma anche ponendole in una condizione di reciproca comunicazione. In questo caso, per quanto il concetto di soglia sembri avvicinarsi a quello di confine e di limite, in verità se ne differenzia poiché questi termini non riescono ad esprimerne il senso autentico. La soglia, nella sua vera essenza, è sia confine che passaggio, un luogo che circoscrive, localizza e demarca ma, al tempo stesso, consente il movimento e il passare oltre. Da questo punto di vista, essa, ha a che fare con il dinamismo e la mobilità in quanto comporta anche il cambiamento e la trasformazione, un passaggio tra due dimensioni non solo spaziali e fisiche ma anche cronologiche, ovvero tra un prima e un dopo. Questo concetto, allora non va inteso solo nel suo aspetto geografico ma in un senso molto ampio poiché implica un coinvolgimento dell'esistenza umana e delle modalità con cui il soggetto conosce e esperisce la realtà e il mondo circostante. La soglia consente quelle che il filosofo Karl Jaspers definiva situazioni limite. Nell'opera *Psicologia delle visioni del mondo*, Jaspers afferma che tali situazioni sono quelle vissute, sentite ed esperite ai bordi della nostra esistenza. Esse

> "hanno questo in comune: che non offrono - sempre nell'ambito del mondo scisso in

15 P. Zanini, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Mondadori, Milano 2002.
16 D. Gentili, *Confini, frontiere, muri*, cit., p. 16.
17 A. Gentile, *Filosofia del limite*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, p. 125.

soggetto e oggetto, del mondo oggettivo concreto - un punto fermo, un elemento assoluto indubitabile, un sostegno che dia fermezza e stabilità ad ogni esperienza e ad ogni pensiero. Tutto scorre, è preso nel moto irrequieto dell'essere posto in forse, tutto è relativo, finito, limitato, scisso in contrari; non è mai il tutto, l'assoluto, l'essenziale" [18].

La soglia è, dunque, il luogo in cui i soggetti sperimentano le situazioni limite e si misurano con lo scorrere inesorabile del tempo, ovvero la zona in cui l'essere umano si confronta con il punto-limite della sua esistenza, che diventa, nella sua autenticità unica e irripetibile, un essere-sulla-soglia[19]. Infatti, nel corso del tempo la soggettività umana si trova a doversi confrontare continuamente con la dinamicità del proprio limite e con il fatto che l'esistenza sia una realtà di confine in cui l'io abita la dimensione dinamica del divenire.

"Il limite indica sempre una mancanza, un'imperfezione, un'assenza: essere limitati significa essere imperfetti e/o essere privi di qualcosa. Ma il limite non annuncia però solo la negazione di qualcosa, ma anche un significato autenticamente e profondamente positivo. In qualsiasi forma o grado di realtà, la funzione del limite è di produrre *limitazioni* e nel riconoscimento soggettivo (nella presa di coscienza immediata) di ogni limitazione si radica la *positività* del limite. Il limite non rimane statico o stazionario, ma è *dinamico*" [20].

La soglia è ciò che sta tra due bordi, ciò chi si staglia tra due realtà diverse e si basa sul riconoscimento dell'impossibilità di stabilire confini assoluti per quanto riguarda l'essere umano, come aveva già riconosciuto Eraclito quando aveva affermato che non si possono trovare i limiti dell'anima[21]. La soglia contribuisce a modellare l'identità umana nella sua perenne mobilità e nella duplice relazione di identità e alterità, in quanto consente all'essere umano di fare esperienze limite, quelle esperienze che Benjamin aveva caratterizzato come *Schwellenerfahrungen*, esperienze di soglia.

Alla luce di queste prime riflessioni, appare evidente che l'esistenza di una linea di demarcazione come frontiera, spartiacque, luogo di divisione, soglia, limite e confine, sia in senso geografico-spaziale che esistenziale-psicologico, sia oltremodo necessaria per poter delimitare qualsiasi fenomeno da conoscere e studiare, anche perché, etimologicamente, il termine definizione significa *de-finire*, ovvero rimanda al gesto di tracciare un confine che contenga il senso di qualcosa e ne indichi il suo limite. Da questo punto di vista, come aveva riconosciuto Remo Bodei, "L'attitudine a riconoscere e distinguere i limiti è [...] un'arte che va coltivata e praticata con cura, lasciandosi guidare, nello stesso tempo, dall'adeguata conoscenza delle specifiche situazioni, da un ponderato

18 K. Jaspers, *Psicologia delle visioni del mondo*, tr. it. di V. Loriga, Astrolabio, Roma 1950, p. 267. Sul concetto di situazione-limite in Jaspers si veda A. Gentile, *L'ombra e le situazioni-limite in Karl Jaspers Carl Gustav Jung*, "Aretè", 1, 2016, pp. 13-24. Ai fini del nostro discorso è interessante sottolineare che Jaspers parla, a proposito del limite, di una "soglia enigmatica" (*rätselvolle Schwelle*) (*Filosofia*, tr. it. U. Galimberti, Utet, Torino 1978, p. 511). Su questo punto si veda C. Fiorillo, *Il limite che unisce: paradosso, comunicazione, sofferenza. Il concetto di "limite" in Karl Jaspers*, "Studi jaspersiani", 1, 2013, pp. 241-258.

19 Cfr. A. Gentile, *Filosofia del limite*, cit., p. 8. Dello stesso autore si veda anche *Sulla soglia. Tra linea-limite e linea d'ombra*, If Press, Morolo 2012.

20 A. Gentile, *Filosofia del limite*, cit., p. 5.

21 *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, Rizzoli, Milano 1996, fr. 45, p. 160.

giudizio critico e da un vigile senso di responsabilità"[22]. Dopo queste precisazioni terminologiche, proveremo a soffermarci sull'esperienza di soglia per eccellenza, quella legata all'alterità e relativa alle figure dello straniero e dell'estraneo.

3. Figure dell'alterità

I termini soglia, confine e limite, nella loro diversità rimandano ad una questione di fondo. Entrambi hanno a che fare con una linea di demarcazione che delimita un qualcosa rendendolo ciò che è e distinguendolo da ciò che non è, ovvero caratterizzandolo come il suo non essere altro da sé. La linea, infatti, dividendo e stabilendo un confine tra due zone implica la differenza, ovvero il differire di sé da ciò che è altro da sé. L'alterità diventa, allora, la questione principale che caratterizza la soglia, il limite e il confine poiché ogni divisione presuppone, secondo l'etimologia del termine, una duplice visione, un osservare la diversità connaturata in ogni alterità e che nasce ogni volta che viene tracciato un limite o un confine. Tracciare una linea significa tracciare un solco all'interno dell'identità, creare una frattura e uno iato tra due diverse realtà e dimensioni[23]. Come afferma Zanini,

> "disegnare un confine diventa allora il modo per ottenere qualcosa dagli altri: uno spazio proprio dove stabilire le proprie regole, un'autonomia visibile anche dall'esterno, il riconoscimento di una diversità. Fin dalla sua prima apparizione, il confine mostra quello che sembra essere il suo carattere fondamentale: segnalare il luogo di una differenza, reale o presunta che sia" [24].

La linea che viene tracciata, sia essa quella del confine, del limite e della soglia, chiude e circoscrive qualcosa definendolo in negativo, come altro da sé, ma al contempo apre al rapporto con l'altro senza ridurlo a sé. In questo modo, l'uomo che ha a che fare con la soglia diventa lui stesso soglia, si apre all'incontro con l'altro e la soglia diventa il luogo dove è possibile pensare, riconoscere e accogliere l'altro.

Affrontare la questione dell'alterità è un compito arduo poiché tale questione costituisce uno dei principali problemi della storia della filosofia occidentale. L'alterità è, inoltre, un tema fondamentale nel dibattito contemporaneo in quanto attraversa "confini disciplinari e differenze di impostazione culturale". Nello specifico, il "termine *alterità*" ha "assunto un enorme potere disseminativo, alterandosi nel suo stesso propagarsi da un ambito all'altro, assumendo continuamente nuovi strati di senso producendo, in questo movimento, contaminazioni tra saperi, linguaggi, domande e orizzonti di senso"[25]. L'alterità si manifesta sotto forma di differenza, diversità, dissomiglianza. Tra le figure che incarnano e rappresentano questa diversità noi ci concentreremo su quelle dello straniero e dell'estraneo. Per affrontare la prima figura faremo riferimento alle analisi di George Simmel e Alfred Schütz, per quanto riguarda la seconda figura faremo riferimento alle analisi di Bernhard Waldenfels.

22 R. Bodei, *Limite*, Bologna, il Mulino 2016, p. 12.
23 Cfr. G.P. Cella, *Tracciare confini. Realtà e metafore della distinzione*, il Mulino, Bologna 2006
24 P. Zanini, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, cit., p. 5.
25 V. Costa, *Alterità*, il Mulino, Bologna 2011, p. 7.

3.1 Lo straniero in Simmel e Schütz

Georg Simmel analizza la figura dello "straniero" nell'*Excursus sullo straniero*, contenuto in *Sociologia* del 1908[26] e la utilizza per chiarire la natura dell'interazione sociale[27]. Quest'ultima è spiegata in riferimento alla sua collocazione in una scala di vicinanza e lontananza e in relazione al concetto di mobilità, inteso come elemento fondamentale della modernità. Per Simmel la modernità si basa su un processo di accelerazione che "estremizza questo duplice e contraddittorio movimento di avvicinamento e di allontanamento di cui si alimenta il rapporto con l'altro e acutizza un senso diffuso di estraneità - che contribuisce a sviluppare e a determinare, secondo una particolare configurazione, la struttura ambivalente della relazione sociale"[28]. In tal modo si produce una tensione che può essere incanalata, ma non eliminata, tra energie che accostano e uniscono e energie che separano e frammentano e la cui particolarità consiste nel fatto che "dal cuore degli stessi fattori che legano gli uomini gli uni agli altri (l'amore, le affinità di sangue, cultura, interessi, la vicinanza spaziale ecc.) scaturiscono gli elementi che massimamente li oppongono, alla stessa stregua in cui odi, conflitti, lotte, anche acuti, stringono relazioni e stabilizzano orizzonti comuni"[29]. Da questo punto di vista, la figura dello straniero incarna la forma essenziale dei rapporti sociali propri del mondo moderno. Simmel, infatti, si concentra sulla "figura dello straniero come *forma sociale*" e "si sforza di definire il posto singolare occupato dallo straniero nello spazio fisico, nel campo sociale e in quello simbolico, cercando di focalizzare in primo luogo la contraddittorietà dei rapporti che legano lo straniero alla società che lo ospita"[30]. Simmel spiega la figura dello straniero facendo riferimento alla relazione, propria di ogni rapporto umano, tra prossimità e lontananza. Nello specifico, questo rapporto può essere formulato nel seguente modo: "la distanza (*Distanz*) nel rapporto significa che il soggetto vicino è lontano, mentre l'essere straniero (*das Fremdsein*) significa che il soggetto lontano è vicino"[31]. Simmel però precisa che

> "qui non s'intende lo straniero [...] come il viandante che oggi viene e domani va, bensì come colui che oggi viene e domani rimane - per così dire il viandante potenziale che, pur non avendo continuato a spostarsi non ha superato del tutto l'assenza di legami dell'andare e del venire. Egli è fissato in un determinato ambito spaziale, o in un ambito la cui determinatezza di limiti è analoga a quella spaziale; ma la sua posizione in questo ambito è determinata essenzialmente dal fatto che egli non vi appartiene fin dall'inizio, che egli immette in esso qualità che non ne derivano e non possono derivarne" [32].

26 G. Simmel, *Sociologia*, tr. it. A. Cavalli, Comunità, Milano 1989.

27 Sulla figura dello straniero nella storia del pensiero occidentale e in Simmel si veda: A. De Simone, *L'inquieta prossimità. Lo straniero e il migrante secondo Simmel*, "Post-filosofie", 1, 2016, pp. 59-70; E. Colombo, *Rappresentazioni dell'Altro. Lo straniero nella riflessione sociale occidentale*, Guerini Studio, Milano 1999; L. Perrone, *Da straniero a clandestino. Lo straniero nel pensiero sociologico occidentale,* Liguori, Napoli 2005; V. Cotesta, *Sociologia dello straniero*, Carocci, Roma 2012; M. Picchio, *I vicini lontani. Sociologia dello straniero attraverso Simmel, Bauman e Beck*, in M.C. Federici, M. Picchio (a cura di), *Pensare Georg Simmel: eredità e prospettive*, Morlacchi, Perugia 2012, pp. 341-459.

28 A. De Simone, *L'inquieta prossimità. Lo straniero e il migrante secondo Simmel*, cit., p. 59.

29 B. Giacomini, *Relazione e alterità. Tra Simmel e Levinas*, Il Poligrafo, Padova 1999, p. 87.

30 A. De Simone, *L'inquieta prossimità. Lo straniero e il migrante secondo Simmel*, cit., p. 60.

31 S. Tabboni (a cura di), *Vicinanza e lontananza. Modelli e figure dello straniero come categoria sociologica*, Franco Angeli, Milano 1993, p. 25.

32 G. Simmel, *Sociologia*, cit., p. 580.

Ciò che determina e struttura la forma sociale dello straniero è la compresenza simultanea di due diverse polarità. La mobilità e la stabilità per quanto riguarda la dimensione spaziale e la lontananza e la vicinanza per quanto riguarda la dimensione dei rapporti umani. Lo straniero rappresenta, da questo punto di vista, una particolare figura della socialità in quanto è colui che si associa ad altri dissociandosene al tempo stesso. Esso non si limita a collocarsi semplicemente al di fuori di un gruppo sociale: "egli appartiene al gruppo in base ad uno statuto (sociologico) che in gran parte lo esclude, i modi della sua esclusione definiscono anche i modi della sua inclusione. Il nucleo e l'essenza stessa di questa figura sociale consiste nel fatto che essa trova nella sua parziale esclusione dalla società il significato peculiare della sua stessa appartenenza ad essa"[33]. Infatti, come afferma Simmel

> "L'essere straniero è naturalmente una relazione del tutto positiva, una particolare forma di azione reciproca: gli abitanti di Sirio non sono per noi propriamente stranieri - almeno nel senso sociologico del termine che viene qui preso in considerazione - ma non esistono affatto per noi, stanno al di là di ciò che è lontano e di ciò che è vicino. Lo straniero è un elemento del gruppo stesso, non diversamente dai poveri e dai molteplici 'nemici interni' - un elemento la cui posizione immanente e di membro implica contemporaneamente un di fuori e un di fronte" [34].

Lo straniero rappresenta il confine proprio del gruppo sociale in quanto è colui che si colloca sul limite, sul crinale che separa il dentro e il fuori di una comunità sociale grazie al suo esservi incluso ed escluso simultaneamente. Lo straniero è, pertanto, colui che si trova sulla soglia, colui che abita la soglia. Esso, inoltre, svolge un ruolo particolare poiché "è colui che costringe la società a ridefinirsi incessantemente: egli pone continuamente al gruppo sociale il problema della propria collocazione, della propria parziale o totale assimilazione e integrazione, mette in gioco continuamente le categorie dell'inclusione e dell'esclusione"[35]. La figura sociale dello straniero consente di studiare le dinamiche proprie della società moderna e le modalità con cui essa si rapporta all'alterità. Infatti,

> "ogni gruppo sociale pone le basi della sua esistenza, vive e si evolve attraverso due operazioni opposte ma profondamente complementari: l'affermazione della propria identità, immutabilità e continuità temporale, cui corrisponde l'esclusione di chi è diverso e l'apertura verso l'esterno, il cambiamento, cui corrisponde l'inclusione, più o meno parziale, delle culture diverse e dello straniero" [36].

Emerge dalla breve analisi della figura dello straniero nel pensiero di Simmel un'idea dell'alterità come elemento fondamentale dell'essere umano. Un'alterità che non può essere ridotta a una nostra percezione o rappresentazione. Un'alterità che ci mette di fronte al nostro essere e abitare, come lo

33 A. De Simone, *L'inquieta prossimità. Lo straniero e il migrante secondo Simmel*, cit., p. 62.
34 G. Simmel, *Sociologia*, cit., p. 580.
35 L. Burgazzoli, *Lo straniero nel pensiero di Simmel*, in A. Dal Lago (a cura di), *Lo straniero e il nemico. Materiali per l'etnografia contemporanea*, Costa&Nolan, Genova-Milano 1988, p. 70.
36 S. Tabboni, *Lo straniero e l'altro*, cit., p. 40.

straniero, la soglia. A questa alterità noi possiamo rispondere in modi diversi e nei suoi confronti attuare diverse strategie sia difensive che offensive, ma in ogni caso non possiamo non rispondere poiché l'esperienza dello straniero indebolisce la pretesa del soggetto umano di considerarsi come una monade isolata e autoreferenziale, avulsa dagli altri e chiusa nel suo guscio solipsistico senza rapporti con i suoi simili[37].

Se Simmel ha analizzato la figura dello straniero, Alfred Schütz analizzerà le modalità con cui questa figura si relaziona ad un gruppo sociale e, nello specifico, i suoi tentativi di "interpretare il modello culturale di un gruppo sociale in cui egli entra e di orientarsi in esso"[38].

L'analisi di Schütz supera quella di Simmel poiché le categorie di estraneità e familiarità "non si limitano al campo sociale ma sono categorie generali della nostra interpretazione del mondo"[39]. Schütz parte dalla considerazione che l'individuo che appartiene ad un gruppo sociale condivide con esso un insieme di conoscenze date per scontate che, per quanto siano incoerenti, parzialmente chiare e contraddittorie, gli servono per orientarsi senza problemi nel mondo della vita quotidiana, senza che egli si preoccupi della verità e della certezza del suo sapere[40]. All'individuo che appartiene ad un gruppo sociale interessano solo le "informazioni sulla probabilità e una visione delle possibilità di successo o dei rischi che la situazione in atto comporta in relazione al risultato delle sue azioni"[41]. Questo tipo di *conoscenza data per scontata* si basa un "insieme di *ricette* degne di fiducia per interpretare il mondo sociale e per manipolare cose e uomini al fine di raggiungere i migliori risultati con il minimo sforzo evitando conseguenze indesiderabili"[42]. Schütz chiama questa conoscenza, "conoscenza da libro di cucina".

> "Il libro di cucina contiene ricette, liste di ingredienti, formule per mescolarli, e istruzioni per l'attuazione finale dei piatti. Ciò è tutto quanto ci serve per fare una torta di mele, e anche tutto quanto ci serve per affrontare le questioni di *routine* della vita quotidiana. Se ci piace la torta di mele fatta in questo modo, non ci chiediamo se il modo di prepararla indicato dalla ricetta è il più appropriato dal punto di vista igienico o dell'alimentazione, o se è il modo più rapido, più economico e più pratico. Ci limitiamo a mangiarla, e ci piace. La maggioranza delle nostre attività da quando ci alziamo a quando andiamo a letto è di questo genere. Esse sono compiute seguendo ricette ridotte ad abitudini automatiche o a luoghi comuni indiscussi. Questo genere di conoscenza ha interesse solo per le regolarità degli eventi del mondo esterno come tale, prescindendo dalle sue origini. In seguito a questa regolarità ci si può ragionevolmente attendere che il sole domani mattina sorgerà. Accade con pari regolarità e può pertanto essere anche anticipato con buone ragioni che l'autobus mi porterà in ufficio se prenderò quello giusto e pagherò il biglietto" [43].

37 In merito alle strategie difensive nei confronti dell'alterità si veda B.-C. Han, *L'espulsione dell'altro*, tr. it. F. Buongiorno, nottetempo, Milano 2017.
38 A. Schütz, *Lo straniero. Saggio di psicologia sociale*, in Id. *Saggi sociologici*, tr. it. A. Izzo, Utet, Torino 1979, p. 376.
39 *Ibidem*, p. 389.
40 Cfr. *ibidem*, pp. 377-378.
41 *Ibidem*, p. 378.
42 *Ibidem*, p. 379. Sul tema della conoscenza data per scontata nel pensiero di Schütz si veda A. Muzzetto, *Il soggetto e il sociale. Alfred Schütz e il mondo taken for granted*, FrancoAngeli, Milano 2006 e A. Di Chiro, *L'uomo a più dimensioni. Alfred Schütz e le realtà multiple*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018, pp. 93-97.
43 A. Schütz, *Il problema della razionalità nel mondo sociale*, in Id., *Saggi sociologici*, cit., p. 356.

Dunque, la "conoscenza da libro di cucina" è costituita da regole, esperienze e cognizioni che l'individuo che vive in un determinato gruppo sociale riceve in maniera passiva, senza mettere in discussione e limitandosi ad applicarle pragmaticamente per fini concreti e scopi di natura eminentemente pratica. Questa conoscenza, che Schütz definisce anche come un "pensare come il solito" rimane tale sino a quando "alcuni presupposti di base rimangono veri". Questi presupposti sono i seguenti: 1) "la vita sociale continuerà a essere quella che è stata finora", ovvero le esperienze passate di un gruppo sociale serviranno anche per affrontare il futuro. 2) le conoscenze trasmesseci per eredità dai membri del gruppo sociale di appartenenza sono affidabili, anche se non si riesce a capire "la loro origine e il loro reale significato". 3) è sufficiente avere un minimo di conoscenze in merito agli eventi in cui ci si può imbattere nella vita quotidiana. 4) il sistema di conoscenze date per scontate e i suoi "presupposti di base" sono "un affare privato" e accettato e utilizzato dai compagni del gruppo sociale di appartenenza[44]. Tutto questo sistema di conoscenze entra in crisi con l'arrivo di figure che non si riconoscono e non appartengono al gruppo sociale. Per Schütz questa figure sono quelle del reduce e dello straniero.

Nel saggio *Il reduce*, analizzando l'esperienza del ritorno in patria, il Schütz afferma che

> "'Sentirsi a casa' è un'espressione che indica il più alto grado di familiarità e intimità. La vita a casa segue un modello organizzato di *routine*; ha le sue mete ben determinate e i suoi ben collaudati mezzi per raggiungerle, che consistono in un insieme di tradizioni, di abitudini, di istituzioni, di orari per attività di ogni genere, ecc. La maggior parte dei problemi della vita quotidiana possono essere dominati seguendo questo modello. Non c'è bisogno di definire o di ridefinire situazioni che si sono verificate tante volte o di cercare nuove soluzioni di vecchi problemi fino allora affrontati in modo soddisfacente" [45].

L'aspetto interessante è che Schütz rileva come accanto ad una *routine* per affrontare gli schemi della familiarità e dell'intimità legati al mondo della conoscenza da libro da cucina, vi sia al contempo anche una *routine* per affrontare "le deviazioni dalla vita quotidiana", ossia "per affrontare il nuovo"[46] e soprattutto, che questa *routine* può essere utilizzata "come un modello di espressione e di interpretazione" non solo dei propri atti ma anche degli "atti degli altri membri del gruppo di appartenenza"[47] permettendo all'attore sociale la possibilità di comprendere l'Altro e di rendersi comprensibile a lui. Questo per quanto riguarda il reduce e la conoscenza del libro da cucina, ovvero una *conoscenza data per scontata* e accettata in modo passivo.

La situazione è diversa per quanto riguarda un'altra figura analizzata da Schütz, quella dello *straniero.* Costui, nel suo tentativo di orientarsi in un mondo e in una dimensione diversa dalla sua e cercando di farsi accogliere da un nuovo gruppo sociale, si trova a dover mettere in discussione tutto quello che ai membri del gruppo risulta ovvio e dato per scontato. Mentre ogni "membro nato o cresciuto nel gruppo accetta uno schema standardizzato già preordinato del modello culturale giuntogli per eredità dagli antenati, dagli insegnanti e dalle persone autorevoli come guida indiscussa e indiscutibile di tutte le situazioni che si presentano normalmente nel mondo sociale", e quindi come un insieme di "*ricette* degne di fiducia per interpretare il mondo sociale

44 A. Schütz, *Lo straniero: saggio di psicologia sociale*, cit., pp. 379-380.
45 A. Schütz, *Il reduce*, in Id., *Saggi sociologici*, cit., p. 392.
46 *Ibidem*, p. 393.
47 *Ibidem*, 392.

e per manipolare cose e uomini al fine di raggiungere in ogni situazione i migliori risultati con il minimo sforzo evitando conseguenze indesiderabili"[48], lo straniero è colui che mette in discussione e non condivide i presupposti di questa conoscenza. Lo straniero "diventa essenzialmente colui che deve mettere in questione quasi tutto ciò che ai membri del gruppo in cui egli è entrato a far parte sembra essere fuori questione" e questo perché "il modello culturale del gruppo in cui è entrato a far parte non ha l'autorità di un sistema sperimentato" in quanto egli "non partecipa alla vivida tradizione storica attraverso cui tale sistema si è formato"[49]. Pertanto lo straniero è chi insinua il dubbio nei confronti di un mondo, una cultura, uno schema di rilevanze accettati per scontati e questo lo porta a scontrarsi con i nativi. "Ne deriva che lo straniero assume, per il mondo sociale, un ruolo scomodo; talvolta viene accusato persino di ingratitudine a causa del suo rifiuto a riconoscere il modello culturale offertogli come il mondo di vita più naturale, ma soprattutto come il migliore tra tutti i possibili"[50].

La figura dello straniero per Schütz ha un ruolo particolare poiché contribuisce a mettere in discussione la cieca fiducia che noi nutriamo nei confronti di un mondo già datoci, trasmessoci in sorte dai nostri predecessori e che condividiamo con i nostri simili. Infatti, per lo straniero, "il modello culturale del nuovo gruppo" è "non un rifugio ma un campo di avventura, non un'ovvietà ma un argomento discutibile da sottoporre ad analisi, non uno strumento per risolvere situazioni problematiche, ma esso stesso una situazione problematica difficile da dominare"[51]. In tal modo, lo straniero è un "uomo marginale", "un ibrido culturale in bilico tra due diversi modelli di vita di gruppo, senza sapere a quale dei due appartiene"[52]. Lo straniero è, sia in Simmel che in Schütz, una figura della soglia. Lo straniero è l'abitante della soglia, ovvero, come afferma Derrida, colui che ha a che fare con "la separazione infinita di ciò che mi lega o mi espone all'unico, all'uno come all'altro, *all'Uno come all'Altro*"[53].

3.2 L'estraneo in Waldenfels

Se Simmel e Schütz hanno analizzato la figura dello straniero, Bernhard Waldenfels si concentra su un'altra figura dell'alterità, quella dello estraneo. La differenza con Simmel e Schütz emerge, innanzitutto, nell'approccio utilizzato. Infatti, mentre i primi si sono concentrati sull'aspetto sociologico dell'alterità, Waldenfels si sofferma sull'aspetto filosofico dell'alterità, arrivando a tratteggiare una *fenomenologia dell'estraneo*.

L'estraneità, "considerata come inaccessibilità immediata, va intesa come un'impossibilità fornita di un contenuto positivo", ovvero non come una mancanza, ma come una componente sostanziale della cosa stessa. "L'inaccessibilità dell'estraneo come estraneo non è, dunque, la modificazione privativa di un'accessibilità immediata del proprio che risulterebbe più originaria"[54]. L'estraneità scuote e mette in crisi il primato del proprio e di quello che Emmanuel Lévinas in

48 A. Schütz, *Lo straniero: saggio di psicologia sociale*, cit., p. 379.
49 *Ibidem*, p. 380.
50 C. Damari, *La percezione della realtà in Alfred Schütz e Erving Goffman*, Edizioni Plus, Pisa 2008, p. 37.
51 A. Schütz, *Lo straniero: saggio di psicologia sociale*, cit., p. 387.
52 *Ibidem*, p. 388.
53 J. Derrida, *Donare la morte*, tr. it. L. Berta, Jaca Book, Milano 2002, p. 150.
54 F. Ciaramelli, *La distruzione del desiderio. Il narcisismo nell'epoca del consumo di massa*, Dedalo, Roma 2000, p. 106.

Totalità e infinito definisce come "imperialismo del medesimo"[55], ovvero il dominio della propria identità basato sulla ricusa di ogni diversità.

Per Waldenfels pensare l'altro significa affrontare "lo *shibbolet* della fenomenologia"[56], ovvero confrontarsi con una questione fondamentale nel pensiero di Husserl. Costui, infatti, nel paragrafo 52 delle *Meditazioni cartesiane*, aveva affermato che la particolarità dell'estraneo si fondava su una "*Art bewährbarer Zugänglichkeit des original Unzugänglichen*"[57], ovvero su un tipo di "confermabile accessibilità dell'inaccessibile in originale"[58]. Per Husserl il modo d'essere dell'estraneo è determinato dalla sua accessibilità, che, in modo paradossale, si definisce come accessibilità dell'inaccessibile. Egli afferma che

> "Tutto ciò che può mai rendersi presente e manifestarsi come originale sono soltanto io stesso o appartiene a me come mia proprietà. Ciò che mediante me stesso e la mia appartenenza è esperito nel modo derivato [*fundierten*] d'una esperienza che non può soddisfarsi primordinalmente e non si dà da sé in modo originale ma è indiziato da conferme conseguenti, è *estraneo*"[59].

Secondo Waldenfels, Husserl

> "intende che l'estraneo è ovviamente accessibile: parlo dell'estraneo, mi riferisco all'estraneo, mi comporto rispetto all'estraneo. In questo senso è dunque accessibile, ma in se stesso è inaccessibile, in quanto non posso assumere il luogo dell'estraneo, non posso mettermi al suo posto, non mi ci posso collocare. Si tratta dunque di un'espressione paradossale, l'originariamente inaccessibile non può essere mutato in qualcosa di accessibile al modo in cui qualcosa di oscuro può essere reso chiaro, poiché l'originariamente inaccessibile rimane inaccessibile" [60].

Ciò che si rivela fondamentale per poter cogliere la peculiarità dell'estraneo è lo scarto tra quello che si dà in maniera immediata e quello che si rivela indirettamente. Pertanto, come aveva sottolineato Husserl, dato che ciò che si rivela immediatamente è l'ego stesso e tutto quello che a lui appartiene, ne risulta che si configura come estraneo tutto ciò che sfugge a questa esperienza di appropriazione: "di me stesso io ho esperienza in una originalità primaria; degli altri, della loro vita psichica, ho esperienza in un'originalità che è solo secondaria, in quanto l'estraneo non mi è di principio accessibile in una percezione diretta"[61]. L'estraneo sfugge, in tal modo, ad una facile e riduttiva concettualizzazione. Waldenfels riconosce che v'è "una fondamentale caratterizzazione

55 E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, tr. it. S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1980, p. 37.
56 B. Waldenfels, *Fenomenologia dell'estraneo*, cit., p. 42.
57 E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*, tr. it. Filippo Costa, Bompiani, Milano 1989, p. 134: "Il carattere d'essere dell'*estraneo* si fonda su questo processo in cui l'originalmente irraggiungibile è raggiunto confermativamente".
58 F. Ciaramelli, *La distruzione del desiderio. Il narcisismo nell'epoca del consumo di massa*, p. 107.
59 E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*, cit., pp. 134-135. Sul tema dell'estraneo nel pensiero di Husserl si veda A. Pugliese, *La dimensione dell'intersoggettività. Fenomenologia dell'estraneo nella filosofia di Edmund Husserl*, Mimesis, Milano-Udine 2004.
60 Waldenfels, *Estraneo, straniero, straordinario. Saggi di fenomenologia responsiva*, cit., p. 71.
61 E. Husserl, *Logica formale e trascendentale. Saggio di critica della ragione logica*, tr. it. G. Del Neri, Laterza, Bari 1966, p. 289.

topologica dell'estraneo che emerge dalla sua stessa polisemia"[62]. Infatti, l'estraneo è innanzitutto colui che non proviene dal luogo proprio e dall'interno. L'estraneo è colui che proviene dall'esterno e, in tal senso, è lo straniero. In secondo luogo, il termine estraneo rimanda al latino *alienum*, ovvero a ciò che è altro in quanto non è proprio. Infine, estraneo è tutto quello che ci sembra contrassegnato da una stranezza che è anomala rispetto a quello ci è intimo e familiare. "Insomma l'estraneo si determina di volta in volta in rapporto al luogo (straniero *versus* autoctono), alla sua occupazione e quindi al suo possesso (estraneo *versus* proprio) e infine all'acquisizione di particolari caratteristiche singolarizzanti (estraneo *versus* familiare)[63]. In base a questa tripartizione terminologica l'estraneo è colui che non ha origine nel luogo del proprio.

> "Comunque di volta in volta si configuri questo luogo, gli appartiene una soglia che separa il proprio dall'estraneo. Diversamente dall'*altro* onto-logico (*heteron*, *aliud*), che si contrappone al Medesimo (*tauton*, *idem*) e trae origine da un gesto di *delimitazione*, l'estraneo che si contrappone al sé (*ipse*) e a ciò che è proprio a quest'ultimo, deriva da un processo di *inclusione ed esclusione*, processo che non si svolge tra due termini, ma fra due luoghi" [64].

Mentre tra medesimo e altro sussiste una opposizione logico-ontologica, il rapporto tra proprio e estraneo si basa su un'indeterminatezza e una asimmetria dovute, da un lato all'impossibilità di proporre una definizione univoca di proprio e estraneo[65], e dall'altro lato al fatto che il luogo dell'estraneo è determinabile sempre solo a partire dal luogo del proprio. In questo caso, il concetto di soglia diventa fondamentale. Esso introduce una distinzione tra "Ipseità (*Selbstheit*) e proprietà (*Eigenheit*)", ovvero tra interno e esterno e, in tal modo, tra "inclusione e esclusione"[66]. Infatti, "il proprio nasce allorché qualcosa gli si sottrae, e quel che si sottrae è esattamente ciò che noi esperiamo come estraneo e strano"[67]. La "diastasi, il separarsi di *proprio* ed *estraneo*, non mediata da un terzo", tuttavia, "appartiene a un'altra dimensione rispetto alla distinzione tra *medesimo* e *altro*, che trova il suo retroterra in una totalità dialetticamente mediabile" in quanto "l'altro (*eteron*) e l'estraneo (*xenon*) sono due cose diverse"[68]. Infatti, l'estraneità non è riconducibile al fatto che qualcosa o qualcuno sia diverso. "L'estraneità presuppone l'ambito proprio e l'essere proprio di un sé (*ipse*, *self*), ma questo sé non va confuso con un medesimo (*ipse*, *same*) che viene distinto a partire da un terzo"[69]. Questo significa che proprio ed estraneo si costituiscono a vicenda, tramite un processo non lineare, fatto di scontri, riconciliazioni e passaggi attraverso la *soglia* che porta dall'uno all'altro. Entrambe le dimensioni non possono essere confinate entro ripartizioni

62 F. Ciaramelli, *La distruzione del desiderio. Il narcisismo nell'epoca del consumo di massa*, cit., p. 108. Sulla "topografia dell'estraneo" si veda: B. Waldenfels, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1997, e M. Ponzi, V. Borsò (a cura di), *Topografia dell'estraneo. Confini e passaggi*, Mondadori, Milano 2006.

63 F. Ciaramelli, *La distruzione del desiderio. Il narcisismo nell'epoca del consumo di massa*, cit., p. 109.

64 B. Waldenfels, *Verschränkung von Heimwelt und Fremdwelt*, in R.A. Mall, D. Lohmar (hrsg), *Philosophische Grundlagen der Interkulturität. Studien zur Interkurellen Philosophie*, vol. I, Amsterdam-Atlanta 1993, p. 57.

65 Cfr. F. Ciaramelli, *La distruzione del desiderio. Il narcisismo nell'epoca del consumo di massa*, cit., pp. 109-110.

66 B. Waldenfels, *Fenomenologia dell'estraneo*, p. 23.

67 *Ibidem.*

68 *Ibidem*.

69 *Ibidem*.

definitive e assolute, ma si sovrappongono e si intersecano tra loro senza che vi sia possibilità di separare in maniera radicale la dimensione dell'interno e dell'esterno. Questo embricarsi delle due dimensioni comporta anche il riconoscere che accanto alla sfera dell'ego, come sfera del proprio, persiste una sfera di ciò che non è propriamente dell'ego, che non è riducibile a esso e che Husserl, come abbiamo visto, chiamava estraneo[70]. Emerge, dunque, in quest'analisi dell'estraneo l'idea di un'alterità costitutiva dell'essere umano, un'estraneità che Waldenfels definisce come qualcosa di *radicale*, ovvero "un'estraneità che non può essere né ricondotta al proprio né ordinata all'interno di una totalità; che è, in tal senso, irriducibile"[71]. Parafrasando Goethe, si potrebbe affermare che "all'inizio c'è la differenza"[72], ovvero il fatto che "il cosiddetto soggetto non sia padrone in casa propria" e che "il sé è in certo qual modo *fuori di sé* e che ogni ordine è circondato dall'ombra dell'*extra-ordinario*"[73]. Questo non significa che "proprio ed estraneo [...] si affrontino l'un l'altro come monadi chiuse in se stesse. Il proprio che compare co-originariamente all'estraneo e che sorge dalla separazione dall'estraneo, appartiene a un ambito intermedio che è sempre, più o meno e in diversi modi, il risultato di un processo di differenziazione"[74], di un percorso basato sulla diversità, sullo scarto e sulla sottrazione che abitano nel fondo abissale dell'essere umano. Questo percorso si basa sul fatto che, come fa notare Derrida, "ciascuno di noi, ciascuno altro, ogni altro è infinitamente altro nella sua singolarità assoluta, inaccessibile, solitaria, trascendente, non manifesta, non presente originariamente al mio *ego* [...] Ogni altro (nel senso di ciascuno) è tutt'altro (assolutamente altro)"[75]. L'esperienza di questa differenza ineliminabile e di questa estraneità è un'esperienza di quella che Nancy definiva come "intrusione" originaria: "L'intruso

70 La questione del rapporto dell'ego con altri ego porta condurrà Husserl a un serrato confronto con il solipsismo e a un'analisi dell'intersoggettività che attraverserà tutta la sua ricerca. Non è questa la sede per entrare nel merito di tale questione. Qui ci limitiamo solo ad alcune indicazioni e rimandi bibliografici. I tomi sull'intersoggettività pubblicati nell'*Husserliana* sono: vol. XIII, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, *Erster Teil (1905-1920)*, vol. XIV, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, *Zweiter Teil (1921-28)*, vol. XV, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, *Dritter Teil (1929-35)*, tutti e tre a cura di I. Kern, Nijhoff, Den Haag, 1973. Sul tema dell'intersoggettività in Husserl si vedano i lavori di: V. Costa, *Fenomenologia dell'intersoggettività*, Carocci, Roma 2010; Id., *L'esperienza dell'altro. Per una fenomenologia della separazione*, in A. Ferrarin (a cura di), *Passive Synthesis and Life-World. Sintesi passiva e mondo della vita*, Ets, Pisa 2006, pp. 109-125; V. Costa, D. Zahavi, *Esperienza e intersoggettività nella prospettiva fenomenologica*, "Bollettino filosofico", 16, 2000, pp. 263-286; G. Ferretti, *Soggettività e intersoggettività. Le "Meditazioni cartesiane" di Husserl*, Rosenberg & Sellier, Torino 1997; B. Waldenfels, *Das Zwischenreich des Dialogs. Socialphilosophisce Untersuchungen in Anschluß an Husserl*, Nijhoff, Den Haag 1971; D. Zahavi, *Husserl und die transzendentale Intersubjektivität. Eine Antwort auf die sprachpragmatische Kritk*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht-Boston-London 1996. La questione dell'intersoggettività sarà anche al centro di un saggio che Schütz dedicherà ad Husserl: A. Schütz, *The Problem of Transcendental Intersubjectivity in Husserl*, in "Philosophisce Rundschau: Eine Vierteljahresschrift für philosophisce Kritik", 5, 1957, pp. 81-107, poi in *Collected Papers*, vol. III, Martinus Nijhoff, The Hague, 1970, pp. 51-91. Sul confronto di Schütz con Husserl si veda A. Di Chiro, *Attualità e importanza della fenomenologia per le scienze sociali. Alfred Schütz lettore di* Husserl, "Segni e Comprensione", XXXIII, 97, 2019, pp. 33-60.

71 B. Waldenfels, *Fenomenologia dell'estraneo*, cit., p. 137. Si veda anche B. Waldenfels, *Politiche dell'estraneo*, cit., pp. 28-29.

72 B. Waldenfels, *Fenomenologia dell'estraneo*, cit., p. 139. Sulla questione della differenza si veda A. Di Chiro, *Per una fenomenologia della differenza. Le realtà multiple di William James e Alfred Schütz*, "Itinerari", LVII, 2018, pp. 199-214.

73 B. Waldenfels, *Fenomenologia dell'estraneo*, cit., p. 138.

74 *Ibidem*, p. 138.

75 J. Derrida, *Donare la morte*, cit., p. 111. Sull'alterità in Derrida si veda C. Resta, *Jaques Derrida e il non fenomenologico*, "Bollettino Filosofico", 33, 2018, pp. 308-320.

non è nessun altro se non me stesso e l'uomo stesso. Non è nessun altro se non lo stesso che non smette mai di alterarsi"[76]. Tale esperienza "spezza ogni tentativo di chiusura autistica e tiene aperto il costante rimando all'altro"[77], evitando sia un atteggiamento di chiusura che uno di passiva accettazione dell'altro.

> "La soluzione che Waldenfels prospetta per superare l'*impasse* rappresentata dall'alternativa fra un discorso che destituisce l'estraneo prima ancora di dargli voce e un mutismo ossequioso che, per troppo rispetto, neppure lo fa entrare in scena si concretizza in un peculiare gesto del pensiero, che si rende capace di compiere il passaggio da un parlare *dell*'estraneo a un parlare *dall*'estraneo" [78] .

In tal modo, si apre la strada ad una risposta nei confronti dell'estraneo che consente di tener conto dell'alterità costitutiva dell'essere umano e di approntare una politica di apertura e accoglienza, non una politica che si occupi solo "dell'accettazione e dell'inserimento degli stranieri, degli immigrati, dei rifugiati e della violenza contro gli stranieri", ma "una politica che tiene conto dell'estraneità in tutti gli ambiti dello spazio pubblico"[79]. Waldenfels è consapevole che una politica dell'estraneo comporti diversi problemi e questioni da affrontare. Tra queste un posto particolare è occupato dalla questione dell'interculturalità e della "trasformazione dell'estraneità in *inimicizia*"[80]. Per quanto riguarda la prima questione, bisogna aver presente che l'interculturalità non deve essere intesa come una banale e riduttiva constatazione che vi siano molteplici e differenti culture, bensì come "il fatto che noi viviamo ed agiamo in un *intercampo*, in una *terra di mezzo* (*Zwischenfeld*)" che "si costituisce in modo *asimmetrico*"[81] in quanto le culture si intersecano, si sovrappongono e si contaminano a vicenda. Tale embricarsi tra le culture diventa fondamentale in quanto "si oppone alle tendenze di un globalismo che minimizza la divergenza tra proprio ed estraneo fino all'indifferenza"[82], un globalismo basato sulla minaccia "di una entropia culturale" che può portare, in alcuni casi, ad un *"localismo*" esasperato e basato sulla mistica del "sangue" della "terra"[83]. Per quanto riguarda il secondo punto, la trasformazione dell'estraneità in inimicizia e ostilità, anche qui è opportuna una distinzione:

> "Il nemico (*hostis*) deve essere tenuto ben distinto dall'antagonista (*adversarius*). Mentre l'antagonismo si fonda su un conflitto di fatto e concerne ciò che l'altro dice e fa, l'inimicizia mira all'altro in quanto tale. La trasformazione comincia con la creazione di immagini del nemico, le quali hanno tratti idiosincratici. E qui ci imbattiamo nei nostri stessi prodotti. La vista dell'altro differisce da ciò che in lui vediamo e il rivolgersi a lui diverge da ciò che di lui diciamo. Il nemico invece si rivela come un essere senza volto, che non guarda e non parla.

76 J.L. Nancy, *L'intruso*, tr. it. a cura di V, Piazza, Cronopio, Napoli 2005, p. 37.
77 F.G. Menga, *Postfazione*, in B. Waldenfels, *Fenomenologia dell'estraneo*, cit., p. 164.
78 *Ibidem*, pp. 165-166.
79 B. Waldenfels, *Politiche dell'estraneo*, cit., pp. 36-37.
80 *Ibidem*, p. 37.
81 *Ibidem*, p. 37.
82 *Ibidem*, p. 38. Contro la tendenza a ritenere una civiltà superiore alle altre e contro la convinzione che tutte le culture siano uguali, si veda E. Di Nuoscio, *Epistemologia del dialogo. Una difesa filosofica del confronto pacifico tra le culture*, Carocci, Roma 2011.
83 B. Waldenfels, *Politiche dell'estraneo*, cit., p. 38.

Così l'*extraordinario*, che oltrepassa i confini dell'ordine, viene degradato a *disordinato"*[84].

Questo percorso produce per Waldenfels un "manicheismo sociale" che continua a "protrarsi nella guerra santa contro l'Occidente infedele", nella "crociata contro il terrorismo" o contro "gli stati canaglia"[85]. Questa "ontologia dell'inimicizia" può essere distrutta grazie a "una genealogia dell'estraneità" che decostruisce gli stereotipi e i luoghi comuni sulla figura del nemico, contribuendo a capovolgerne l'immagine: il nemico "è *l'estraneo dell'altra sponda*", ovvero colui che abita dall'altro lato, al di là del confine, colui che risiede altrove. "La controparte del nemico è costituita invece dall'*ospite*. L'*ospite* appare come *l'estraneo sulla soglia*"[86].

Solo, dunque, aver dopo affrontato e risolto questi problemi per Waldenfels è possibile una politica dell'estraneo.

4. La soglia come luogo dell'ospitalità

Alla luce delle considerazioni svolte, emerge l'idea di un'alterità fondamentale che dimora nel cuore abissale del soggetto, che mette in relazione il proprio con l'estraneo e che si incarna nel concetto di soglia. Quest'ultima diventa, in quanto immagine dell'alterità, qualcosa di cui l'individuo non riesce a disfarsi. Liberarsi dell'alterità sarebbe come liberarsi della propria ombra: un compito impossibile, poiché l'ombra, come recita il poeta Paul Celan è ciò che da senso alle cose, alle parole e al pensiero: "Parla - Ma non dividere/ il sì dal no./ Dà anche senso al tuo pensiero:/ dagli ombra"[87]. La soglia potrebbe essere l'ombra, l'area oscura proiettata su una superficie da un corpo, che frapponendosi tra la superficie e una sorgente luminosa, impedisce il passaggio della luce. L'ombra è anche, però, in senso figurato, una zona che funge da riparo e protezione in quanto impenetrabile, un luogo nascosto in cui non si è esposti allo sguardo e alla conoscenza degli altri e che deve essere abbandonato per aprirsi al mondo e agli altri. L'ombra come sostrato nascosto è ciò che, per contrasto, conferisce forma e senso a ciò che è visibile, dà risalto alla luce consentendogli di illuminare l'oscurità. L'ombra è legata, inoltre, non solo all'aspetto fisico dell'assenza di luce, ma anche all'aspetto percettivo, alla visibilità. Entrambi gli aspetti, l'ombra e la luce sono inseparabili e inscindibili, come ha affermato anche Husserl a proposito della percezione: "*la percezione e il percepito formano per essenza una unità immediata, quella di un'unica concreta cogitatio*"[88]. La soglia, in quanto confine e frammezzo, è anche ombra, zona marginale e residuale che non può essere eliminata senza minare al contempo la nostra identità. Pertanto, la soglia non deve essere solo intesa come una linea di demarcazione che separa e, al tempo stesso, unisce ma anche come un luogo che conferisce luminosità, ovvero senso all'apertura nei confronti dell'altro, apertura che

84 *Ibidem*, pp. 38-39.
85 *Ibidem*, p. 39.
86 *Ibidem*, pp. 39-40.
87 P. Celan, *Parla anche tu*, in *Poesie*, tr. it. G. Bevilacqua, Il Meridiano, Mondadori 2015, p. 231.
88 E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e filosofia fenomenologica, Libro primo: Introduzione generale alla fenomenologia pura*, tr. it. V. Costa, Einaudi, Torino 2002, p. 90. Il discorso husserliano sul tema della percezione è oltremodo complesso e la sua trattazione esula dal presente lavoro. In questa sede possiamo affermare che il "punto di partenza husserliano è il seguente: la percezione, per quanto è inconfondibile con altre forme della conoscenza, è un darsi per adombramenti (*Abschattungen*); ciò significa che la cosa non si riduce ai suoi adombramenti, e insieme che l'adombramento è irriducibile: l'ombra non è destinata a tramutarsi in luce e la cosa è, nella sua totalità o nel dispiegamento pieno del suo senso, sempre assente" (R. Diodato, *Estetica del virtuale*, Mondadori, Milano 2005, p. 113).

è possibile in quanto "esperienza dell'eccedenza/alterità" che "fa emergere l'evidenza di quel limite che non solo non si deve mai misconoscere o censurare, ma anzi si deve curare-custodire come il segreto più fecondo dell'abitare umano"[89]. Quest'ultimo passaggio si rivela molto importante al fine di delineare i lineamenti essenziali di un pensiero della soglia, in quanto ci mette davanti al compito di "re-imparare a pensare lo spazio", come afferma l'antropologo Marc Augé. Tale dovere si basa su di un abbandono del pensiero ossessivo del luogo, su di un'uscita dal "vincolo totalitario del luogo"[90] e diventa ancora più stringente nell'epoca presente:

> "Viviamo, infatti, un'epoca paradossale anche sotto questo aspetto. Nel momento stesso in cui l'unità dello spazio terrestre diviene pensabile e si rafforzano le grandi reti multinazionali, si amplifica anche il clamore dei particolarismi, di coloro che vogliono ritrovare una patria, come se il conservatorismo degli uni e il messianesimo degli altri fossero condannati a parlare lo stesso linguaggio: quello della terra e delle radici" [91].

Occorre, dunque, "affrancarsi dal *feticismo del luogo*, ovvero infrangere la logica antropologica che associa al luogo un'identità monolitica e che tende a ricusare, in quanto non legate a questo luogo, le altrui identità"[92]. Questo tentativo di evadere da questa logica ossessiva del luogo, non significa evocare banalmente "l'ideale di un mondo senza barriere e senza esclusioni"[93]. Augè, infatti, precisa che non è il concetto di frontiera ad essere messo in discussione, in quanto questo concetto è sostanzialmente connaturato alla storia umana:

> "La storia del popolamento umano è la storia del superamento di quelle che chiamiamo "frontiere naturali" (fiumi, oceani, montagne). [...] Certo, le frontiere sono state spesso attraversate da conquistatori che attaccavano e sottomettevano altri esseri umani, ma questo rischio inerisce a tutte le relazioni umane da quando sono guidate dai rapporti di forza. Il rispetto delle frontiere è dunque un pegno di pace" [94].

Il concetto di frontiera non assume una connotazione negativa ma positiva in quanto è "non un muro che vieta il passaggio, ma una *soglia* che invita al passaggio"[95], permettendo la relazione tra soggetti umani. L'auspicio di Augé è il seguente: "Il nostro ideale non dovrebbe perciò essere quello di un mondo senza frontiere, ma di un mondo nel quale tutte le frontiere siano riconosciute, rispettate e attraversabili, cioè di un mondo in cui il rispetto delle differenze cominci con il rispetto degli individui, indipendentemente dalla loro origine o dal loro successo"[96]. Ovvero, un mondo in cui lo straniero e l'estraneo non siano figure marginali e liminali, immagini dell'esclusione,

89 E. Garlaschelli, S. Petrosino, *Lo stare degli uomini. Sul senso dell'abitare e sul suo dramma*, Marietti, Genova 2012, p. 43.
90 M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una nuova antropologia della surmodernità*, tr. it. D. Rolland, elèuthera, Milano 2009, p. 103.
91 *Ibidem*, p. 48.
92 A. Di Chiro, *Dalle metropoli ai non luoghi. Forme dell'abitare nell'epoca dello sradicamento*, Aa.Vv., *(S) radicamenti*, Società di studi geografici. Memorie geografiche NS 15, 2017, p. 839.
93 M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una nuova antropologia della surmodernità*, cit., p. 13.
94 *Ibidem*, p. 13.
95 *Ibidem*, p. 14. Corsivo nostro.
96 *Ibidem*, p. 14.

ma rappresentazioni dell'accettazione e dell'accoglienza. Si apre così lo spazio per un discorso sull'ospitalità. Quest'ultima, secondo Derrida

> "esige che io apra la mia dimora e che la offra non soltanto allo straniero (provvisto di un cognome, di uno statuto sociale di straniero eccetera), ma all'altro assoluto, sconosciuto, anonimo, e che gli dia luogo, che lo lasci venire, che lo lasci arrivare e aver luogo nel luogo che gli offro, senza chiedergli né reciprocità (l'entrata in un patto) e neppure il suo nome" [97].

In questo modo, "l'ospitalità si basa su una priorità, una precedenza nei confronti dell'altro". Tale eccedenza si rivela nell'"essere ospitali, aperti allo straniero e si palesa nel gesto di colui che apre la porta della sua dimora all'Altro"[98]. Qui il concetto di soglia si rivela fondamentale. Infatti, come osserva Derrida

> "Lo straniero [...] non è soltanto qualcuno a cui si dice "vieni", ma "entra", entra senza aspettare, fa' tappa da noi senza indugio, affrettati a entrare, "vieni dentro", "vieni in me", non solo verso di me, ma in me: occupami, prendi posto in me, cosa che significa anche prendi il mio posto, non limitarti a venirmi incontro o "a casa mia". Varcare la *soglia* equivale a entrare e non soltanto avvicinarsi o venire" [99].

La soglia diventa il nome per indicare l'ospitalità, "la parola per dire quel legame che slega, quella separazione che unisce, quell'inusitato rapporto che lascia essere differenti"[100]. L'ospitalità però non deve essere intesa come "semplice esperienza dell'accoglienza, se non nel senso radicale per cui la precedenza dell'altro, il suo ontologico venir prima di me, ha il significato di un'ospitalità, di un'apertura senza riserve, di un'estroversione che precede ogni a-casa, ogni possibile chiusura"[101]. L'ospitalità si basa su una logica che "non solo scompagina la rassicurante partizione tra amico e nemico, restituendola a tutta la sua indecidibilità, ma riconosce anche la precedenza ontologico-etico-politica dell'apertura rispetto alla chiusura, dell'ospitalità rispetto all'ostilità"[102]. Un pensiero della soglia è allora, un pensiero dell'ospitalità e dell'accoglienza, un pensiero caratterizzato da apertura e non chiusura nei confronti dell'altro[103]. Un tale pensiero riconosce che la soglia è il luogo dove interno ed esterno smettono di limitarsi l'un l'altro e si intersecano tra di loro, finendo

---

97 J. Derrida, A. Duformantelle, *Sull'ospitalità*, Baldini & Castoldi, Milano 2000, pp. 52-53. Sul tema dell'ospitalità in Derrida si veda: G. Coccolini, *L'etica come ospitalità in Jacques Derrida*, "Rivista di teologia morale", 129, 2001, pp. 77-85; S. Petrosino, *Derrida e gli stati dell'ospitalità*, in G. Dalmasso (a cura di), *A partire da Jacques Derrida*, Jaca Book, Milano 2007, pp. 197-208; C. Resta, *Le leggi dell'ospitalità. Etica e politica nell'ultimo Derrida*, in L. Bonesio (a cura di), *Orizzonti della geofilosofia*, Arianna Editrice, Bologna 2000, pp. 27-54.

98 A. Di Chiro, *Dalle metropoli ai non luoghi. Forme dell'abitare nell'epoca dello sradicamento*, cit., p. 842. Sull'ospitalità si veda: B. Giacomini, *Philoxenos. Per una filosofia dell'ospitalità*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2019; P. Amato, R. Fulco, S. Geraci, S. Gorgone, F. Saffioti, V. Surace, C. Terranova, *L'evento dell'ospitalità tra etica, politica e geofilosofia. Per Caterina Resta*, Mimesis, Milano-Udine 2013; E. Jabès, *Il libro dell'ospitalità*, tr. it. A. Prete, Raffaello Cortina Editore, Milano 1991, Id., *Uno straniero con, sotto il braccio, un libro di piccolo formato*, tr. it. A. Foli, SE, Milano 1991; C. Resta, *L'estraneo. Ostilità e ospitalità nel pensiero del Novecento*, il melangolo, Genova 2008.

99 J. Derrida, *Sull'ospitalità*, cit., p. 112. Corsivo nostro.

100 C. Resta, *L'estraneo*, cit., p. 119.

101 *Ibidem*, p. 120.

102 *Ibidem*, p. 120.

103 Cfr. E. Lévinas, G. Marcel, P. Ricouer, *Il pensiero dell'altro*, Edizioni Lavoro, Roma 2010.

per non essere più distinguibili e separabili in maniera netta e precisa. La soglia diventa il posto in cui è possibile fare esperienza del limite, esperienza che non è solo spaziale e geografica, ma anche psicologica e esistenziale. La soglia è il luogo in cui è possibile oltrepassare la situazione di crisi prodotta dal confine, uno spazio e un orizzonte che danno un nuovo senso all'abitare umano. Essere sulla soglia significa, dunque, essere umani in quanto la soglia è il luogo proprio dell'uomo, la sua casa e la sua dimora. Diventa, in tal modo, sempre più stringente l'urgenza di un pensiero della soglia, di una riflessione critica su questo concetto nella sua impellenza storica, sociale e politica come antidoto al riemergere di inquietanti nazionalismi e ideologie totalitarie basate sull'esaltazione dei confini e sulla chiusura nei confronti della diversità.

> "Ma non ci deve sfuggire che la condizione globale, in cui storicamente ci troviamo, è la cornice di realtà in cui eventualmente accade questa scoperta, la quale diventa così un'urgenza non solo filosofica ma politica. Riguarda la politica dei soggetti: la nostra possibilità di contromanovra - direbbe Foucault. Dove siamo? Qual è il luogo deputato di questo spazio di gioco per cui ne va della nostra possibilità di abitare la casa? Forse è la porta stessa. Più precisamente, siamo sulla soglia" [104].

104 P.A. Rovatti, *Possiamo addomesticare l'altro? La condizione globale*, Forum, Udine 2007, pp. 46-47.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210608

Begrenzte ästhetische Freiheit als Ermöglicherin künstlerischen Handelns[1]

Judith Siegmund

Abstract: Judith Siegmund's contribution revolves around the possibility and necessity of a critical questioning of the aesthetically developed concept of freedom in the aesthetic attitude. It shows that in the case of art, such aesthetic freedom has been bought by separating the arts from other social fields, and suggests replacing the idea of separation with the idea of entanglement. The limitation of aesthetic freedom implied in this entanglement also affects questions of artistic action.

Keywords: *autonomy of art, aesthetic freedom, artistic action*

Die ersten Wege durch den Stuttgarter Schlosspark, den ich vom Bahnhof kommend Ende 2017 kreuzte, führten mich vorbei an den Aushängen der Spielpläne der Staatsoper Stuttgart sowie des Staatstheater Stuttgart und des Stuttgarter Balletts. So entdeckte ich Ende 2017 auf eben jenen Aushängen, dass der Regisseur Armin Petras ja hier Intendant des Stuttgarter Theaters war. Armin Petras war mir aus Berlin bekannt durch Inszenierungen und seine Leitung des Gorkitheaters - ich freute mich über seinen Namen, der mir - aus Berlin kommend - irgendwie vertraut war. Ich muss dazusagen, dass ich ihn weder persönlich kenne noch seine Theaterstücke hier besuchen konnte.

Als ich dann im März 2018 an der HMDK zu lehren begann, hatte Petras wohl grade bekannt gegeben, dass er Stuttgart vor Beendigung seines Vertrags verlassen möchte - aus persönlichen Gründen. In der Presse und anderen Medien folgten Kommentare über Petras Arbeit (und ich betone noch einmal, dass ich die Vorwürfe, die Petras teilweise in den Medien gemacht wurden, selbst nicht beurteilen kann). Weil es sich hier aber wohl um den Vorgang einer Kränkung handelt, spielte in den Beiträgen eine gewissen Ehrlichkeit in der Selbstdarstellung von beiden Seiten - von Petras Seite als auch von der Seite seines verlassenen Theaterpublikums - eine Rolle, die ich interessant finde.

Es lassen sich relativ viele Überlegungen zur Intendanz von Petras in Stuttgart bis heute schnell finden, ich möchte hier nur einen kleinen Ausschnitt herausgreifen.

Unter der Überschrift "Petras hat Stuttgart nicht verstanden" kommentierte der Deutschlandfunk:

1 Der Text ist eine Überarbeitung der Antrittsvorlesung zur Professur für Gegenwartsästhetik, die ich an der Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart am 15. Mai 2019 gehalten habe.

> "In Stuttgart ist das ganz anders. Seit Claus Peymann in den 1970er-Jahren hier das Schauspiel leitete, identifizieren sich die Leute mit ihrem Theater. Sie machen jede avantgardistische Mode, jedes Textflächengelaber, jede linksideologische Bußübung gerne mal mit, aber sie wollen ernstgenommen werden. Sie wollen, dass der Intendant für "ihr" Theater da ist."

Im Kultursender SWR2 des Bundeslandes Baden Württemberg hieß es:

> "Aber mit der Zeit stellte sich immer mehr heraus, dass Petras mit dem großen Haus wenig anfangen konnte und auch als Regisseur immer konfuser wurde. Er war vom kleinen, armen Berliner Gorki-Theater gekommen, wo man mit popkultureller Gebärde und linker Weltanschauung schon der Liebling des alternativen Milieus ist.
> In Stuttgart reicht das nicht, hier will ein großes und, ja, auch bildungsbürgerliches Publikum gewonnen werden. Petras hatte auf einmal einen großen Etat und konnte viel Geld verteilen - anders gesagt: er konnte auch viel Geld zum Fenster hinauswerfen ..."

Und weiter:

> "Petras hatte im "Nord" eine Spielstätte für die progressive Jugend etabliert; diverse Festivals beschworen das geeinte Europa, man war solidarisch mit Migranten und Flüchtlingen, was als Thema natürlich auch in den Inszenierungen auftauchte. Aber das allein kostet ja nichts: auf die Ästhetik kommt es an".

Und hier taucht also an prominenter Stelle der Name des Fachs "Ästhetik" auf - auf die Ästhetik kommt es an. Sie ist wichtiger als Solidarität mit Migranten und Flüchtlingen, gegen die man prinzipiell nichts hat, sie steht über der popkulturellen Gebärde und der linken Weltanschauung, sie hat einen scheinbar objektiven Status dem all gegenüber.

Sie ist, so könnte man den Eindruck gewinnen - die Ästhetik ist erhaben. Natürlich ließe sich sogleich einwenden, dass hier der Begriff der Ästhetik eher in einem alltagssprachlichen Sinne (und vielleicht auch nicht ganz präzise) als eine Beschreibung von "gut gemacht" gebraucht worden ist, dass der Begriff der Ästhetik nur so etwas wie Schönheit der Theaterinszenierung oder Gekonntheit bedeutet, und ja, es stimmt, - unsere Alltags-Verwendung des Begriffs hat nicht immer viel mit dem universitären Fach der Ästhetik zu tun, das sich im 18. Jahrhundert an europäischen Universitäten herausgebildet hat. Trotzdem habe ich den Eindruck, dass in den Kommentaren Geschichte und Verständnis der ästhetischen Theorie in Stellung (gegen Petras) gebracht wird, oder dass diese Geschichte jedenfalls mitschwingt.

Ich möchte gleich diesen Gedanken weiter verfolgen als die Frage wie sich ästhetische Theorie in den Positionen, die die Medien den Stuttgarter TheaterbesucherInnen unterstellen, abbildet und warum diese Ästhetik seit Kant als eine bürgerliche Ästhetik gesehen wird.

Zuvor aber möchte ich Armin Petras - wiederum nur durch die Medien vermittelt - die Chance einer imaginären Antwort geben. Im MdR-Kultur, dem Kultursender in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen, wurde vor kurzem die Besprechung einer aktuellen Inszenierung von Armin Petras gesendet. Dort heißt es:

"Der Fallada Roman "Jeder stirbt für sich allein" macht gerade Theaterkarriere. Die Geschichte um zwei einfache, alte Leute, Arbeiter, die in der Nazizeit leben, ihren Sohn verlieren und dann Haltung zeigen und Widerstand leisten, war gerade erst in Plauen-Zwickau auf der Bühne. Jetzt kommt sie ins Schauspiel Leipzig. Zusammengemixt mit einer anderen Widerstandgeschichte: den "Leipziger Meuten". Jugendliche, die keine Lust auf HJ und Gruppenzwang hatten. Armin Petras inszeniert diesen Doppelabend. Wir haben ihn vor der Premiere getroffen".

Und Petras kommt selbst zu Wort, er sagt:

"Ich liebe dieses Theater, die Menschen und auch das Gebäude, weil man die Spuren der Vergangenheit, oder auch die Schichtungen hier sehr deutlich spürt.
Und weiter geht der Kommentar:
Er {Petras} war Hausregisseur schon unter Wolfgang Engel, brachte hier sein eigenes Stück "Sterne über Mansfeld" zu Uraufführung - auch eine Sternstunde.
Dazu Petras: "Ich erinnere mich, dass es für eine ganze Menge von Menschen ein warmer Abend war, wo viele Menschen schlichtweg geheult haben", ... "Das hab ich so noch nicht erlebt"."

Was steht hier gegenüber?

Ich denke, es ließe sich jetzt viel Vergleichendes sagen - ist die Kunst hier als eine Therapie aufgefasst wenn die Menschen heulen - dann ist das doch keine richtige Kunst mehr, eher etwas Angewandtes? Wieso gefällt es Petras besser, in den neuen Bundesländern zu inszenieren, die (so könnte man übertreibend provozieren) unterwandert sind durch rechtsradikale Einstellungen, - die Leute dort verstehen doch nichts von Demokratie ... Er liebt dieses Theater, obwohl es vielleicht nicht so gut saniert, nicht so gut in Schuss ist wie das Stuttgarter Staatstheater? Und bestimmt gibt es dort viel weniger Geld. Was soll das denn sein, die "Schichtungen und Spuren der Vergangenheit?" Welche Vergangenheit ist überhaupt gemeint?

Ich möchte hier meine Einführung abbrechen, bzw. werde ich versuchen, in meinem Vortrag zu zeigen, dass sich solche aktuellen Fragen, denen zugegebermaßen eine gewisse Distanz zu ihrem behandelten Gegenstand zu fehlen scheint, auch mit Überlegungen aus der Perspektive der Ästhetik beizukommen ist. Wir haben hier, so meine These, zwei verschiedene Verständnisse, ja zwei Definitionen von Kunst, und es lohnt sich, diese beiden miteinander zu vergleichen und miteinander 'ins Gespräch zu bringen'.

Zunächst möchte ich etwas sagen über die Idee eines bürgerlichen ästhetischen Geschmacksurteils als Idee eines Gewinns von Freiheit um dann in einem zweiten Schritt ein anderes Denkmodell vorzustellen, dem eher der Gedanke einer Verbindung von Künsten und Gesellschaft zu Grunde liegt, in dem subjektive Freiheit nicht in der Absolutheit wie im ersten Modell gedacht wird. Drittens möchte ich dann auf die Demokratisierungstendenzen des im ersten Teil erläuterten Geschmacksurteils eingehen in der heutigen spätmodernen Gesellschaft und viertens frage ich: Was hat das nun mit uns zu tun?

1. Das Prinzip einer (Ab-)Trennung der Kunst - das bürgerliche Geschmacksurteil als Freiheitsgewinn

Die Geschichte der deutschsprachigen philosophischen Ästhetik kreist - seit dem 18. Jahrhundert, in dem sich die Ästhetik als universitäre Disziplin herausbildet - um einen Typus bürgerlichen Urteilens.

Diese Urteilsform bezeichnet Kant als ästhetisches Geschmacksurteil. In einem ersten Teil möchte ich etwas über diesen Geschmack sagen und dabei meiner Vermutung Ausdruck geben, dass die hier zitierten Kommentare zu Petras in Stuttgart im Grunde genommen auch heute auf der gedanklichen Konstruktion dieser Urteilsform beruhen.

Der zentrale Gedanke dieser rezipientisch gedachten Form zu urteilen ist der Gedanke einer inneren Freiheit der Person, die geschmacklich urteilt.

Die Unterstellung einer solchen inneren Freiheit hat in den kunstphilosophischen Debatten im 20. Jahrhundert auch zu dem Wert beigetragen, der der Kunst als Feld bestimmter Tätigkeiten in der bürgerlichen Gesellschaft zuerkannt worden ist und bis heute zuerkannt wird. Die Künste wurden so im Rahmen einer Herausgehobenheit alles Künstlerischen aus den gesellschaftlichen und ökonomischen Abläufen erst zu dem Bedeutsamen, als das sie heute angesehen werden, sie wurden zum Anderen des sonstigen Gesellschaftlichen.

Diese knappe Beschreibung versuche ich jetzt etwas zu erläutern.

Was heißt hier rezipientisch? Mit rezipientisch meine ich, dass die Theorie des Geschmacks nicht um Fragen der Herstellung oder Aufführung von Kunst kreist, sondern dass sie ursprünglich herrührt aus der Befragung allgemeiner Wahrnehmungs- und Urteilsformen von Subjekten, von Menschen also.

Es ist zudem nicht unwichtig zu wissen, dass es Kant und anderen Philosophen nicht um die Erläuterung von Kunsterfahrungen geht - sondern um andere grundsätzliche Fragen - z.B. der Frage nach der Bestimmung menschlicher Sinnlichkeit und Erkenntnisvermögen. Dies waren seinerzeit z.B. auch Fragen aus der Biologie wie: Als wie mechanisch ist der menschliche Körper und Geist zu denken, was bedeutet hingegen Lebendigkeit? Wie ist die Stellung der Menschen im Verhältnis zur Natur?

Geschmacksurteile sind selbstbewusste Urteile von Subjekten, in denen das Subjekt sich streng logisch genommen nicht sicher sein kann über sein Urteil - handelt es sich doch nicht um abgesicherte Erkenntnis. Die Sicherheit des Geschmacksurteils besteht in einer Art von sinnlicher Treffsicherheit, die bereits eine Autonomie des Subjekts voraussetzt. Was meine ich mit einer Autonomie des Subjekts?

Geht man nach Kant, dann ist das Geschmacksurteil ein Urteil, das mit einer gefühlten Lust bzw. Unlust einhergeht, diese sind letztendlich Kriterien der Bewertung von etwas - zum Beispiel von einer Klaviersonate. (Das Urteil heißt: Diese Musik ist schön.) Lust bzw. Unlust sind demnach etwas, das ein Subjekt selbst in sich fühlt; keine Erklärung oder Vorschrift könnte das Subjekt Kant zufolge zu einer solchen Wahrnehmungsweise veranlassen.

Die Autonomie des Geschmacksurteils bedeutet demzufolge, dass sich niemand in ihre bzw. seine Geschmacksurteile von anderen hineinreden lassen würde. Kant sagt “Fremde Urteile sich

zum Bestimmungsgrunde des seinigen zu machen, wäre Heteronomie" (§ 32, S. 212). So die Kantische Konstruktion. Hierin liegt ein Moment der Freiheit.

Die Freiheit liegt darin, dass ich mich als Urteilende auf mich selbst besinne. Historisch kontextualisiert heißt dies auch, dass die Verankerung des ästhetischen Urteils in mir selbst so etwas wie Sicherheit gibt, denn ich urteile nicht nur, sondern behaupte gleichzeitig, dass ein Urteil über Schönheit eine gerechtfertigte *Forderung* nach seiner "Gültigkeit für jedermann" sei (§ 8). Einfacher zusammengefasst heißt dies: Die anderen sollen das, was mir gefällt, auch schön finden.

Die Autonomie des Subjekts besteht hier also in seinem bürgerlichen Selbstbewusstsein. Ich würde soweit gehen, zu sagen, dass dieses Selbstbewusstsein, dass dem Bürgertum aufgrund seiner ökonomischen und politischen Erfolge zukommt, eine Grundlage für die Autonomie des ästhetischen Urteils darstellt. Ich werde darauf gleich noch zurückkommen.

Macht man sich klar, in welcher Zeit Kant eine solche Theorie des Geschmacksurteils entwirft, dann versteht man auch - polemisch gesprochen - warum der oder die Einzelne ein solches Selbstbewusstsein gut gebrauchen kann.

In der Zeit des aufkeimenden Industriekapitalismus beginnen große ökonomische Veränderungen, mit dem Kolonialismus beginnt die Globalisierung, der Handel mit der Welt nimmt Fahrt auf, andere Kulturen und Kontexte rücken - aus europäischer Sicht - näher. Die Menschen erreichen Bilder und Erzählungen von unbekannten Menschen, Pflanzen und Tieren, neue Gerüche und neue Materialien kommen in einem größeren Ausmaß an im Alltag der Europäer.

Kurz zusammengefasst lässt sich sagen, dass das ästhetische Geschmacksurteil denjenigen, die urteilen, eine Distanz verschafft sowie eine Rückbesinnung auf die eigenen Gefühle. Ganz egal ob es den Sklavenhandel gibt, ganz egal auch, wer unter welchen Umständen an der Gewinnung und Herstellung der schönen Produkte beteiligt war, die mich entzücken - im ästhetischen Geschmacksurteil passe ich in die Welt, weil das Verhältnis zur Welt, die Nähe und Distanz, von mir selbst performativ hergestellt wird.

Dies gibt mit eine Art von Macht über das, was ich beurteile. Moralische Fragen, die Kant unter dem Begriff des Interesses subsumiert, spielen im ästhetischen Erleben keine Rolle.

Das Geschmacksurteil beschreibt er hingegen mit dem Begriff "interesseloses Wohlgefallen".[2] Es wird jetzt auch deutlich, warum in den Besprechungen der Arbeit von Armin Petras als Intendant die aufgezählten Themen von linker Weltanschauung bis migrantischen Perspektiven nicht die entscheidende Rolle spielen können - denn drängende menschliche und moralische Fragen sind streng genommen nicht Teil des ästhetischen Urteils und diejenigen, die urteilen, sind letztendlich in einem anderen Zustand, als wenn sie über Ökonomisches, Politisches oder auch Moralisches nachdenken. Gerade diese Differenz ist das, was man unter einer Freiheit der ästhetischen Einstellung versteht.

Dieser Gedanke hat in sehr vielen verschiedenen Akzentuierungen und Ausprägungen Karriere

2 Es gibt Positionen, die versuchen, einen vermittelten Zusammenhang zwischen ästhetischem und ethischen Urteil bei Kant darzustellen. Diese habe ich hier zugunsten der grundsätzlichen Gedankenführung im Vortrag nicht dargestellt.

gemacht, auch und gerade im 20. Jahrhundert.

Das Politische oder auch gewissermaßen Moralische ist in ihn quasi von hintenherum wieder eingetragen worden, und zwar in der folgenden Weise: Wenn ich den anderen Menschen - und Kant betont allen Menschen - unterstelle oder antrage, sie sollten das Gleiche schön finden wie ich, gehe ich davon aus, dass sie in ihrer menschlichen Verfassung mir gleich oder ähnlich sind.

Sie besitzen die selben menschlichen Vermögen, die eine Grundlage des Geschmacksurteils bilden. Dies wird oft als eine Politizität des Ästhetischen verstanden, denn die Gleichheit aller Menschen ist - gerade auch zu Kants Zeiten - keine Selbstverständlichkeit, dies sei der emanzipative Gedanke des Ästhetischen.

So argumentiert z.B. der französische Philosoph Jacque Rancière, dem es um die Emanzipation der Arbeiter und anderer Menschen, die keine Stimme haben, geht. Die Tatsache, dass im 19. Jahrhundert Arbeiter anfangen, Bücher zu lesen, Gedichte zu schreiben, sich zu bilden, darin steckt laut Rancière die Behauptung ihrer Gleichheit, auch wenn diese Gleichheit in der Wirklichkeit aufgrund der Umstände gar nicht existiert. Rancière sagt, seit Aristoteles sind ein Arbeiter/eine Arbeiterin Leute, die keine Zeit haben, Gedichte zu schreiben, denn sie müssen in der Arbeit das Notwendige verdienen und sind also zu müde. Die ästhetische Erfahrung und Wahrnehmung der Welt - z.B. in Gedichten - kommt quasi einer Behauptung gleich - sie ist die Behauptung einer Gleichheit im Modus des ‚als ob', wenn ich als Arbeiterin beginne, Gedichte zu schreiben.

Es gab und gibt aber andererseits auch Zweifel an dieser Argumentation, gerade das quasi natürliche Vorkommnis solcher ästhetischer Haltungen, aus denen heraus geschmacklich geurteilt werden kann, ist immer wieder angezweifelt worden - und hier komme ich noch einmal zurück auf die Tatsache, dass die Bestimmung ästhetischer Erfahrungen eng an die Geschichte des Bürgertums geknüpft ist. So betont z.B. der Soziologe Pierre Bourdieu, dass der Habitus des ästhetischen Geschmacksurteils, das in einer Interesselosigkeit gründet, Menschen nur qua ihrer Herkunft und Erziehung zur Verfügung stehen kann. Kurz zusammengefasst bedeutet dies: Entweder ich erlerne schon sehr früh, autonom zu urteilen oder ich erlerne es nicht.

Bourdieu kritisiert Kant als einen Vertreter des bürgerlichen Geschmacks. "Denn die Brücke, die der ästhetische Gemeinsinn zwischen dem Individuum und der Gesellschaft baut, bleibt brüchig. Er sagt: Nicht ein jeder würde verstehen, warum ein Gegenstand in einem reinen ästhetischen Geschmacksurteil als (scheinbar objektiv) schön beurteilt werden soll, ein anderer Gegenstand ... aber nicht.

Das bürgerliche Geschmacksurteil ist ein eingeübtes, das einerseits eine Autonomie des Subjekts schon voraussetzt (denn es gehört ein gewisses Selbstbewusstsein dazu, das eigene Empfinden zum Maßstab für alle zu setzen); andererseits kann man sich nie sicher sein, denn die Erfüllung der eigenen Forderung nach ästhetischer Allgemeingültigkeit der Urteile bleibt unüberprüfbar.

Ästhetische Geschmacksurteile müssen also irgendwie eingeübt werden und können nicht im starken Sinn des Wortes - d. h. im Sinne einer sachlichen Kompetenz - 'erlernt' werden. Damit ist der Boden für eine Distinktion qua Geschmack bereitet.

Das nicht-bürgerliche Subjekt kann nicht einfach den Geschmack erlernen, sondern erlebt eine Irritation in Bezug auf die Subjektivität der Urteile auf der einen Seite und ihrer (angeblichen)

Allgemeingültigkeit auf der anderen Seite"[3]. Hier klingt auch ein Denken Bourdieus der Gesellschaft in Klassen hindurch.

Das Geschmacksurteil dient also, wie Bourdieu es ausdrückt, der Distinktion. Mit ihm unterscheide ich mich von den VertreterInnen anderer Herkünfte und anderer Klassenzugehörigkeit.

Dies wiederum beschreibt er als ein genuines Interesse des Bürgertums als ein Interesse, sich zu unterscheiden. Das Interesse an einer Performance einer Interesselosigkeit könnte man sagen.

Die Abtrennung eines jeden Geschmacks von ökonomischen Gesichtspunkten setzt Bourdieu dann auch zentral in seiner eigenen Bestimmung des Kunstfeldes. Pointierter ausgedrückt: Das, was als eine ästhetische Einstellung des Subjekts in der ästhetischen Theorie begonnen hat, endet im 20. Jahrhunderts als eine wesentliche Bestimmung der Kunst schlechthin.

Viele Namen von Autorinnen und Autoren der Ästhetischen Theorie könnte man dazu aufzählen. So ist bei Adorno beispielsweise das Kunstwerk und sein Wahrheitscharakter der Ort menschlicher Utopie, die aber im Modus einer Verschlüsseltheit und Unbestimmbarkeit als der Rätselcharakter der Kunst auftritt - und hier handelt es sich genuin auch um die Musik, an die Adorno dabei gedacht hat.

Das Kunstwerk ist damit der einzige Ort in der Gesellschaft, an dem noch so etwas wie Menschlichkeit im Kapitalismus aufscheinen kann, stets nur gebrochen und entzogen, also in negativer Bestimmung. Damit entzieht es sich dem gesellschaftlich Funktionalen, sagt Adorno, zu dem so ziemlich alles andere rechnet - neben Ökonomie und Politik und auch die Kulturindustrie. Ohne mehr über Adornos ästhetischer Theorie zu sagen, möchte ich jedoch nur herausstellen, dass trotz dialektischem Denken die Trennlinie klar von Adorno gesetzt ist - und zwar verläuft die Trennung hier nicht mehr zwischen einer ästhetischen und anderen Einstellungen, die wir haben, sondern sie verläuft zwischen der Kunst und der restlichen Gesellschaft.

Auch Zeitgenossen Adornos, wie z.B. die Philosophen Joachim Ritter und Odo Marquard, konstruieren die Bestimmung der Kunst anhand einer Trennline, bei ihnen wird die Kunst zur Kompensation des technischen und ökonomischen Fortschritts in der Moderne - sie soll uns entlasten von allem anderen und ist zudem der Ort, an dem Menschen sich noch als geschichtliche Wesen begreifen und erleben können - im Gegensatz zur technisch geprägten Welt, in der wir nur noch Segmente von Funktionen sind, die sozusagen über unseren Köpfen ablaufen. Auch dies ist eine Idee von Freiheit.

Ich möchte damit meine Gedanken zu dem Trennungsnarrativ zunächst einmal abschließen, um nachher noch auf die Frage zurückzukommen, ob es heute noch in dieser Weise Gültigkeit für eine Bestimmung des Gesellschaftlichen besitzt. Zunächst fahre ich aber fort mit der Frage - Gibt es evtl. ein Narrativ, das abweicht von dieser hier vorgestellten Trennung der Kunst und der Gesellschaft? Ein Narrativ einer Verbindung also?

3 Diese Passage wurde entnommen aus meinem Text "L'art pour l'art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff", S. 87-104, in: Nina Tessa Zahner/Uta Karstein: Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes, Wiesbanden 2017, S. 96f.

2. Der Gedanke der Verschränkung als Idee der Verbindung der Kunst mit 'Natur' und Gesellschaft - etwas weniger Freiheit

Armin Petras hatte in meiner imaginären Antwort formuliert - dass der Ort eines Theaters für ihn persönlich wichtig ist und dass dieser Ort mit einer kollektiven Geschichte zu tun hat, und er hat beschrieben, wie sein Stück die Zuschauer emotional erreicht hat. Aus der Sicht einer Rezeptionstheorie der ästhetischen Einstellung, wie ich sie bisher erläutert habe, wäre dies alles nicht besonders relevant, es wäre mit der Privatheit der Überzeugungen und Ansichten des Künstlers gleichzusetzen.

Meine Fragen dazu sind: Gibt es erstens einen Weg, mit Hilfe ästhetischer Theorie eine Relevanz eines künstlerischen Anliegens zu formulieren? Und zweitens : Lassen sich auch systematisch Verschränkungen aufzeigen, in denen das, was Anliegen einer künstlerischen Arbeit ist, mit ihren Wirkungen zusammengedacht werden kann?

Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen - Das Scheitern ist hier mit inbegriffen: Ich kann mir viel denken, bei dem, was ich künstlerisch tue und es kann sehr peinlich werden, wenn von dem, was ich denke nichts umgesetzt ist. Außerdem sollen nicht allein Gehalte, mit dem, was die Künstlerin denkt, gemeint sein. Neben inhaltlichen Einsätzen geht es auch um Anliegen in einem weiteren Sinn, wie z.B. Spielweisen, um Gefühle oder um beabsichtigt Gestisches, was auch immer, also nicht allein um sprachlichen Inhalt.

Ich möchte auch gleich eine Antwort auf diese Frage formulieren: Ja, wir finden in der Geschichte ästhetischer Theoriebildung auch Möglichkeiten, Verbindungen zu denken zwischen künstlerischem Handeln, seinem Eingebettetsein ins aktuell Politische sowie seinen sozialen und gesellschaftlichen Wirkungen, das sind Denkmodelle, die den Gedanken der Selbstreflexion durch einzelne autonome Subjekte im Sinne ihrer ästhetischen Einstellung, wie ich ihn bisher erläutert habe, übersteigen. Ich werde jetzt dazu drei verschiedener Theorietraditionen kurz andeuten:

Bereits *vor* Kant publizierte Alexander Gottlieb Baumgarten sein Buch mit dem Titel "Ästhetik", worin er die Grundfragen des Ästhetischen formuliert. Indem Baumgarten in seinem Buch anknüpft an zwei Künste bzw. Techniken, die bereits in der Antike ausgebildet waren, verflicht er Erkenntnis- und Darstellungseffekte miteinander.[4] Bei den beiden Künsten handelt es sich um die Rhetorik und die Poetik, aus denen heraus Baumgarten seine Ästhetik entwickelt. Und zwar - so stellt es Rüdiger Campe fest, ist die Ästhetik die Theorieebene, in denen sich Rhetorik und Poetik über ihre eigenen Funktionsweisen Rechenschaft geben können in dem Sinne, dass in der Ästhetik erläutert werden kann, wie Rhetorik und Poetik funktionieren.

Rhetorik ist die Lehre von der gut gestalteten Kunst der Rede, Poetik die Lehre des Dichtens, in der es um eine vollkommene Einheitsidee des Dargestellten geht, und zwar noch in einem größeren Ausmaß als in der Rhetorik. "Rhetorik und Poetik, die Prototypen von Baumgartens Ästhetik, sind ihrem Herkommen nach die Künste, die den Affekt und das Begehren in Rechnung

4 Vgl. R.Campe: Effekt der Form. Baumgartens Ästhetik am Rande der Metaphysik in: Rüdiger Campe/Anselm Havercamp/Christof Menke: Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik, Berlin 2014, S. 123.

stellen", so Rüdiger Campe[5].

Hier geht es um den "Modellfall für die ... Frage, was es bedeutet, wenn unsere Sinne unter den Bedingungen von Raum und Zeit operieren". "Lebhaftigkeit" ist dabei ein Begriff für all diejenigen Vorstellungen, die gegenüber unseren ganz klaren Vorstellungen eine Art von Überschuss bilden. Es geht also kurz gesprochen um so etwas wie Affekte in unseren Vorstellungen. Was den zeitlichen Aspekt angeht, scheint mir eine solche Untersuchung z.B. geeignet zu sein, um musikalische Phänomene zu erläutern, Baumgarten schreibt:

> "Wovon die Betrachter oder Zuhörer, während sie es sehen oder hören, im Geiste gewisse Vorgriffe haben, was meistens geschehen mag, was zu geschehen pflegt, was der allgemeinen Meinung entspricht, was mit diesen Dingen eine gewisse Ähnlichkeit hat, [...] : Das ist jenes Natürliche und Wahrscheinliche, dem der Ästhetiker [...] nacheifert" [6]."

Und hier ist zu bemerken, dass bei Baumgarten Fragen nach dem Üben und Erzeugen, der Technik des Darstellens, zusammengehen mit denen nach dem Empfinden und Erfassen im Hören und Sehen. Begehren und Affekt sind also Wege einer Evidenzerzeugung.

Das, was affektiv einleuchtet, erreicht uns über die Sinne und nicht allein als klarer logischer Gedanke. Dennoch geht es um Erkenntnisse - und zwar um Erkenntnisse, die wir als sinnliche Klarheit erwerben. Um es sehr deutlich zu rekapitulieren: Die ästhetische Einstellung denkt Baumgarten in Verbindung mit dem erkennenden und moralisch urteilenden Vermögen, erst die Einheit von gedanklicher Schärfe und kunstvoller, ja phantasievoller geistiger Ausschmückung - z.B. in der wissenschaftlichen Rede oder der Musik- lassen eine gekonnte und zugleich durch ihre Gekonntheit überzeugende Darstellung entstehen.

Eine unmittelbare - und teilweise wütende Antwort auf die Kantische Setzung von gedachten Trennungen - gibt Johann Gottfried Herder, ein Schüler Kants. Es würde zu weit gehen auf den Widerspruch Herders gegen Kant ausführlich einzugehen, der sich auf die ganze Systematik des philosophischen Denkens richtet. Deshalb möchte ich nur ausschnitthaft fragen: Warum widerstrebt Herder die Trennungsidee? Die allerkürzeste Antwort darauf lautet: Weil Herders Philosophie im Gegensatz zur zergliedernden begrifflichen Trennung Kants auf einer Idee der Ganzheit und der Vermischung beruht. Ich habe mich bemüht, ein passendes Zitat zu finden, das diese Denkweise illustriert, Herder schreibt in seinem Text: Viertes Kritisches Wäldchen:

> "Der ganze Grund unserer Seele sind dunkle Ideen, die lebhaftesten, die meisten, die Masse, aus der die Seele ihre feinern bereitet, die stärksten Triebfedern unseres Lebens der größeste Beitrag zu unserm Glück und Unglück. Man denke sich die Integralteile der menschlichen Seele körperlich, und sie hat, wenn ich mich so ausdrücken darf, an Kräften mehr spezifische Masse zu einem sinnlichen Geschöpf, als zu einem reinen Geiste: sie ist also einem menschlichen Körper beschieden; sie ist Mensch"[7].

5 Ebd., S. 137
6 Ebd., S. 137.
7 *Herders sämtliche Werke*, vierter Band, Viertes kritisches Wäldchen, S. 80.

Der menschliche Körper, den Tieren verwandt, mit seinen biologischen, aber auch nervlich fundierten Empfindungen ist die Grundlage unserer Gefühle, mit denen verwoben das spezifisch Geistige des Menschen geschieht.

Menschen sind organische, verkörperte Wesen, die zu ihren Umgebungen in vielerlei Verhältnissen stehen - Gefühl und Erkenntnis lassen sich nicht trennen. So gründen auch ästhetische Beurteilungen in der menschlichen Natur - eine Einsicht des 18. Jahrhunderts. Herder verkoppelt diesen Gedanken mit seiner Bestimmung der Künste, eingeteilt in verschiedene Gattungen. Die Künste bestimmt er aber durch ihre Sozialität und historischen Verschiedenheiten - dies ist ein Gedanke, der später von Hegel aufgenommen wird, und zwar im 19. Jahrhundert[8]. Es handelt sich also bei Herders Ästhetik um die Kopplung zweier verschiedener Verschränkungsgedanken - der Verbindung ästhetischen Verhaltens mit der Natur und mit der menschlichen Sozialität.

Um wieder im 20. Jahrhundert anzukommen, möchte ich an dritter Stelle auf einen philosophischen Vertreter aus dem beginnenden 20. Jahrhundert eingehen, und zwar auf den amerikanischen Pragmatisten John Dewey. Laut Dewey hat Kunst etwas mit unserem Leben zu tun, sie ist bestimmt durch den Wert, den sie für uns einnimmt, wie Stefan Deines das zusammenfasst.[9] Dewey war - wie Herder könnte man sagen - eine schillernde Persönlichkeit. Demokratietheorie und Pädagogik sind die Bereiche, die das sprichwörtlich Pragmatische seiner Philosophie ausmachen.

In seinem Buch "Kunst als Erfahrung" geht er dennoch der Systematisierung der Kunst in ihren intensiven Erfahrungen als etwas Eigenem Unverwechselbaren nach. Das Eigene und Bestimmende der künstlerischen experimentellen Handlung und der Erfahrung ihrer Werke, ist bei ihm Vorbild für sein Leitbild des problemlösenden Handelns in der Pädagogik und lebendiger direkter Demokratie zu Beginn des 20. Jahrhunderts[10].

Unser Handeln besteht Dewey zufolge zu großen Teilen aus Gewohnheiten, genauso wie sich Gewohnheiten in unserem Denken und unserem Willen verkörpern. Aber was sind Gewohnheiten? Sie sind reaktive Tätigkeiten, die zunächst impulshaft mit der Umgebung verknüpft sind, die auf die Umgebung antworten. Gewohnheiten sind also mitinitiiert durch die Welt. Es ist also das Selbst, in dem sich die Welt verkörpert. Aber ist dann der menschliche Wille lediglich das Resultat einer Umgebung? Dewey antwortet auf diese Frage dahingehend, dass sich "schablonenmäßige" Gewohnheit, also Routine, ändern lässt in eine andere intelligente oder künstlerische Gewohnheit, eine Gewohnheit, die "zusammengeschmolzen ist mit Denken und Fühlen"[11].

Diese relative Eigenständigkeit des Subjekts gegenüber einer Umwelt, durch die es bedingt ist, besteht darin, einen bestimmten Typ von Erfahrung machen zu können: den der ästhetischen Erfahrung, die Dewey in seinem Buch *Kunst und Erfahrung* auch die "*eine* Erfahrung"

8 Vgl. R. Zuckert: *Herders Naturalist Aesthetics,* Cambridge University Press 2019.

9 S. Deines, *Die Funktionen der Kunst in der pragmatistischen Ästhetik*, http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2017/06/Deines_Pragmatistische-A%CC%88sthetik.pdf, abgerufen am 24. 7. 2020.

10 ab hier verschieden Stellen aus Dewey-Kapitel aus meinem Buch. Im nachfolgenden Abschnitt sind Sätze entnommen aus: J. Siegmund: *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert,* Stuttgart 2019, S. 133-161.

11 J. Dewey: *Die menschliche Natur. Ihr Wesen und ihr Verhalten*, Zürich 2004, S. 56.

nennt[12]. Solch "*eine* Erfahrung" hebt sich aus der Summe alltäglich gemachter Erfahrungen dadurch heraus, dass ihr imaginativ eine Ganzheit zukommt, die sich von der Fragmentarität normalen Erfahrens unterscheidet. Dewey sagt, das Material, das erfahren worden ist, durchlaufe "eine Entwicklung bis hin zur Vollendung".[13]

> "Dann [...] ist es [das Material] in den Gesamtstrom der Erfahrung eingegliedert und darin gleichzeitig von anderen Erfahrungen abgegrenzt. Eine Arbeit wird zufriedenstellend abgeschlossen; ein Problem findet seine Lösung; ein Spiel wird bis zum Ende durchgespielt [...]"[14].

Eine solche ganzheitliche Erfahrung ist, wie sich empirisch leicht bestätigen lässt, nicht exklusiv an das Medium der Kunst gebunden. Und so verortet Dewey auch ästhetische Erfahrungen in allen Bereichen, in denen es möglich ist, nachträglich das Erfahrene zu einer Einheit, besser gesagt in einen Prozess der Ganzwerdung zu bringen.

Künstlerisch zu handeln bedeutet in diesem gedanklichen Setting nichts anderes, als experimentell an der Herstellung einer solchen Erfahrungseinheit zu arbeiten. Deweys zentraler Begriff ist hier der einer inneren Zwecksetzung durch die Handelnden selbst.

Das Kunstwerk ist einem "Druck abgerungen, den die konkreten Dinge auf die natürlichen Impulse und Neigungen ausüben", und es entsteht als "Ausdrucksakt" in einer bestimmten "Zeitspanne" und verändert damit Einstellungen[15].

Auch die 'Wertezuschreibung' in der *Rezeption* von Kunst kennzeichnet Dewey durch den "Rhythmus von Hingabe und Reflexion" [16] .

Denn "der Betrachter muß, wie der Künstler, die Elemente des Ganzen ordnen, was der Form nach, wenn auch nicht im Detail, das gleiche ist wie der Organisationsprozeß, der für den Schöpfer des Werks eine bewußte Erfahrung darstellt" [17].

Damit leisten die Betrachter*innen in Deweys Worten Arbeit, wie die Künstler*innen.[18] Künstlerisches Denken ist laut Dewey nie abgehoben von seinem Gegenstand oder gar in einer Beobachterposition - es ist immer Resultat von Handlungen, die einerseits intrinsich motiviert sind, andererseits aber ins Offene hinein geschehen. Dewey unterscheidet zwischen inneren und äußeren Zwecksetzungen. Erstere, die inneren stehen für solch ein künstlerische Sich-Ausrichten innerhalb von offenen Handlungen; externe Zwecke sind von außen gegeben, sie bedeuten bei Dewey Zwang, Nützlichkeit in einem sehr eingeschränkten Sinn und Unterordnung.

Was ist nun das Verbindende der drei skizzierten ästhetischen Theorien? Eine Freiheit ästhetischer Einstellungen im Sinne der Abtrennung des genuin Ästhetischen von anderen Subjektzuständen, Einstellungen oder auch Gesellschaftsbereichen wie z.B. vom Moralischen

12 J. Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1980, S. 47ff.
13 Ebd., S. 47.
14 Ebd.
15 Ebd.
16 Vgl. ebd., S. 168.
17 Ebd., S. 68f.
18 Ebd., S. 69.

oder Politischen ist mit diesen ästhetischen Theorien nicht konsequent zu denken. Der Gedanke einer Angewiesenheit der Künste auf ihre Zusammenhänge und ihre Responsivität rückt ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Ein zweiter wichtiger Gedanke, ist: Alle möglichen und *nicht allein* künstlerische Gesellschaftsbereiche haben es mindestens mit einem affektiven Überschuss sinnlicher Vorstellungen zu tun, wenn nicht gar mit ästhetischen Erfahrungen, die in ihnen gemacht werden. Damit ändert sich vermutlich die Metaerzählung der Moderne von der anderen Freiheit der Kunst, d.h. von einer utopischen, Freiheit gebenden Kunst, die wiederum einer funktional technischen entfremdeten (kapitalistischen) Gesellschaft als ihrer Alternative gegenübersteht.

3. Die spätmoderne Gesellschaft

Zwei Narrative der Veränderung und Verschiebung sind in den letzten 15 Jahren, aus philosophischer sowie aus sozialwissenschaftlicher Perspektive - in den Fokus gerückt: Erstens wurde von einer Demokratisierung des ästhetischen Geschmacksurteils gesprochen, gemeint ist dabei das eingangs von mir erläuterte Kantische Urteil.

Der Philosoph Christoph Menke spricht z.B. von einem "postmodernen Lob der ästhetischen Freiheit im Massenkonsum" und von "dessen kulturindustrieller Lenkung und funktionalen Verortung in der Kapitalverwertung".

Freilich sind dieser Beschreibung ganz andere Demokratisierungsgeschichten seit den 1970er Jahren vorausgegangen, in denen es um die Emanzipation und Verbesserung des Lebens vieler Menschen im Sinne einer kreativen Selbstentfaltung ging. Kreativität ist dann auch das Stichwort einer zweiten großen Debatte in der Sozialwissenschaft, an die ich hier anknüpfen möchte:

Der Sozialphilosoph Axel Honneth stellt in dem Sammelband "Befreiung aus der Mündigkeit" dar, dass sich im Rahmen des Diskurses der Rationalisierung und Individualisierung, eine zu beobachtende Individualisierung der Lebenswege seit einigen Jahren unter dem Fokus eines organisierten Zwangs zur Selbstverwirklichung diskutieren lässt. Diese Diskussion verläuft als eine Diskussion über die Paradoxien und Ambivalenzen des heutigen Kapitalismus und speist sich aus den Analysen gegenwärtiger Arbeitsverhältnisse.

Axel Honneth zufolge wenden sich die für westliche Gesellschaften charakteristischen Individualisierungstendenzen von Subjekten inzwischen gegen diese Subjekte selbst, indem die ehemals von den Menschen initiierten Ansprüche auf Selbstverwirklichung zur Legitimationsgrundlage des *ganzen* Systems geworden sind und von den Institutionen als Anforderung an die Einzelnen herangetragen werden, und zwar werden sie so an die Einzelenen herangetragen, dass die Einzelnen unter diesen Ansprüchen leiden.

Neben Honneth sind einige andere Autor*innen mit ähnlichen oder verwandten Thesen bekannt geworden: Der Soziologe Luc Boltanski und die Wirtschaftswissenschaftlerin Ève Chiapelli sowie der Soziologe Alain Ehrenberg, alle drei in Frankreich, die Soziologen Ulrich Bröckling und Andreas Reckwitz im Deutschsprachigen. Von den Genannten möchte ich einmal die Position von Andreas Reckwitz herausgreifen, auch weil er in seinem 2017 erschienenen Buch

mit dem Titel "Die Gesellschaft der Singularitäten" die Grundthese vom sogenannten kreativen Imperativ noch einmal in einer Theorie der Singularisierung (der Vereinzelung also) zugespitzt hat.

Mit dem Begriff des kreativen Imperativ meine ich das, was ich bereits mit Honneth zum Ausdruck gebracht habe - die These, dass Kreativität heute nicht allein als Modus der Emanzipation und inneren Selbstentfaltung thematisiert werden kann, sondern dass die Forderung, kreativ sein zu *müssen* uns heute - und zwar nicht nur künstlerisch arbeitenden Menschen, sondern nahezu allen - entgegensteht sowie dass ihre Erfüllung ein wesentliches Mittel der Profitsteigerung im Ökonomischen geworden ist.

Denkt man sich Kreativität als etwas Unfassbares, logisch nicht Fassbares, welches sich ereignet, also nicht allein willentlich herbeigeführt werden kann, wird es natürlich komplex bzw. schwierig, sich ihren gezielten Einsatz im Rahmen eines konkreten ökonomischen Wettbewerbs vorzustellen.[19]

An diesen hier skizzierten Diskurs des Kreativen Dispositivs knüpft nun Andreas Reckwitz mit seinen zeitdiagnostischen Überlegungen an zur Form der spätmodernen Gesellschaft. Das Kreativ-Künstlerische Dispositiv ist eingewandert in sämtliche Lebensbereiche, laut Reckwitz ist es aus seinen Nischen, die es ehemals besetzt hatte, herausgekommen und zum prägenden Merkmal unserer Gesellschaft geworden.

Die Stichworte von Reckwitz lauten in diesem Zusammenhang Ästhetisierung, Kulturalisierung und Singularisierung unserer Gesellschaft. Die spannende Frage in diesem Zusammenhang ist natürlich die, wie sich z.B. Kultur im Rahmen dieser Entgrenzung verändert.

Und dazu müsste man erst einmal klären, was man zuvor unter ihr verstanden hatte. Und die noch spannendere Frage für den Denkzusammenhang dieser Vorlesung ist: Was bedeutet eine solche Veränderung bzw. Verschiebung gesellschaftlicher Bewertungen für die Künste selbst in ihrem Verhältnis zur Gesellschaft?

Ich denke, eins ist intuitiv klar - die Künste lassen sich nicht mehr als das "ganz Andere" im Bezug auf eine ehemals funktional strukturierte Gesellschaft denken, denn in der aktuellen Erzählung ist die Gesellschaft nicht mehr durch ihre Funktionalität (so wie noch in den Diskursen der Moderne) gekennzeichnet.

Der Verschränkungs- bzw. Vermischungsgedanke taucht auch bei Reckwitz auf. Es handelt sich bei ihm um eine Figur der Durchdringung von ästhetisch-kulturellen Handlungsweisen, die er als ein affektgeladenes Verhalten darstellt, mit ganz rationalen technischen Realisierungsgrundlagen, wie sie z.B. bei der Entwicklung und Programmierung von Algoritmen zum Tragen kommen. Er meint hier insbesondere Algoritmen, die unser Kaufverhalten beständig berechnen und die damit erst unseren affektgeladenen Rausch der auf Dauer gestellten ästhetischen Entscheidungen ermöglichen.

"Singularisierung meint ... mehr als Selbständigkeit und Selbstoptimierung. Zentral ist ihr

19 Laut Alain Ehrenberg ist gerade die Depression diejenige Krankheit, die einer solchen Art künstlerisch-kreativer Anforderungen, die Menschen an sich selbst richten, zugehört. A. Ehrenberg: *Das erschöpte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2008.

> das komplizierte Streben nach Einzigartigkeit und Außergewöhnlichkeit, die zu erreichen freilich nicht nur subjektiver Wunsch, sondern paradoxe gesellschaftliche *Erwartung* geworden ist. (...) An alles in der Lebensführung legt man hier den Maßstab der Besonderung an: wie man wohnt, was man isst, wohin und wie man reist, wie man den eigenen Körper oder den Freundeskreis gestaltet. Im Modus der Singularität wird das Leben nicht einfach gelebt, es wird *kuratiert*. Das spätmoderne Subjekt *performed* sein (dem Anspruch nach) besonderes Selbst vor den Anderen, die zum Publikum werden" [20] .

Allein die Begriffe der Perfomance und des Publikums weisen in eine künstlerische Richtung. Ergänzend möchte ich noch zwei wichtige Seiten von Reckwitz' neuer Soziologie der Gesellschaft erwähnen, die meines Erachtens wichtig sind: Erstens sagt er, dass die Singularisierung nicht allein menschliche Individuen bestimmt, sondern zugleich Dinge und Kollektive. Damit erhöht sich die Aktualität seiner Darstellung, ist doch die Ästhetisierung und Darstellungsbewusstheit z.B. rechtspopulärer Kollektive schon seit längerem ein Thema.

Zweitens gibt es auch bei Reckwitz eine sogenannte Kehrseite dieser gesellschaftlichen Entwicklung, die man unter Umständen auch als Erweiterung der Spielräume von vielen Menschen begreifen könnte - Reckwitz sagt dazu:

> "Auf der einen Seite eine 'schöne neue Welt' der Designobjekte und internationalen Urlaubsreisen mit Wohnungstausch, der You-Tube-Hits, des kalifornischen Lebensstils der Kreativen, der Events, der Projekte und ästhetisierten Stadtviertel zwischen Shanghai und Kopenhagen; auf der anderen Seite Überforderungserkrankungen, die soziale Marginalisierung einer neuen Unterklasse sowie Nationalismen, Fundamentalismen und Populismen diverser Couleur" [21].

Und damit, dass Reckwitz einen Zusammenhang zwischen beiden Seiten konstruiert, trifft er meiner Meinung nach einen Nerv unserer Zeit, was die politischen Entwicklungen angeht. Das Ästhetische (an diesen politischen Bewegungen) jedoch besteht aus erlebten Affekten. Und Affekte sind nicht unbedingt Freiheitserfahrungen, sondern üben häufig eher einen Zwang auf jemanden aus, da in ihnen so etwas wie Reflexion oder Vernunft nur noch eingeschränkt vorhanden ist, wie sich z.B. mit einem Seitenblick auf Rechtspopulismus, aber auch mit einem Blick auf andere Bereiche, wie z.B. auf unserer Verhalten gegenüber der Klimafrage anmerken lässt.

4. Was hat das mit uns zu tun?

Was haben diese Diskurse mit künstlerischer Arbeit heute zu tun? Wieso sollten sich Künstlerinnen und Künstler, die an Akademien und Hochschulen ausgebildet werden, überhaupt mit solchen und ähnlichen Gedanken auseinandersetzen? Betreffen sie überhaupt das Kerngeschäft künstlerischer, pädagogischer und gestaltender Arbeit?

20 A. Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten,* Berlin, 2017, S. 9.
21 Ebd., S. 21.

Das was Bourdieu noch so konsequent beschreiben konnte, die Distinktion durch das Geschmacksurteil der Kunst, ist aus der Perspektive der Singularisierung in dieser Form heute verschwunden. Eine Demokratisierung der Künste lässt sich, wie oben angedeutet, positiv und negativ beschreiben - auf jeden Fall muss die Einzigartigkeit des Ästhetischen Erlebens als Freiheitserfahrung auf den Prüfstand gestellt werden.

Popularität der Künste, Kulturindustrie, Globalisierung, eine weitere Ökonomisierung und Festivalisierung der Künste und vieles mehr sind Tatsachen, die sich nicht ignorieren lassen, genauso wie die neuen Möglichkeiten in den Künsten, direkter einzuwirken ins Gesellschaftlich-Politische und Menschliche.

Der zu Grunde liegende Gedanke ist der einer Verschränkung als Idee einer Verbindung der Künste - nicht nur mit der Natur, wie es z.B. Herder im 18. Jahrhundert thematisierte, oder mit der gesellschaftlichen Sozialität von anderen Praxen, wie es z.B. Hegel im 19. Jahrhundert thematisiert hat, sondern auch mit ganz aktuellen und nur aus der Perspektive der Teilnehmerschaft bewegenden Fragen.

Um welche Fragen es dabei konkret gehen kann, dies bleibt den einzelnen künstlerischen Positionen und Fächern überlassen. Aus einer solchen philosophisch-systematischen Perspektive kann es nicht allein um den Gewinn persönlicher Freiheit durch die Rezeption von Kunst gehen, sondern es geht auch um die Frage, Was können wir tun aus einer Perspektive künstlerischen Handelns?

Hier kann der Freiheitsgedanke meiner Ansicht nach nicht mehr das einzige Anliegen sein, sondern - philosophisch gesprochen ergibt sich durch die *Vermittlung* von Notwendigkeit *und* Freiheit für die Künste ein Feld, das sowohl durch seine kreativen, assoziativen Handlungsformen als auch seine spezialisierten rationalen, ja auch vernünftigen und handwerklichen Strategien als eine Arbeit an Formen eigenen Denkens in größeren Zusammenhängen angesehen werden muss.

Die Einigung Europas, Solidarität mit Migrantinnen und Migranten und Flüchtlingen, um den Kommentar zu der Arbeit des Theaters unter der Intendanz von Armin Petras zu zitieren, sind dann keine Zufälligkeiten im ästhetischen Rahmen mehr, sondern rücken als künstlerische Anliegen in den Mittelpunkt.

Es sind die spezifisch künstlerischen Formen, die auf eigene Art mit diesen Fragen umgehen und es handelt sich nicht um eine reine Wiederholung des Politischen.

Nimmt man den Gedanken einer Verschränkung ernst, dann passiert das, was ich vorhin mit einem Satz von John Dewey auf einer allgemeinen Ebene ausgedrückt hatte: Das Kunstwerk ist einem "Druck abgerungen, den die konkreten Dinge auf die natürlichen Impulse und Neigungen ausüben", es entsteht als "Ausdrucksakt" in einer bestimmten "Zeitspanne" und verändert damit Einstellungen[22] .

Das Außenfeld wirkt auf den Ausdrucksakt der Künstler*in und der Ausdrucksakt wirkt auf das Bewusstsein von uns als diejenigen, die sich mit diesem befassen, also ein Prozess in zwei Phasen, in dem die Kunst als vermittelndes Element auftritt.

22 J. Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1980, S. 47.

ARETÉ - VOL. 6, 2021 - ISSN 2531-6249 DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210608

Sulle frontiere della libertà estetica e sull'agire artistico[23]

Judith Siegmund

Abstract: Judith Siegmund's contribution revolves around the possibility and necessity of a critical questioning of the aesthetically developed concept of freedom in the aesthetic attitude. It shows that in the case of art, such aesthetic freedom has been brought by separating the arts from other social fields, and suggests replacing the idea of separation with the idea of entanglement. The limitation of aesthetic freedom implied in this entanglement also affects questions of artistic action.

Keywords: *autonomy of art, aesthetic freedom, artistic action*

Uscendo dalla stazione di Stoccarda, alla fine del 2017, e incamminandomi sui sentieri dello Schlosspark, passai davanti alle locandine affisse delle stagioni del Teatro dell'Opera, Teatro di Stato e del Balletto di Stoccarda e venni a sapere che il regista Armin Petras a quel tempo era ancora il direttore artistico del teatro di Stoccarda. Conoscevo Armin Petras, venendo da Berlino, sia come produttore che come regista del Gorki Theater - imbattermi nel suo nome familiare fu per me una gioia, nonostante non conosca personalmente Petras né abbia ancora avuto l'occasione, qui a Stoccarda, di andare a vedere i suoi spettacoli teatrali.

Quando nel marzo 2018 iniziai a insegnare al HMDK probabilmente Petras aveva appena reso pubblica la sua intenzione di lasciare il teatro di Stoccarda prima della fine del contratto per motivi personali.

La stampa e altri media commentarono molto il lavoro di Petra. Trattandosi di una questione insidiosa il tono in cui ognuna delle parti parlava era caratterizzato da una certa serietà, il cui ruolo è a mio parere interessante rilevare.

Mi limiterò a citare solo alcuni dettagli dei molti commenti che la decisione di Petras suscitò.

Sotto il titolo "Petras non ha capito Stoccarda" la radio tedesca Deutschlandfunk commentava:

> "A Stoccarda è tutta un'altra cosa. Da quando Claus Peymann negli anni '70 assunse la direzione del teatro la gente qui si identifica con esso, partecipando volentieri ad ogni moda d'avanguardia, ad ogni farfugliamento di testi, ad ogni sacrificio, ma in cambio vuole essere presa sul serio. La gente di Stoccarda vuole che il direttore sia lì per il 'loro' teatro".

23 Il testo è una versione rielaborata della lezione inaugurale della cattedra di Estetica contemporanea tenuta da me alla Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart - HMDK- il 15 Maggio 2019. Traduzione di Camilla Croce.

Dalla trasmissione culturale della radio del Baden Württemberg SWR2:

> "Ma con il tempo si faceva sempre più chiaro, che Petras poco aveva a che fare con il grande stabile e anche come regista divenne sempre più confuso. Petras veniva dal piccolo, povero teatro Gorki di Berlino, dove era bastato mostrare atteggiamenti, gesti popculturali e visioni del mondo di sinistra per diventare il beniamino dei *milieux* alternativi. Questo a Stoccarda non basta, qui bisogna conquistare un grande e, sì, colto pubblico borghese. All'improvviso Petras aveva a sua disposizione un grande stabile e molti soldi da poter distribuire- in altre parole: poteva anche buttarne molti dalla finestra..."

E ancora:

> "Al nord Petras aveva reso possibile l'affermarsi di una scena della gioventù progressista, di diversi festival che hanno evocato l'Europa unita, la solidarietà con i migranti e rifugiati, temi questi che naturalmente emergevano anche nelle rappresentazioni teatrali. Ma questo di per sé non conta niente, è l'estetica che conta".

Ecco apparire in un posto prominente il nome della disciplina *Estetica-* è l'estetica che conta. L'Estetica è più importante dei migranti e dei rifugiati, contro i quali di principio non si ha niente; l'Estetica è superiore ai gesti popculturali e alle visioni del mondo di sinistra; l'Estetica vanta apparentemente di fronte a tutto questo uno statuto oggettivo. L'Estetica è, si potrebbe avere l'impressione, sublime.

Certo, si potrebbe obiettare, qui il concetto di estetica è usato in un senso quotidiano per descrivere ciò che è 'ben fatto' (ma forse in un modo neppure molto preciso), si potrebbe obiettare cioè che il concetto di estetica significhi in questo contesto solo qualcosa come la bellezza della messa in scena o l'abilità, le competenze, il saper fare, e sì, è vero, il nostro uso quotidiano del concetto non ha molto a che fare con la disciplina dell'Estetica, nata nel XVIII secolo nelle università europee. Ciononostante ho l'impressione che nei commenti sulla vicenda di Petras al teatro di Stoccarda la storia e la comprensione della teoria estetica siano chiamate a sancire una posizione (contro Petras) o che per lo meno che esse vengano, seppur vagamente, chiamate in causa.

Vorrei subito sviluppare questo pensiero ponendo la seguente domanda: come si riflette la teoria estetica nelle posizioni che i media attribuiscono al pubblico teatrale di Stoccarda e perché questa estetica, da Kant in poi, è considerata un'estetica borghese?

Prima di rispondere vorrei offrire ad Armin Petras la possibilità, seppure immaginaria, di rispondere, sempre estraendo alcuni dettagli da ciò che ne scrissero i media. MdR Kultur, la trasmissione culturale della Sassonia e Turingia, ha recentemente mandato in onda un commento su uno spettacolo attuale di Petras. Ecco:

> "Il romanzo di Fallada *Ognuno muore solo* sta facendo carriera a teatro. Il romanzo narra la storia di due persone anziane, semplici, due lavoratori al tempo del nazismo, che reagiscono al dolore della perdita del figlio con estremo contegno e s'ingaggiano nella resistenza. Lo spettacolo è appena andato in scena nel teatro di Plauen-Zwickau e sta arrivando ora al teatro di Lipsia. Petras mescola la vicenda narrata da Fallada con un'altra storia della resistenza, la

banda di Lipsia, che racconta invece l'insofferenza da parte di alcuni giovani di Lipsia alla gioventù hitleriana e in generale alla costrizione a far parte di gruppi. Abbiamo incontrato il regista Armin Petras prima della prima".

Petras prende la parola:

"Amo questo teatro, le persone ed anche l'edificio, perché qui si sentono molto distintamente le tracce del passato, le stratificazioni". Il commentatore continua: "Petras è già stato regista residente al teatro di Lipsia, sotto la direzione di Wolfgang Engel. Qui ha portato per la prima volta sulla scena *Sterne über Mansfeld* ed è stato un momento magico" [24].

E Petras:

"Ricordo come per moltissime persone fu una serata triste, molti semplicemente piansero. Non avevo mai visto niente del genere".

Di che cosa si tratta qui? Credo che si potrebbe iniziare a fare molte domande, per esempio: il fatto che le persone piangano, rimanda a una concezione terapeutica dell'arte? In questo caso allora non si tratterebbe più di vera arte, bensì di un'applicazione dell'arte ... E poi perché Petras preferisce il palco dei teatri delle regioni tedesche più giovani, proprio quelle (così si potrebbe dire esagerando un po' per provocare) dove tendenze di destra radicale non lasciano a desiderare? La gente lì non capisce niente di democrazia. Petras però ama questi teatri, anche se forse non sono ben restaurati, anche se forse non sono così in forma come il teatro di Stoccarda. E sicuramente hanno meno soldi. Che cosa intende dire Petras quando parla di "stratificazioni e tracce del passato"? Di quale passato sta parlando?

E qui mi fermo. Nelle prossime pagine cercherò di mostrare come, proprio partendo dall'estetica, sia possibile ripristinare la distanza necessaria, che manca completamente nel discorso dei media, per confrontarci e venire a capo di queste cruciali questioni della nostra attualità. La mia tesi è che qui abbiamo a che fare con due diverse concezioni, definizioni di arte, che vale la pena mettere a confronto e far dialogare.

Innanzitutto dirò qualcosa sull'idea secondo cui il giudizio di gusto estetico borghese rappresenta un accrescimento di libertà, per poi in un secondo momento presentare un altro modello di pensiero, fondato più sull'idea di un intreccio, di una fusione, tra le arti e la società, in cui la libertà soggettiva non viene, come nel primo modello, pensata in termini di assoluto. In terzo luogo approfondirò le tendenze democraticizzanti che il giudizio di gusto esposto nella prima parte ha assunto nell'attuale società tardo moderna. In quarto luogo proverò a rispondere alla domanda: che cosa ha a che fare tutto questo con noi?

24 Con lo pseudonimo Fritz Kater Petras mette in scena nel 2003 *Sterne über Mansfeld* allo Schauspiel di Lipsia, C.C.

1. Il principio di una separazione dell'arte: il giudizio borghese di gusto come accrescimento di libertà.

La storia dell'estetica filosofica di lingua tedesca - è nel XVIII secolo che si afferma la disciplina 'estetica' - ruota attorno a un tipo di giudizio che Pierre Bourdieu ha potuto connotare come borghese, vediamo perché.

La forma di questo giudizio è originariamente caratterizzata da Kant come la forma del giudizio di gusto. Nella prima parte vorrei dire qualcosa su questo gusto e dare così espressione alla mia ipotesi riguardo a ciò su cui si fondano i commenti succitati su Petras a Stoccarda, ossia la costruzione mentale sottesa a questa forma di giudizio.

Al cuore di questa forma di giudizio, caratteristica dell'estetica della ricezione c'è, infatti, il pensiero di una libertà interiore della persona che giudica con gusto.

Il presupposto di una tale libertà interiore è ciò che ha contribuito al valore che, nel XX secolo e ancora oggi, è stato attribuito all'arte individuato come quel campo che, all'interno della società borghese, è destinato a determinate attività. L'individuazione di questo campo a sé ha costituito il presupposto per giustificare l'inserimento delle arti in un contesto separato, distinto dai processi economici e sociali. In questo modo tutto ciò che è stato considerato artistico ha finito per rappresentare l'Altro di tali processi ed esserne così tagliato fuori. Provo ora a chiarire questa descrizione stringata.

Innanzitutto, cosa significa 'estetica della ricezione'? Con essa mi riferisco a quella forma della teoria del giudizio di gusto che, invece di ruotare attorno alle domande di produzione dell'opera o rappresentazione dell'arte[25], indaga le forme generali della percezione e del giudizio dei soggetti, degli esseri umani.

Rilevante è inoltre ricordare come per Kant e altri filosofi la questione del giudizio di gusto non riguardasse l'esperienza artistica, ma rispondesse a un altro genere di domande fondamentali, che riguardavano la determinazione della sensibilità umana e la facoltà di conoscenza. Queste domande erano a quel tempo le stesse domande che si poneva la biologia, come ad esempio: quanto c'è di meccanico nel pensiero e nel corpo dell'uomo, e cosa vuol dire allora vitalità? In che posizione si trova l'uomo rispetto alla natura?

I giudizi di gusto sono giudizi autocoscienti del soggetto, nei quali però il soggetto, a rigore di logica, non può garantire la certezza del suo giudizio, senza tuttavia escludere che il giudizio di gusto possa essere sicuro. La sua sicurezza consiste qui in una precisione, in un'accuratezza sensibile, che presuppone l'autonomia del soggetto. Che cosa intendo con autonomia del soggetto?

Seguendo Kant, ciò che connota il giudizio di gusto, è il sentimento di piacere o dispiacere che lo accompagna. Sono piacere e dispiacere a fungere da criteri ultimi per la valutazione, per esempio, di una sonata per pianoforte (il giudizio è: questa musica è bella), dei criteri quindi che vengono sentiti dal soggetto, come sentimenti, dentro di sé; Kant sostiene che non ci sia spiegazione o prescrizione capace d'indurre tale sentimento.

Di conseguenza, l'autonomia del giudizio di gusto, significa l'autonomia nel suo esercizio: nessuno è influenzabile dagli altri. Kant dice: "Fare di giudizi estranei il principio di determinazione

25 Domande poste da quella che nel contesto italiano è chiamata "estetica dell'opera" C.C.

del proprio sarebbe eteronomia"[26]. Questa è la costruzione kantiana. Il momento di libertà che troviamo in questa concezione dell'autonomia del soggetto consiste nel fatto che, in quanto giudicante, io rifletto su me stesso.

Contestualizzata storicamente la costruzione kantiana vuole dire che, ciò che conferisce al giudizio estetico qualcosa come una sicurezza, è il suo esser radicato in me, poiché io non solo giudico, ma affermo inoltre, e allo stesso tempo, che un giudizio sul bello può legittimamente avanzare la pretesa di essere "considerato valido per ciascuno"[27]. In breve: anche gli altri dovrebbero trovare bello ciò che io trovo bello.

L'autonomia del soggetto finisce per consistere così nella sua autocoscienza borghese, come argomenterà Bourdieu. Direi addirittura che quest'autocoscienza, acquisita dalla borghesia grazie ai suoi successi economici e politici, costituisce il fondamento dell'autonomia del suo giudizio estetico. Tornerò subito su questo punto.

Se ci chiariamo qual è l'epoca storica in cui Kant progetta la sua teoria del giudizio di gusto, capiamo anche, detto polemicamente, come mai una tale autocoscienza possa tonare utile a qualcuno. L'epoca della crescita del capitalismo industriale è la stessa in cui si avviano i grandi cambiamenti economici, con il colonialismo incomincia la globalizzazione, il commercio con il mondo prende il largo, culture e contesti diversi, dal punto di vista dell'Europa, si avvicinano le une agli altri. Racconti e immagini di uomini, piante e animali sconosciuti, insieme a grandi quantità di nuovi profumi, odori e nuovi materiali si materializzano nella vita quotidiana degli europei.

In breve ci sembra possibile affermare che è il gusto di coloro che giudicano, che crea sia la distanza che il ritorno ai propri sentimenti. Poco importa se c'è il commercio degli schiavi, come anche poco importa chi e a quali condizioni gode dei profitti del commercio, e chi e come si ritrova coinvolto nella produzione dei prodotti che m'incantano; esercitando il giudizio di gusto io trovo il mio posto nel mondo, perché sono io che performativamente produco il rapporto con il mondo, che ne stabilisco la sua prossimità e la sua distanza.

Ciò mi conferisce una sorta di potere su ciò che giudico. Le questioni morali, che Kant sussume sotto il concetto d'interesse, non giocano alcun ruolo nel vissuto estetico.

Al contrario, egli descrive il giudizio di gusto con quel giudizio determinato da un "compiacimento senza alcun interesse"[28].

In questo modo possiamo capire come mai, nelle valutazioni della direzione artistica di Petras, non si sia dato peso al suo impegno sul tema dei migranti e delle *Weltanschauungen* di sinistra: le questioni urgenti di carattere umano e morale non fanno parte, a rigore, del campo in cui si esercita un giudizio estetico. Nel momento in cui si giudica un'opera d'arte ci si trova in uno stato d'animo diverso da quello in cui ci si trova quando si riflette sull'economia, sulla politica o su questioni di carattere morale. Anzi, proprio questa differenza di stato d'animo, è ciò che caratterizza l'atteggiamento estetico.

Questo pensiero, con gli accenti e le intonazioni più varie, ha avuto una carriera brillante anche e anzi proprio nel XX secolo.

26 I. Kant, *Critica della facoltà giudizio,* Torino, Einaudi, 1999, p. 119 nota C.C.
27 Ivi, p. 51.
28 Ivi, p. 40. Ci sono posizioni che tentano di mostrare come in Kant vi sia una connessione che media il giudizio estetico e il giudizio etico. Qui le ho lasciate fuori di proposito per poter esporre con più chiarezza il mio pensiero.

Il politico, e in certa misura anche il morale, messo così alla porta, rientrava però già in Kant dalla finestra in questo modo: se suppongo che anche tutti gli altri esseri umani- e Kant sottolinea *tutti* gli esseri umani- debbano trovare bello ciò che io ritengo lo sia, è perché presuppongo che gli altri siano fatti come o in modo simile a me.

Gli altri dispongono delle stesse facoltà di cui io dispongo e che in me costituiscono il fondamento del giudizio di gusto. Quando si parla di una politicità intrinseca all'estetico ci si riferisce a questa idea kantiana, dal momento che l'uguaglianza di tutti gli essere umani non è, e ai tempi di Kant non lo era per niente, un'ovvietà. Il potere di emancipazione dell'estetico è racchiuso in questo pensiero.

Jacques Rancière gli si riferisce quando sostiene che la posta in gioco nell'estetico è l'emancipazione dei lavoratori e di tutti coloro che non hanno una voce. Se i lavoratori nel XIX secolo hanno potuto affermare la loro uguaglianza, nonostante la concreta uguaglianza nella realtà non esistesse affatto, è proprio perché avevano incominciato a leggere libri e a scrivere poesie, a formarsi culturalmente. Rancière sostiene che, da Aristotele in poi, l'operaio/a si definisce proprio dal fatto di non potersi sottrarre al lavoro, necessario per guadagnarsi da vivere, e di non poter dedicare del tempo a scrivere delle poesie; l'operaio/a è colui o colei che è troppo stanco per potersi dedicare alla poesia. L'esperienza estetica e la percezione del mondo nelle poesie, per esempio, equivale quasi all'affermazione seguente: incominciando a scrivere poesie io, in quanto operaio/a, affermo l'uguaglianza nel modo del "come se".

L'argomentazione di Rancière ha tuttavia sollevato e continua a sollevare dei dubbi, che, guarda caso, vertono sulla spontaneità con cui gli stati d'animo dell'atteggiamento estetico, dai quali si esercita il giudizio di gusto, accadono, - ed ecco che torniamo al nodo che lega la determinazione dell'esperienza estetica alla storia della borghesia. Pierre Bourdieu mette l'accento proprio su questo nodo, notando come siano la provenienza e l'educazione dei singoli a determinare la disposizione o meno all'*habitus* del giudizio di gusto estetico fondato sulla mancanza d'interesse. Il che in breve significa: o imparo molto presto a esercitare in autonomia il mio giudizio o ... non lo imparo più.

Bourdieu critica dunque Kant come rappresentante del gusto borghese. Poiché il ponte che il senso comune dovrebbe costituire tra individuo e società rimane frammentario, egli [Kant] dice: non ognuno sarebbe in grado di capire perché, in un puro giudizio estetico di gusto, un oggetto possa essere giudicato bello in modo apparentemente oggettivo e perché invece un altro oggetto no. Il giudizio di gusto borghese è un giudizio già esercitato, che presuppone, da un lato l'autonomia del soggetto (dato che, ad esso appartiene una certa autocoscienza, che pone la propria sensibilità come misura per tutti); dall'altro, non potendo mai esser del tutto certi del proprio giudizio, lascia la soddisfazione della pretesa di una generale validità estetica del giudizio indimostrabile.

I giudizi di gusto estetico devono in qualche modo essere esercitati ma non possono, nel senso forte della parola, nel senso cioè di una competenza in materia, essere appresi. Il terreno per la *distinzione* secondo il gusto è così preparato: il soggetto non borghese non può semplicemente iniziarsi all'esercizio del giudizio di gusto e vive un'irritazione sia rispetto alla soggettività dei giudizi sia rispetto alla loro pretesa validità universale[29]. E qui risuona, in tutta la sua estensione, il pensiero della società in classi di Bourdieu. Il giudizio di gusto è a servizio dunque, dice Bourdieu,

29 Questo passaggio è stato estratto dal mio testo: "*L'art pour l'art* und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff" p. 87-104, in (a cura di), N. Tessa Zahner/U. Karstein, *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Wiesbanden 2017, p. 96 e s.

della *distinzione*. Attraverso esso mi distinguo dai rappresentanti di altre provenienze e altre appartenenze di classe. E questo rappresenta, per Bourdieu, un genuino interesse della borghesia: distinguersi. L'interesse per una *performance* della mancanza d'interesse, si potrebbe dire.

Questa separazione di un gusto sul piano economico Bourdieu la pone al centro della sua determinazione del campo dell'arte. Detto in maniera più concisa: ciò che all'inizio della teoria estetica era stato un particolare atteggiamento del soggetto finisce, nel XX secolo, per diventare la stessa determinazione essenziale dell'arte.

Sono molti i nomi di autori e autrici di estetica che s'inscrivono in questa tradizione. Adorno per esempio, che pensa l'opera d'arte, e il suo carattere di verità, e qui Adorno pensa esplicitamente alla musica[30], come quel luogo dell'utopia umana in cui il carattere enigmatico dell'arte emerge in modo indeterminato e cifrato. In questo modo l'opera d'arte diviene nel sistema capitalistico quell'ambito della società in cui è ancora possibile che qualcosa di simile all'umanità si manifesti, anche se frammentata e in sottrazione, ossia in senso negativo. L'arte si sottrae così alla funzionalità sociale, dice Adorno, nella quale invece tutto il resto, insieme all'economia, il politico e l'industria culturale, rientra.

Senza addentrarmi nella sua teoria estetica, mi preme rilevare che in Adorno, nonostante il pensiero dialettico, la linea di separazione è tracciata molto nettamente. La separazione non riguarda un peculiare atteggiamento estetico distinto dagli altri, ma l'arte e il resto della società. Anche i contemporanei di Adorno, come per esempio i filosofi Joachim Ritter e Odo Marquard, definiscono l'arte a partire da questa linea di separazione. Per loro l'arte diventa la compensazione nella modernità dei progressi tecnici ed economici, all'arte è assegnato il compito di alleggerirci di tutto il resto, essa diviene quindi il luogo dove gli uomini ancora possono comprendersi e vivere come esseri storici, in contrasto al mondo tecnico nel quale invece sono ridotti a essere segmenti di funzioni il cui senso si costituisce al di sopra delle nostre teste. Non c'è dubbio che anche questa è un'idea di libertà.

Termino così queste riflessioni sulla narrazione che sostiene la separazione del campo dell'arte dal resto della società per porre la domanda cruciale: oggi per la determinazione del sociale questa narrazione è ancora valida? Per rispondere porrò prima la domanda: c'è forse una narrazione alternativa, che si distanzia dall'idea di separazione dell'arte dalla società? C'è forse una narrazione più interessata a cogliere, tessere e raccontare il loro legame, il loro intreccio?

2. Il pensiero dell'intreccio come idea del legame dell'arte con la natura e la società - un po' meno libertà.

Nella mia risposta immaginaria Armin Petras diceva come per lui la cosa importante di un teatro fosse il luogo, come il teatro e il suo luogo avessero a che fare con la storia collettiva e ricordava come la sua *pièce* avesse colpito emotivamente gli spettatori. Dal punto di vista dell'estetica della ricezione, come ho esposto fino ad ora, tutto ciò, rientrando nelle convinzioni e nelle opinioni private dell'artista, è irrilevante.

30 La Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart è principalmente un accademia di musica, C.C.

Le questioni che vorrei porre al riguardo sono due: in primo luogo, è possibile usare la teoria estetica per dare una giusta rilevanza alle intenzioni dell'artista, a ciò che muove il suo agire artistico? In secondo luogo, è possibile individuare degli snodi teoretici che permettano di pensare l'intenzione del lavoro artistico insieme agli effetti che esso produce?

Chiarisco subito, per evitare fraintendimenti, che nel porre questa domanda non sto escludendo il caso in cui la realizzazione dell'opera fallisca rispetto alle intenzioni dell'artista: posso immaginare e speculare molto su ciò che faccio artisticamente, ma se nell'opera realizzata non si ritrova niente di tutto ciò che mi sono immaginato, può essere estremamente penoso. Non mi riferisco solo a ciò che l'artista ha pensato, poiché accanto all'implicazione dei contenuti di pensiero, nell'opera realizzata è in gioco l'implicazione di ciò che muove l'agire artistico, dei suoi intenti. Qui ci sono in gioco non solo i pensieri, ma anche i sentimenti e tutto ciò che volontariamente rientra nell'ordine del gestuale, tutto ciò che non riguarda solo il linguaggio, ma che lo eccede o si sottrae ad esso.

Vorrei formulare subito la risposta: sì, la storia dell'estetica offre delle teorie che permettono di pensare ciò che lega l'agire artistico all'attualità del contesto politico nel quale esso s'inscrive, così come vi sono delle teorie estetiche che permettono di pensare ciò che lega l'agire artistico ai suoi effetti nel sociale e nella società. Tali teorie si basano però su modelli di pensiero che vanno oltre ai modelli esposti fino ad ora, che fanno dell'autoriflessione ciò che permette a soggetti singoli e autonomi di atteggiarsi, disporsi, esteticamente. Accennerò a tre diverse tradizioni fondate su questo modello alternativo:

Già *prima* di Kant Alexander Gottlieb Baumgarten aveva formulato le domande fondamentali dell'estetica nel suo trattato *Estetica*. Qui Baumgarten, riallacciandosi a due arti, o meglio, a due tecniche già costituite nell'antichità, metteva in connessione gli effetti gnoseologici con gli effetti della rappresentazione[31]. Baumgarten ha sviluppato la sua estetica partendo dalle tecniche antiche della poetica e della retorica. Come afferma Rudiger Campe l'estetica è certamente il campo teorico nel quale poetica e retorica possono rendere ragione di una loro propria modalità di funzionamento, nel senso che l'estetica permette di spiegarne il funzionamento.

La retorica è la tecnica della buona costruzione del discorso, mentre la poetica quella del poetare, in quest'ultima l'unità dell'idea del rappresentato è in gioco in misura certamente maggiore che nella retorica. "Retorica e poetica, prototipi dell'estetica di Baumgarten, sono secondo le loro origini quelle arti capaci di tenere conto degli affetti e del desiderio"[32], scrive Campe; in queste due tecniche "ne va di un modello esemplare per la questione che verte sul significato dell'operare dei nostri sensi sottoposto alle condizioni del tempo e dello spazio". Il concetto di vitalità - "*Lebhaftigkeit*" - caratterizza tutte quelle rappresentazioni che, rispetto alle rappresentazioni chiare e limpide, producono una sorta di eccesso. In breve, si tratta di qualcosa come gli affetti delle nostre rappresentazioni. L'elaborazione dell'aspetto della temporalità mi sembra che ben si adatti all'indagine sui fenomeni musicali. Scrive Baumgarten:

31 *cfr.* R. Campe, *Effekt der Form. Baumgartens Ästhetik am Rande der Metaphysik*, in R. Campe/A. Havercamp/C. Menke, *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*, Berlin 2014, p. 123.
32 Ivi, S. 137.

> "Wovon die Betrachter oder Zuhörer, während sie es sehen oder hören, im Geiste gewisse Vorgriffe haben, was meistens geschehen mag, was zu geschehen pflegt, was der allgemeinen Meinung entspricht, was mit diesen Dingen eine gewisse Ähnlichkeit hat, [...] : Das ist jenes Natürliche und Wahrscheinliche, dem der Ästhetiker [...] nacheifert" [33].

Notiamo qui che in Baumgarten le questioni che riguardano l'esercizio e la produzione, le tecniche del rappresentare quindi, sono pensate insieme all'ascolto e alla visione, ossia alle tecniche che riguardano il sentire e il concepire. Il desiderio e l'affetto sono dunque considerati come delle modalità di produzione dell'evidenza.

Ciò che negli affetti si manifesta come evidente ci raggiunge attraverso i sensi, ossia non solo in forma di un pensiero chiaro e logico. E ciononostante si tratta di una conoscenza che acquisiamo come chiarezza sensibile. Ricapitolando: Baumgarten pensa l'atteggiamento estetico legandolo alla facoltà di giudizio morale e gnoseologico, è l'unità della precisione del pensiero e delle decorazioni artistiche e fantasiose dello spirito, ad esempio nel discorso scientifico o nella musica, che sola permette lo scaturire dell'abilità grazie alla quale una rappresentazione si può considerare riuscita e allo stesso tempo convincente.

Un'altra risposta immediata, e in parte arrabbiata, alla narrazione della separazione che è stata attribuita a Kant l'ha data un suo allievo, Johann Gottfried Herder. Ci porterebbe troppo lontano approfondire in questa sede le obiezioni che Herder solleva contro Kant, poiché esse riguardano la totalità dell'impianto teoretico del suo sistema filosofico. Per questo motivo mi limiterò a porre una sola domanda: perché Herder è così riluttante all'idea della separazione? La risposta più immediata è: perché la filosofia di Herder, al contrario di quella di Kant, riposa su un'idea di totalità e fusione, di mescolanza, e non su quella della separazione analitica concettuale. Ho cercato di trovare una citazione che esemplifichi questo modo di pensare. Nel suo *Viertes Kritisches Wäldchen* Herder scrive*:*

> "Der ganze Grund unserer Seele sind dunkle Ideen, die lebhaftesten, die meisten, die Masse, aus der die Seele ihre feinern bereitet, die stärksten Triebfedern unseres Lebens der größeste Beitrag zu unserm Glück und Unglück. Man denke sich die Integralteile der menschlichen Seele körperlich, und sie hat, wenn ich mich so ausdrücken darf, an Kräften mehr spezifische Masse zu einem sinnlichen Geschöpf, als zu einem reinen Geiste: sie ist also einem menschlichen Körper beschieden; sie ist Mensch." [34] .

33 "Ciò di cui gli spettatori o ascoltatori mentre guardano o ascoltano hanno una certa precomprensione nello spirito, ciò che accade nella maggior parte dei casi, ciò che si prodiga ad accadere, ciò che corrisponde all'opinione generale, ciò che ha una certa somiglianza con queste cose, [...]: è questo naturale e probabile che l'esteta [...] emula". Citazione da Baumgarten di R. Campe, ivi, p. 137, trad. C.C.

34 "Il fondamento ultimo della nostra anima è composto di idee oscure. Esse, le più numerose, le più vivide, costituiscono la massa da cui la nostra anima trae quegli impulsi che più forti e sottili concorrono in modo decisivo alla più grande felicità o disgrazia della nostra vita. Si pensi a questa massa, se così posso esprimermi, come all'elemento corporeo dell'animo umano la cui forza specifica nella creatura sensibile è maggiore della forza del puro spirito: è essa dunque ad essere destinata ad un corpo umano; essa è l'uomo", *Herders sämtliche Werke*, vierter Band, Viertes kritisches Wäldchen, p.80, trad. C.C..

I nostri affetti, intrecciandosi ai quali accade lo spirituale dell'uomo, si fondano nel corpo umano che è imparentato con l'animale nelle sensazioni biologiche e nervose del corpo.

L'essere umano è un essere incarnato in molteplice rapporto con ciò che lo circonda, affetti e conoscenza non possono essere separati. Questa era la visione del XVIII secolo, che implicava quindi anche la convinzione di una radice nella natura umana anche dei giudizi estetici.

Questo pensiero lo ritroviamo in Herder anche alla base della sua concezione delle arti, che egli suddivide in diversi generi, ma che sviluppa tenendo in considerazione anche la loro relazione con la sfera sociale e le differenze che, secondo le epoche storiche, che le caratterizzano - un pensiero questo che Hegel poi riprenderà nel XIX secolo[35].

L'estetica di Herder offre quindi una narrazione alternativa alla separazione poiché si cura di tenere insieme due fili dell'intreccio che costituisce l'atteggiamento estetico: quello della natura e quello della socialità umana.

Tornando ora al XX secolo vorrei rifermi alla terza tradizione che ho annunciato, rappresentata da un filosofo americano dell'inizio del XX secolo, il pragmatista John Dewey. Secondo Dewey l'arte riguarda la nostra vita, il suo valore è determinato dal valore che essa acquisisce per noi, come riassume Stefan Deines[36].

Dewey era, come Herder potremmo dire, una personalità brillante, il suo proverbiale pragmatismo si è espresso soprattutto nella sua teoria della democrazia e nella sua concezione della pedagogia.

Nel suo libro *Arte come esperienza* Dewey ha elaborato una teoria dell'arte nella quale attribuisce all'intensità delle esperienze artistiche un carattere proprio e inconfondibile. Il denominatore comune tra l'agire artistico sperimentale e l'esperienza della ricezione delle opere, assurge a modello per elaborare l'agire esemplare della pedagogia e della democrazia attiva e diretta degli inizi del XX secolo: "l'agire risolvendo problemi"[37].

Dewey crede che l'agire umano consista in gran parte di abitudini: sono le abitudini stesse a incarnarsi nel nostro pensiero e nella nostra volontà. Ma che cosa sono le abitudini? Esse sono attività reattive che rispondono al nostro ambiente. Il mondo è esso stesso all'origine delle abitudini, che costituiscono il Sé nel quale il mondo s'incarna. Ma dobbiamo allora considerare la volontà solo come il risultato di un ambiente? Dewey risponde: l'abitudine schematica, ossia quella che chiamiamo 'di *routine*', può essere trasformata in un'abitudine intelligente o artistica, ossia in un'abitudine "nella quale pensare e sentire si fondono l'uno nell'altro"[38].

L'autonomia relativa del soggetto, rispetto all'ambiente che lo condiziona, consiste nel poter fare un determinato tipo di esperienza: l'esperienza estetica, quella che Dewey nel suo libro *Arte ed esperienza* chiama "*una* esperienza". Tra le esperienze comuni ce ne sarebbe *una* che spicca e si differenzia dalla frammentarietà che caratterizza l'esperire quotidiano, contraddistinta dal conseguimento nell'immaginazione di una totalità. Secondo Dewey facciamo *una* esperienza "allorché il materiale

35 Cfr. Rachel Zuckert*: Herders Naturalist Aesthetics*, Cambridge University Press 2019.

36 Stefan Deines, "Die Funktionen der Kunst in der pragmatistischen Ästhetik", http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2017/06/Deines_Pragmatistische-A%CC%88sthetik.pdf, consultato il 24. 7. 2020.

37 A partire da qui riprendo molto dal capitolo su John Dewey del mio libro: J. Siegmund, *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert,* Stuttgart 2019, pp. 133-161.

38 J. Dewey, *Die menschliche Natur. Ihr Wesen und ihr Verhalten*, Pestalozzianum, Zürich 2004, p. 56.

esperito porta a compimento il proprio percorso. Allora e soltanto allora esso è integrato e delimitato s'integra da altre esperienze entro il flusso generale dell'esperienza. Un lavoro è compiuto in modo soddisfacente; un problema trova la sua soluzione; un gioco è portato a termine"[39].

Questa *una* esperienza totale, come si dimostra anche empiricamente, non è legata esclusivamente al *medium* dell'arte. Dewey individua, infatti, esperienze estetiche in ogni ambito in cui è possibile, *après coup*, portare l'esperire a unità, o meglio ogni volta che è possibile rintracciarne il processo del loro divenire una totalità.

In questo 'setting' di pensiero, agire artisticamente significa allora nient'altro che lavorare sperimentalmente alla produzione di una tale unità dell'esperienza.

Il concetto centrale di Dewey è perciò quello di un fine in sé che si pone attraverso colui che agisce.

L'opera d'arte viene "estorta al produttore dalla pressione esercitata dalle cose oggettive sugli impulsi e le tendenze naturali" e scaturisce come "atto di espressione" che si costruisce nel tempo e non "un'emissione istantanea", è così che trasforma gli atteggiamenti[40].

Dewey sostiene inoltre che, nella ricezione dell'arte, anche l'attribuzione del valore sia caratterizzata da "un'alternanza ritmica di abbandono e riflessione"[41]. Poiché "per colui che percepisce, come per l'artista, ci dev'essere un ordine in cui vengono messi gli elementi dell'intero che, nella sua forma, pur non nei dettagli, sia lo stesso del processo di organizzazione di cui ha fatto consapevolmente esperienza il creatore dell'opera"[42].

Dewey ci sta quindi dicendo che anche chi osserva e recepisce l'arte compie un lavoro, proprio come le artiste e gli artisti. Il pensiero artistico, secondo Dewey, non mai è staccato dal suo oggetto o in mera posizione di osservazione, ma è sempre il risultato di azioni, che da una parte sono intrinsecamente motivate, ma dall'altra accadono nello spazio pubblico. Dewey distingue tra fini in sé e fini esteriori. I primi caratterizzano la disposizione artistica nelle azioni pubbliche; mentre i fini esterni, o esteriori, sono quelli imposti dall'esterno e significano, secondo Dewey, obbligo, coercizione, utilità in senso molto ristretto, e subordinazione.

Che cosa hanno in comune le tre teorie fino ad ora brevemente schizzate? In esse non c'è spazio per pensare una libertà dell'atteggiamento estetico che separi uno stato d'animo genuinamente estetico da altri stati soggettivi, disposizioni o anche ambiti della società, come ad esempio la sfera morale o politica. Il rapporto di dipendenza delle arti dai loro contesti così come dalla loro responsività si sposta così al centro della riflessione sull'arte.

Un secondo elemento importante che raccogliamo è il seguente: non sono solo gli ambiti artistici ad avere a che fare con un eccesso degli affetti della rappresentazione sensibile, ma questo eccesso si manifesta anche in tutti gli ambiti possibili della società. E questo dovrebbe finalmente mettere in discussione la metanarrazione della modernità, che parla per l'arte di un'*altra* libertà, che la pensa come un'utopica facoltà, nella società capitalistica alienata nel funzionalismo della tecnica, di dare libertà. Come se l'arte rappresentasse un'alternativa.

39 J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica Edizioni, Mim Edizioni, Milano, 2020, p. 99.
40 Ivi, p.144.
41 Ivi, p. 269.
42 Ivi, p.129.

3. La società tardo moderna

La filosofia e le scienze sociali degli ultimi quindici anni hanno messo al centro delle loro riflessioni due narrazioni: quella del cambiamento e quella dello spostamento. In primo luogo, si è parlato di una democraticizzazione del giudizio di gusto estetico, intendendo con ciò la kantiana critica del giudizio, a cui mi sono già riferita sopra.

Il filosofo tedesco Christoph Menke parla per esempio di un "elogio postmoderno della libertà estetica nel consumo di massa" e del suo esser oggetto "della manovra attraverso cui l'industria culturale la disloca rendendola in questo modo funzionale allo sfruttamento capitalistico"[43].

Certo sono molte e molto diverse tra loro le storie di democraticizzazione che dagli anni '70 in poi hanno concorso a configurare lo stato attuale. Esse puntavano all'emancipazione e al miglioramento della vita di molte persone, nel senso di un creativo dispiegamento, di uno sviluppo di sé. È così che la creatività si è affermata come concetto chiave attorno al quale, nelle scienze sociali, ancora oggi ruota il secondo grande dibattito al quale ora vorrei riferirmi.

Nel volume *Befreiung aus der Mündigkeit*[44] Axel Honneth sostiene che nel contesto del discorso di razionalizzazione e individualizzazione, ossia di singolarizzazione dei percorsi di vita, si osserva una sempre maggiore costrizione finalizzata alla realizzazione di sé che lascia discutere[45]. Questa discussione si svolge attorno ai paradossi e alle ambivalenze del capitalismo di oggi e si nutre delle analisi degli odierni rapporti di lavoro.

Secondo Honneth le tendenze d'individualizzazione dei soggetti, caratteristiche della società occidentale, si volgono oramai contro i soggetti stessi, poiché le ambizioni all'autorealizzazione di una volta sono diventate la base di legittimazione del sistema nella sua totalità e si esprimono come pretese, da parte delle istituzioni, nei confronti dei singoli, pretese che causano sofferenza.

Honneth non è il solo a sostenere tesi simili, vi sono altri autori, come ad esempio in Francia i sociologi Luc Boltanski e Alain Ehrenberg e l'economista Ève Chiapello, e in lingua tedesca i sociologi Ulrich Bröckling e Andreas Reckwitz. Vorrei citare la tesi centrale di uno di loro, Andreas Reckwitz, perché nel suo libro uscito nel 2017 con il titolo *Die Gesellschaft der Singularitäten*[46] accentua ulteriormente il ruolo dell'imperativo alla creatività nella sua teoria della singolarizzazione (dunque dell'isolamento).

Con il concetto di "imperativo creativo" mi riferisco alla tesi di Honneth, secondo cui oggi la creatività non rappresenta più una modalità dell'emancipazione e dello sviluppo di sé, ma un'ingiunzione che, avanzata dalle istituzioni, si rivolge non solo a chi lavora in campo artistico,

43 C. Menke, *Ein anderer Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum*, in C. Menke/J. Rebentisch, *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2010, S. 234, trad. C.C.

44 A. Honneth (a cura di), *Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus,* Campus, Frankfurt a.M. /New York. Il saggio a cui si riferisce l'autrice, *Organisierte Selbstverwirklichung. Paradoxien der Individualisierung* (pp. 141-148) è stato tradotto in italiano con il titolo "Autorealizzazione organizzata. Paradossi dell'individualizzazione" in: M. Solinas (a cura di) *Capitalismo e riconoscimento*, Firenze University Press 2010, p. 110-143, per il passaggio a cui si riferisce Siegmund, vedi *ivi* pp. 114-118. C.C.

45 Cfr. *ivi*, pp. 138-139.

46 A. Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten,* Suhrkamp, Berlin, 2017, p. 9.

ma più o meno a tutti e che, intimandoci di *dover* essere creativi, essendo l'adempimento dell'imperativo creativo un fattore imprescindibile per l'aumento del profitto economico, si trasforma in un ostacolo e ci si rivolge contro.

Se pensiamo alla creatività come a qualcosa d'inafferrabile, qualcosa che non si lascia cogliere e concepire con la logica, qualcosa che non può essere indotto volontariamente, diventa molto difficile immaginarsi il suo inserimento in una concreta competitività economica. È a questo discorso sulla creatività, che lo trasforma in un dispositivo (di governo), qui brevemente schizzato, che le riflessioni e le diagnosi storiche sulla forma della società tardo moderna di Reckwitz si riagganciano. Le parole chiavi utilizzate da Reckwitz sono estetizzazione, culturalizzazione e singolarizzazione della nostra società e una delle questioni più avvincenti che Reckwitz affronta riguarda la trasformazione della cultura nel quadro di questo sconfinamento.

A questo proposito è necessario innanzitutto chiarire che cosa s'intendeva, prima di questa trasformazione, con il termine *cultura.* E la questione ancora più avvincente per noi è: che cosa implica questa trasformazione, questo spostamento nella valutazione del sociale per il rapporto delle arti con la società?

Credo che una cosa sia intuitivamente chiara: oggi le arti non possono più essere comprese come quel 'totalmente altro' che esse rappresentavano per la società funzionalmente strutturata del discorso della modernità, poiché nella narrazione contemporanea non è più la funzionalità a caratterizzare la società attuale.

La figura concettuale dell'intreccio e della mescolanza, della fusione emerge anche nella tesi di Reckwitz. Egli la pensa come una compenetrazione di modalità estetico-culturali di agire che si manifesta in un comportamento carico di affetti e la cui realizzazione riposa su un fondamento completamente tecnico-razionale, come ad esempio quello che sostiene lo sviluppo e la programmazione degli algoritmi. Reckwitz pensa in particolare agli algoritmi che calcolano continuamente il nostro comportamento di consumatori e che rendono calcolabile anche l'ebrezza emotiva che accompagna le decisioni estetiche prese a lungo termine.

> "Con singolarizzazione intendo [...] qualcosa di più dell'autonomia e dell'auto-ottimizzazione. Essenziale della singolarizzazione è il complesso desiderio di unicità e straordinarietà, il cui conseguimento non è oggetto solo di un desiderio soggettivo, ma una paradossale aspettativa sociale [...]. Nella condotta di una vita tutto viene così valutato con il metro della particolarità: come si abita, come si mangia, dove e come si viaggia, come si dà forma al proprio corpo e al proprio giro di amicizie. Nella categoria modale della singolarità la vita non viene semplicemente vissuta, ma 'curata' così come si cura una mostra. Il soggetto tardomoderno *performa* il proprio sé particolare davanti agli altri, che divengono così il suo pubblico"[47].

Già solo i concetti di *performance* e di pubblico rimandano qui a una dimensione artistica. Per completare vorrei citare anche due punti che, a mio parere, sono importanti della nuova analisi della società proposta da Reckwitz: in primo luogo egli sostiene che la singolarizzazione non

47 A. Reckwitz*, Die Gesellschaft der Singularitäten,* Suhrkamp, Berlin, 2017, p. 9, trad. C.C.

determina solo l'individuo umano, ma allo stesso tempo anche le cose e la collettività. E con ciò aumenta l'attualità della sua teoria, poiché l'estetizzazione e la coscienza che caratterizza l'auto-rappresentazione dei, per esempio, collettivi di destra è già da molto tema di discussione.

In secondo luogo troviamo anche in Reckwitz il rovescio della medaglia, per così dire, di questo sviluppo della società, che potrebbe a certe condizioni essere compreso anche come un ampliamento della libertà di molte persone. Reckwitz scrive:

> "Da una parte un bel mondo nuovo di oggetti di *design*, un mondo delle vacanze internazionali con lo scambio di appartamenti, delle Hits di Youtube, dello stile di vita californiano dei creativi, degli eventi, dei progetti e dei quartieri estetizzati tra Shanghai e Kopenhagen; dall'altra parte le malattie da stress di sovraffaticamento, la marginalizzazione sociale di una nuova sotto-classe e il nazionalismo, il fondamentalismo e il populismo dai più diversi colori" [48].

È mettendo in connessione questi due lati della medaglia che Reckwitz tocca a mio parere un nervo scoperto del nostro tempo che riguarda da vicino gli sviluppi politici. La dimensione estetica (in questi movimenti politici) consiste negli affetti vissuti, che non sono tuttavia per forza esperienze di libertà, piuttosto essi esercitano una costrizione, e limitano la possibilità di ricorrere alla riflessione e alla ragione, come si evince guardando, per esempio, il populismo di destra, ma anche guardando altri ambiti, come ad esempio quello del nostro comportamento rispetto alla crisi climatica.

4. Che cosa ha a che fare tutto questo con noi?

Che cosa c'entrano questi discorsi oggi con il lavoro artistico? Perché gli artisti e le artiste che si formano nelle accademie dovrebbero confrontarsi con tali e simili pensieri? In che modo tutto questo riguarda il cuore del lavoro artistico, pedagogico e figurativo?

La situazione che Bourdieu ancora poteva descrivere con coerenza, la distinzione attuata attraverso il giudizio di gusto dell'arte, dalla prospettiva delle singolarizzazioni di oggi è sparita. Nonostante l'ambivalenza dei risultati portati dalla democraticizzazione delle arti, essa costituisce un banco di prova dell'unicità del vissuto estetico in quanto esperienza della libertà.

Popolarità delle arti, industria della cultura, globalizzazione, un'economicizzazione e festivalizzazione ulteriore delle arti e molti altri fatti che non possono essere ignorati, come anche non si possono ignorare le nuove possibilità per le arti di avere degli effetti diretti sul politico, sul sociale e sull'umano. Il pensiero alla base di questo sviluppo è un intreccio delle arti, l'idea di un loro legame, non solo con la natura, come per esempio argomentava Herder nel XVIII secolo, o con la socialità di altre pratiche, come per esempio aveva argomentato Hegel nel XIX secolo, ma anche e soprattutto oggi a partire per esempio dalle questioni appassionanti poste dall'arte partecipativa.

48 Ivi, p. 21, trad. C.C.

Quali siano in concreto le questioni e le domande con cui confrontarsi è rimesso alle singole posizioni artistiche e discipline. Da una prospettiva filosofica è chiaro però che la posta in gioco nella ricezione dell'arte non può risolversi in quella di un accrescimento della libertà personale, ma che si tratta di porre la questione: cosa si può fare a partire dall'agire artistico?

Credo che il pensiero della libertà non possa più essere considerato come l'unica intenzione e l'unico interesse dell'agire artistico, ma che, detto filosoficamente, partendo da una *mediazione* della necessità *e* della libertà si dischiude un ambito delle arti che impone di considerare l'arte in un modo più ampio, come il lavoro di dare forma al proprio pensiero, tanto attraverso le sue forme creative e associative di azione, quanto nelle sue strategie specializzate, razionali, sensate e artigianali.

L'unificazione dell'Europa, la solidarietà con i migranti e i rifugiati, per citare il commento sul teatro di Armin Petras, non vanno considerate casualità nel contesto dell'estetica, ma vanno messe al posto che esse rivendicano, ossia al centro dell'interesse, delle motivazioni e dell'intento dell'artista.

Non si tratta di una pura ripetizione del politico da parte dell'arte, ma del modo proprio e specifico dell'agire artistico di confrontarsi con questi temi.

Prendendo sul serio il pensiero di un intreccio delle arti succede ciò che con Dewey poco fa ho espresso su un piano generale: l'opera d'arte "strappata dal produttore alla pressione esercitata dalle cose oggettive sugli impulsi e le tendenze naturali" scaturisce come "atto di espressione" in un determinato lasso di tempo e trasforma così le disposizioni.

Il campo esterno impronta l'atto dell'artista e l'atto d'espressione si trasmette alla coscienza di coloro che s'intrattengono con esso; è un processo in due fasi, nel quale l'arte emerge come l'elemento che le media.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210609

Quando la politica danza. Riflessioni politiche sulla coreografia, la danza e la protesta[1]

Oliver Marchart

Abstract: What is the lesson politics can draw from dance? In the following I will not so much approach this question by focusing on dance as a genre of fine arts. Of course, as an art form, dance has always been articulated with politics: from the initial moments of ballet at the court of Louis XIV, where it was an intrinsic element of what Habermas called the representational public sphere of the court and a central element in constructing the grandiose public persona of the sovereign, via New York's Workers' Dance League with their intriguing slogan: Dance is a weapon in the revolutionary class struggle, to the innumerable dance events today driven by more or less radical political intentions. While it would be fascinating to present a political history of dance, this is not going to be my concern. For the start, I would like to approach the question from the opposite angle, from the perspective of politics and the role dance plays within political practices. In other words, this article will not be so much concerned with whatever is political in dance as a cultural or artistic genre, but with what might be dance-like in political acting. What happens, we will ask, when today's sovereign, the people, start dancing publicly for reasons of protest? Only after this question has been clarified, I will return to two examples of "dancing politically" that originated from the art field - "East Side Story" by the Croatian artist Igor Grubić, and "How long is now?" by the Israeli performance collective Public Movement.

Keywords: *politics, dance, protest, art, joy, re-enactment.*

Qual è la lezione politica che possiamo trarre dalla danza? Per affrontare tale questione non inizierò considerando la danza in quanto genere delle belle arti, inizierò invece notando come la danza, come forma artistica, sia da sempre connessa alla politica, sin dai suoi momenti iniziali. Pensiamo alla corte di Luigi XIV, dove il balletto, oltre ad esser stato un elemento essenziale per la costruzione della persona pubblica del sovrano, ha costituito un momento intrinseco di ciò che Habermas chiama la sfera pubblica rappresentativa; come anche la Worker's Dance League di New York con il loro slogan accattivante: "La danza è un'arma nella lotta di classe rivoluzionaria"; fino ad arrivare agli innumerevoli eventi di danza di oggi mossi da intenzioni politiche più o meno radicali. Sarebbe sicuramente affascinante fare una storia politica della danza, ma non è questa la mia intenzione in queste riflessioni. Per iniziare vorrei affrontare la questione dal punto di vista

1 O. Marchart, *Dancing Politics. Politically Reflections on Coreography, Dance and Protest*, in: G. Siegmund e S. Hölscher (a cura di), *Dance, Politcs and Co-Immunity. Thinking Resistences, Currents Perspectives on Politics and Communiieties in the Arts. Vol. 1*, Diaphanes, Zürich/Berlin, 2013. Traduzione di Camilla Croce, ringraziamo Oliver Marchart e la casa editrice Diaphanes per aver permesso la traduzione del saggio.

opposto, ossia non tanto dalla prospettiva di una storia politica della danza, quanto invece da quella del politico e del ruolo assunto dalla danza nelle pratiche politiche. In altre parole, questo capitolo non si preoccuperà tanto di definire ciò che è propriamente politico nella danza come forma dell'arte e della cultura, quanto invece di individuare cosa, nell'agire politico, potrebbe essere "come la danza". Chiederemo quindi: cosa succede quando il popolo, al quale oggi appartiene la sovranità, comincia per protesta a danzare in pubblico? Solo dopo aver chiarito questa questione prenderò in considerazione due esempi, tratti dal campo dell'arte, che ben mi sembrano illustrare questo "danzare politicamente": *East Side Story* dell'artista croato Igor Grubić, e *How long is now?* una performance del collettivo israeliano Public Movement.

1. La politica della frivolezza

Partiamo da un'osservazione: durante l'ultimo ciclo di proteste, caratterizzato in grande parte dal movimento di giustizia globale e, più recentemente, da *Occupy* e da altri movimenti di democrazia radicale, la danza è diventata parte intrinseca e, infatti, onnipresente della protesta. Essa è entrata a far parte del 'repertorio della protesta' del movimento. Ovunque accadano proteste, ci saranno anche camion con gli impianti audio e una folla di ballerini che li seguono, e gruppi di samba o di tamburi come per esempio i *Rhythms of Resistance*, e *cheerleader* radicali di qualsiasi genere che si esercitano e sventolano i loro pompon, e forse ci saranno anche le pantomime delle marce di soldati degli *Insurgent Rebel Clown Army*. In altre parole, la protesta politica oggi coinvolge i più svariati tipi di situazioni e di sfarzi performativi; ma non è sempre stato così?

Lo slogan più celebre che ha messo insieme retoricamente la politica e la danza è, come tutti sanno, quello solitamente attribuito alla femminista anarchica Emma Goldman "*If I can't dance it's not my revolution*" "se non posso ballare non è la mia rivoluzione". Questo *slogan* è diventato il folclore della protesta, citato all'infinito e stampato su magliette, manifesti, volantini e bottoni. Il fascino dello slogan è tanto più degno di attenzione in quanto, in effetti, Emma Goldman non l'ha mai detto. È possibile, infatti, rintracciarne la creazione nei primi anni '70. Come racconta la scrittrice e attivista femminista Alix Kates Shulman, autrice di una biografia della Goldman, nel 1973 un attivista del centro anarchico di Lafayette Street, a Lower Manhattan, le chiese se conoscesse uno *slogan* di Emma Goldman da stampare sulle magliette in occasione di un festival a Central Park, che avrebbe celebrato la fine della guerra del Vietnam[2]. La Shulman non gli diede uno slogan, ma fece riferimento a un passaggio dell'autobiografia di Emma Goldman *Living my Life*, in cui la Goldman racconta l'episodio seguente:

Ogni volta che si presentava l'occasione di ballare, ero una delle ballerine più instancabili e gioiose. Una sera un cugino di Sasha (Alexander Berkman), un ragazzo giovane, mi prese da parte. Con un'espressione seria, come se mi stesse annunciando la morte di un compagno caro, sussurrò che per ballare non c'era bisogno di un agitatore. Certamente non di uno con tale sconsiderato abbandono. Non era dignitoso per chi stava per diventare una forza nel movimento anarchico. La mia frivolezza danneggiava la Causa.

Ero furiosa per l'impudente intromissione del ragazzo. Gli dissi di pensare agli affari suoi, ero

2 A.K. Shulman, *Dances with Feminists*, in «Women's Review of Books», IX-3, 1991.

stanca di ritrovarmi costantemente sbattuta in faccia la Causa. Non potevo credere che una Causa, insorta per un bell'ideale, per l'anarchismo, per la libertà e la liberazione dalle convenzioni e dai pregiudizi, pretendesse di negare la vita e la gioia. Insistetti ribattendo che la nostra Causa non poteva aspettare che mi facessi suora e che il movimento non doveva diventare un convento. Se il movimento anarchico significava questo, allora io non lo volevo. "Voglio la libertà, il diritto all'espressione di sé, il diritto di tutti a cose belle e radiose". L'ideale anarchico significava questo per me e lo avrei vissuto a dispetto del mondo intero, delle prigioni, delle persecuzioni, di tutto[3].

Certamente non c'è traccia letterale dello slogan in questo passo, ma bisogna ammettere che esso restituisce bene il messaggio principale della Goldman come rivoluzionaria danzante. Contrariamente all'opinione del giovane compagno, la frivolezza – o ciò che è giudicato frivolo, come il ballare scatenati- non nuoce alla *Causa*. Oltretutto non vale la pena lottare per una Causa che non tiene conto del diritto di tutti alle cose belle e radiose. Sembra che, mezzo secolo dopo, gli anarchici di Lafayette Street lo abbiano capito: il passaggio della autobiografia della Goldman da loro sintetizzato in uno slogan si sarebbe diffuso come un virus.

2. Il divario tra la Causa e l'obiettivo

Questa è una storia carina dei bei tempi andati del movimento anarchico degli anni '70 e delle proteste contro la guerra nel Vietnam, che però non risponde alla serie di domande di vasta portata che suscita: perché la citazione apocrifa ha avuto così tanto successo? E perché questo slogan ha così evidentemente toccato al cuore gli attivisti di oggi nel loro modo di comprendersi? Perché, in generale, sembra che la gente desideri tanto l'articolazione della politica con la danza? In breve: Perché c'è un vero e proprio desiderio di qualcosa di più che una semplice politica della danza - un desiderio di *fare politica danzando?*

Una semplice risposta a queste domande non c'è, tuttavia sembra che lo slogan colga qualcosa che è alla radice della stessa logica della mobilitazione politica. Infatti, ciò che evoca lo slogan è un supplemento particolare o un elemento in eccesso che si aggiunge alla domanda o alla causa concreta. Ritroviamo la stessa logica anche nella famosa congiunzione "pane e rose", un altro slogan apocrifo solitamente attribuito allo sciopero dei lavoratori, donne per lo più, dell'industria tessile di Lawrence nel 1912, nel Massachusetts. Anche se è impossibile verificare se una tale frase fu effettivamente utilizzata durante lo sciopero di Lawrence, lo slogan, come punto focale immaginario, ebbe un successo enorme per le proteste che seguirono. Come nel caso della Goldman anche questo slogan formulava una richiesta di qualcosa in eccesso, qualcosa di non utilitaristico, nonostante non sia ben chiaro in cosa consistano precisamente le "rose" o le "cose belle e radiose". Questo oggetto sublime, come supplemento di una rivendicazione concreta, sembra rinviarci al fatto che nessuna pretesa avanzata, come forse nessun'altra cosa nel mondo, nasce da considerazioni esclusivamente utilitaristiche. Certamente c'è qualcosa come una Causa, più o meno concreta, della protesta (un disagio particolare, l'abbassamento dei salari in questo caso), e gli scopi o gli obiettivi sono formulati per rispondere a questo disagio, ma anche quando l'obiettivo è eventualmente raggiunto, esso non colma la mancanza di cui inizialmente si fa esperienza come Causa dell'azione: tra la causa della protesta e la realizzazione dell'oggetto-scopo

3 E. Goldman, *Living My Life, Vol. 1*, Cosimo, New York, 2008, p. 56.

della protesta continua a insistere uno scarto. Anche nel conseguimento di uno scopo particolare, mettiamo per esempio che qualcuno come Obama riesca a diventare presidente degli Stati Uniti, la delusione è programmata, poiché egli non sarà mai in grado di eliminare completamente il disagio.

È la discrepanza tra la causa e l'obiettivo che ci chiama ad aprire uno spazio per un supplemento immaginario alla concretezza della sofferenza particolare e al suo particolare rimedio. Questo supplemento, la cui estensione è per natura eccessiva, proprio come lo slogan volutamente eccessivo "vogliamo il mondo!" - può sicuramente prendere forme diverse. Una di queste forme è la *violenza*, che viene chiaramente alla luce quando una protesta si trasforma in qualcosa dell'ordine di un pogrom o del terrore, come nel caso della rivoluzione francese. Un'altra forma è probabilmente l'*angoscia*, quando lo scarto tra la Causa e l'obiettivo è vissuto come un abisso insuperabile. Una forma più comprensiva di eccesso è però precisamente ciò che Emma Goldman descrive come "cose belle e radiose": in breve, la danza assume il ruolo di supplemento della Rivoluzione. Possiamo dunque decifrare il sotto testo della frase della Goldman anche come segue: senza un supplemento in eccesso, non c'è rivoluzione - e invece del terrore, della violenza, dell'angoscia, io, Emma Goldman, scelgo la danza[4]. Fin qui la teoria della danza della Goldman sembra essere piuttosto chiara, ma forse non abbastanza radicale. Dopo aver definito la danza come un fenomeno onnipresente della protesta, vorremmo spingere l'argomento ancora più avanti. A prescindere da cosa essa sia e da cosa essa significhi nel caso della Goldman, la danza non è forse anche altro dal mero supplemento della politica rivoluzionaria? Non vi è forse qualcosa dell'ordine della danza inscritto *nella struttura propria dell'agire politico*? In altre parole, come starebbero le cose se l'agire politico e la danza avessero la stessa struttura? L'agire politico sarebbe allora non tanto un "fare politica" ("*doing politics*") quanto invece un *danzare (la) politica (dancing politics)*? Sembrerà certamente un'idea eccentrica, ma è interessante che qualcosa di molto simile sia già stato detto riguardo alla politica. Hannah Arendt considera la danza come un elemento intrinseco del concetto di agire politico.

3. Agire come danzare: il fondamento gioioso del politico

Torniamo per un momento ad Arendt, alla sua concezione veramente originale e, direi, sovversiva dell'agire politico, che va contro la maggior parte degli aspetti solitamente attribuiti nel senso comune attribuito oggi alla nozione di politica (vista come un affare noioso se non sporco, i politici come una casta corrotta d'intoccabili, odiati da tutti, etc.). Secondo Arendt, l'idea che fare politica sia qualcosa di opprimente invece di essere inebriante può nascere solo con la cristianità. Se è vero, come conviene Arendt, che nessuno vuol passare la sua intera vita nella "luce del pubblico", è altrettanto vero che una vita passata in quella che lei chiama "l'oscurità del privato" - una vita senza politica- può rivelarsi altrettanto insoddisfacente. L'agire politico aggiunge alla vita una qualità particolare. L'affermazione di Arendt rappresenta perciò uno schiaffo alla comprensione abituale della politica. Come disse in un'intervista sulla protesta studentesca del Maggio 68, questi studenti stavano facendo esperienza di ciò di cui si fa esperienza nella vera politica: ciò che si

4 Vorrei solo notare di passaggio che questo è in forte contrasto con alcune teorie contemporanee del politico, in particolare con una, di molto successo, che ostenta una sorta di fascinazione giovanile, o piuttosto maschilista, non verso la danza ma verso il terrore e la violenza. Penso in particolare al lavoro di Slavoj Žižek.

stava loro rivelando è che "agire è divertente"[5]. Niente, come ho detto, può esser considerato più lontano dalla nozione entrata nel senso comune della politica di oggi, ma se consideriamo il grado di divertimento coinvolto nelle forme contemporanee di protesta, e, se aggiungiamo la difesa della frivolezza e della danza fatta da Emma Goldman, allora l'affermazione di Arendt incomincerà ad apparire meno eccentrica. Certo, per qualche ragione, la categoria del divertimento fin qui non è diventata un pensiero politico (e forse questo è un effetto collaterale del nostro modo di comprendere la teoria o la filosofia, che non devono avere niente a che fare con il divertimento), né la nostra abituale concezione del politico è preparata ad accoglierlo. In un senso più elevato, o sublimato, quest'affetto era come minimo presente nella richiesta della "felicità pubblica" durante la rivoluzione americana, come ci ricorda Arendt, anche se il suo carattere pubblico nel corso della rivoluzione è andato perso e la pretesa di una felicità pubblica è degenerata nel perseguimento della felicità individuale. Ora è la *pubblicit*à della felicità ciò di cui ogni essere umano, secondo Arendt, almeno una volta nella vita dovrebbe fare esperienza. Tuttavia, qual è esattamente la fonte di una tale felicità, o come dobbiamo comprendere ciò che, secondo Arendt, costituisce il carattere pubblico della felicità? Qui ci sono come minino tre criteri da distinguere.

Primo: la felicità emerge dal fatto che noi possiamo agire solo *insieme,* ossia che l'agire politico implica un certo senso della comunità; un senso della comunità che tuttavia allo stesso tempo mantiene la pluralità del mondo politico. Questo è molto vicino a ciò che Nancy chiama essere sociale, o essere-con, come "essere singolare plurale"[6].

Secondo: l'affetto della felicità pubblica è paragonato da Arendt alla felicità con cui accogliamo un neonato. Alle radici della felicità quindi, è legata la condizione esistenziale della *natalità.* Ora dovremmo fare attenzione a non interpretare questa condizione in senso biologico: ciò cui si riferisce Arendt con la categoria di natalità è qualcosa di più astratto che ha la struttura di una condizione quasi-trascendentale della possibilità di agire. L'agire presuppone una nostra abilità di dare inizio a qualcosa di nuovo, la cui condizione, come ha detto Kant, è la nostra spontaneità. Siamo capaci di iniziare perché noi siamo, parlando esistenzialmente, coloro che iniziano: siamo gettati nel mondo come un nuovo inizio. L'evento politico per eccellenza nel quale la nostra capacità di iniziare si attualizza è chiaramente la rivoluzione. Ciò che nell'esperienza rivoluzionaria della felicità è agito da coloro che vi sono coinvolti non è altro che l'attualizzazione della loro capacità di dare inizio a qualcosa di nuovo.

Terzo: e con questo punto riagganciamo la congiunzione del politico e della danza, l'agire ha luogo sulla *scena* del pubblico e, perciò Arendt lo paragona, in *The Human Condition*, all'agire teatrale - un'idea per la quale attinge ovviamente all'antica Grecia. Secondo Arendt lo spazio dell'agire è "lo spazio dell'apparire, nel più vasto senso della parola: lo spazio dove appaio agli altri come gli altri appaiono a me, dove gli uomini non si limitano a esistere come le altre cose viventi o inanimate ma fanno la loro esplicita apparizione"[7]. Sebbene lo spazio pubblico venga all'essere ovunque si agisca insieme, esso sparisce non appena s'interrompe l'agire comune. Per questo motivo lo spazio dell'apparire, la scena pubblica, è qualcosa di precario e fluttuante, poiché emerge solo durante il momento dell'agire. Da quando l'agire politico non è più niente di saldo né produce

5 Ho discusso in modo approfondito quest'affermazione di Arendt in O.Marchart, *„Acting is Fun" Aktualität und Ambivalenzen im Werk Hannah Arendts,* in O. Marchart, *Hannah Arendt: Verborgene Tradition- Unzeitgemäße Aktualität?,* in «Deutsche Zeitschrift für Philosophie», Sonderband 16, 2007, pp. 349-358.

6 J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale,* Einaudi, Torino, 2009.

7 H. Arendt, *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano, V Ed. 1998, p. 145.

niente di stabile, questo momento non ha la forza di durare. Arendt pone l'accento sulla futilità, l'assenza di legami e l'incertezza riguardo agli esiti dell'agire. Agire, a differenza dell'attività del fare e del fabbricare, non implica un particolare prodotto o œ*uvre*. Se pensiamo alle arti, allora l'attore politico non interpreta il ruolo di uno scultore che scolpisce un particolare lavoro dalla pietra. Piuttosto, il lavoro della recitazione -*acting*-, come dice Arendt, "è incorporato nella prestazione". E siccome "esso ha in sé il proprio fine", il vero valore dell'agire può derivare solo dalla virtuosità con la quale attualizziamo la nostra capacità di agire insieme e dare inizio a qualcosa di nuovo, e non nel risultato che cerchiamo di ottenere attraverso la nostra azione.

È a questo punto della sua argomentazione che Arendt paragona l'agire politico alla danza: "Come nella prestazione di un ballerino o di un attore, il «prodotto» coincide con la stessa prestazione". Nelle società moderne questa idea, che è di Aristotele, sparisce e il sistema di valori greco è rovesciato. Adam Smith, osserva Arendt, "classifica tutte le occupazioni che coincidono essenzialmente con l'esecuzione - come la professione militare, nonché «gli uomini di chiesa, avvocati, medici e cantanti d'opera» [...] come il «lavoro» più basso e improduttivo". Eppure, come insiste Arendt terminando, "erano proprio queste occupazioni - curare, suonare il flauto, recitare- che fornivano al pensiero antico gli esempi delle più elevate e grande attività degli uomini"[8]. Qui, nell'ultima affermazione, l'esempio della danza non è ripetuto. Comunque è detto che in *Vita Activa*, traduzione tedesca fatta dalla stessa Arendt e molto più raffinata della versione originale in inglese di *Human Condition*, la stessa affermazione è significativamente estesa e la danza è reintrodotta nella lista: "In queste virtuosità, così profondamente disprezzate in origine dalla società moderna, nelle arti 'perdigiorno' dei suonatori di flauto o della danza o del teatro, il pensiero antico trovava un tempo esempi e illustrazioni per le più elevate e grandi possibilità nelle quali gli esseri umani si realizzavano"[9].

4. Dai suonatori di flauto alla lap-dance

Ricapitolando, ho concluso che il terzo criterio della felicità pubblica, della gioia o del divertimento nella politica, scaturisce dal mostrare pubblicamente ognuno la propria virtuosità, nella prestazione il cui fine è in se stesso. Questo è il motivo per cui, secondo Arendt, l'agire politico ha la medesima struttura del danzare[10]. Si potrebbe chiedere se questa è una considerazione realistica della politica. Ma dobbiamo ricordare che, secondo Arendt, il realismo implica il confrontarsi e la descrizione fenomenologica di ciò che lei, pupilla di Heidegger, considera una dimensione esistenziale dell'agire. La sua considerazione è realistica nella misura in cui coglie la totalità della dimensione affettiva dell'esperienza che facciamo quando agiamo insieme nello spazio pubblico. Ora, credo che la descrizione dell'agire gioioso di Arendt, per quanto convalidata dalla frivolezza, nelle forme di protesta contemporanea, è lontana dall'essere esaustiva. Ci sono altri aspetti della protesta che s'impongono e precisamente laddove li troviamo intrinsecamente articolati con la danza e con la frivolezza. Prendiamo ad esempio un'istanza particolare della protesta danzante, quella presentata nella manifestazione contro il G20 a Toronto nell'estate del 2010. Nei termini della danza come 'genere' la *performance* consisteva nella *lap dance* di due ragazzi mezzi nudi,

8 Ibidem, p. 153.

9 H. Arendt, *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*, Piper, München und Zürich,1992, p. 202.

10 Posto che stiamo parlando del danzare insieme, danzare più nei termini della pluralità e comunità che nel senso di un assolo performativo.

che aveva come bersaglio la polizia antisommossa, accompagnata da un canto collettivo: "Sei sexy, sei carino, togliti la tuta antisommossa". Sebbene questo incidente non sia stato particolarmente spettacolare, lo è stato abbastanza da farlo diventare la copertina delle proteste di Toronto per la CNN[11]. Questo è certamente un esempio di politica danzante; ma, anche se sembra che i dimostranti si stiano divertendo molto e anche se, alla fine, uno dei dimostranti dà prova anche di un certo virtuosismo nella *lap dance,* ciò non sembra adattarsi molto bene alla concezione arendtiana della felicità pubblica. Per esserne certi é sufficiente tenere presente che, anche se la situazione implica un divertimento e un essere insieme o una comunitá, essa, per quanto curiosa, é quella di uno scontro bello e buono. Andrei anche oltre, affermando che la *lap dance*, se anche può esser considerata divertente, implica dei momenti di violenza simbolica. Questa violenza può forse non contare quasi nulla, se messa a confronto con la violenza fisica scatenata qualora qualche autorità decidesse di far entrare in azione i poliziotti antisommossa. Questa danza si può persino difenderla come legittima risposta in forma simbolica di contro-violenza alla brutalità della polizia. Difficile negare che la pura e innocente felicità non somiglia a questa scena. La danza, in questo caso, è inscritta nel vocabolario della protesta non semplicemente come una forma di frivolezza, ma come una frivolezza tattica - una particolare forma di protesta che riceve attenzione per la prima volta con l'emergere del blocco così detto *Pink and Silver* durante la manifestazione di protesa all'incontro della Banca Mondiale e dell'IMF a Praga nel 2000.

5. Le condizioni minime del danzare politicamente

Per questa ragione dovremmo fare i conti con il fatto che, parlando di vita politica reale, dobbiamo aggiungere un supplemento al supplemento; ossia aggiungere, alla categoria arendtiana della felicità pubblica, altre categorie, che ci piacciano o no, capaci di comprendere più adeguatamente ed esaustivamente l'agire politico. In senso quasi-trascendentale si può parlare di condizioni minime della politica, condizioni cioè che permettano di distinguere una forma prettamente politica della danza diversa dalla sua forma comune, distinguendo ad esempio la *lap dance*, che sfida la polizia antisommossa, dalla Milonga nelle strade di Buenos Aires. Anche se qui non c'è spazio per sviluppare ulteriormente tale argomento, che ho elaborato in un'altra sede, alcune di queste condizioni minime possono essere individuate fenomenologicamente anche nella più modesta attività politica come la *lap-dance*[12]. Questo esempio mostra che una coppia di condizioni minime sono soddisfatte, sono ciò che ci permette di usare il termine 'politica', nonostante si tratti di politica in scala molto minore.

Come prima condizione, come ho appena accennato, questi attori non agiscono mossi da pura spontaneità (benché, ancora, gli attori credano di agire in modo spontaneo) – ma tatticamente e forse anche in un modo concertato e strategicamente organizzato. Questa è una condizione necessaria semplicemente per il fatto che ogni atto politico si ritroverà ad affrontare la resistenza di altri attori politici e che ogni attore agirà su un terreno trincerato da dissimmetrie di potere e di subordinazione, che rendono necessario un approccio strategico che sia in grado di affrontare queste relazioni o di trovare il modo di aggirarle. La 'frivolezza tattica' riguarda tra le altre cose

11 Come tutto, anche la lap-dance di Toronto si trova su Youtube ...

12 Vedi il capitolo 10 sulla politica minima in O. Marchart, *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben,* Suhrkamp, Berlin, 2010; e O. Marchart: *Democracy and Minimal Politics: The Political Difference and Ist Consequences*, in «*Souht Atlantic Quarterly*» 110*,* Fall 2011 (4), pp. 956-973.

anche questa. È per la stessa ragione che l'attivismo politico, al contrario di ciò che dice Arendt a proposito della differenza tra agire e fabbricare, che presuppone un fine in se stesso dell'agire, deve avere degli obiettivi. Nessuno darebbe inizio a un'azione politica solo in nome dell'agire stesso. Con questo non voglio contraddire nulla di ciò che dice Arendt della felicità pubblica, ma solo aggiungere un supplemento alla sua concezione. Non vi è agire che non implichi anche, nei termini di Arendt, degli aspetti del fare, del fabbricare, ossia tattica e strategia.

Seconda condizione: l'attore politico non è mai un singolo individuo, ma è sempre un collettivo che si riunisce per mettere in scena una protesta. Una persona che balla da sola nel buio in privato non mette in scena alcuna protesta[13]. Danzare politicamente, d'altro lato, vuol dire danzare insieme. Eppure, la comunità che si costituisce in questo modo, per quanto eterogenea essa sia, non consisterà mai di pura dispersione di pluralità singolari, come nella concezione dell'agire-in-comune di Arendt o nella concezione di Nancy dell'essere singolare plurale.

E la ragione di ciò, ed ecco la terza condizione, risiede semplicemente nel fatto, che una comunità di protesta può costituirsi solo attraverso il confronto, il che non implica necessariamente la violenza fisica, ma un aspetto di violenza simbolica ci sarà sempre. Quest'aspetto della violenza simbolica è implicato nella logica stessa dell'antagonismo, com'è stata sviluppata da Ernesto Laclau e Chantal Mouffe[14].

Affermano Laclau e Mouffe che, mettendo insieme degli elementi del discorso dispersi, privi di un tratto caratteristico positivo in comune (nel mio esempio semplicistico: individui dispersi che aspirano a mettere in scena una protesta), essi formeranno solo una catena di equivalenti, se invece vi è almeno un tratto caratteristico negativo in comune, allora qualcosa di costitutivo, benché negativo ed esterno, sarà percepito come una minaccia per tutti e per ognuno degli elementi. In questo senso, il poliziotto nella sua tuta antisommossa simbolizza una minaccia più che rilevante - rappresentata dallo stato in definitiva o dal capitalismo - che costituisce un'unità precaria tra gruppi che, per altri motivi e nei termini delle richieste positive, potrebbero non essere molto d'accordo.

È attraverso questo processo di antagonismo, ottenuto in modo performativo con la costruzione di un collettivo di fronte ad un'esteriorità negativa, che lo spazio pubblico incide nel sociale. Potremmo allora forse accettare la lezione di Arendt, riguardo al carattere performativo dell'agire politico, secondo cui la sfera pubblica in quanto tale emerge solo laddove la gente comincia ad agire insieme e sparisce non appena l'agire s'interrompe. Nondimeno, se alla concezione di Arendt aggiungiamo, in quanto supplemento, la categoria dell'antagonismo quale condizione necessaria per il costituirsi di ogni insieme politico, avremo allora l'antagonismo come condizione necessaria per l'emergenza della sfera pubblica. La sfera pubblica si apre ovunque l'antagonismo colpisca le routine, le istituzioni e le identità del nostro mondo sociale. Di nuovo, dicendo antagonismo non dobbiamo pensare necessariamente alla guerra civile. L'antagonismo può essere pacificamente messo in scena con un atto performativo, danzando. Basta pensare al caso del *Reclaim the Streets*, una forma internazionale di protesta di successo in particolare negli anni '90, le cui radici si trovano nella scena libera delle feste *rave* dei tardi anni '80 e nelle proteste contro la costruzione delle tratte ad alta velocità (proteste *anti-road*). L'idea iniziale era quella di trasformare delle aree riservate al

13 Come accadde, per esempio, a Friedrich Nietzsche, *il* filosofo della danza, se mai ce ne fosse uno, quando la sua mente scivolò nell'oscurità: la governante che si prendeva cura di Nietzsche divenuto folle racconta di averlo scorto attraverso la porta danzare nudo.

14 E. Laclau C. Mouffe, *Egemonia e strategia sociale. Verso una politica democratica radicale.* Il Melangolo, Genova, 2011.

traffico in spazi pubblici mettendo in scena degli eventi di danza sulla strada. C'era, a volte, più una tendenza regressiva nascosta (incapsulata nella fantasia di ruralizzazione della sfera urbana della città) che, a mio parere, pregiudicava il taglio politico del movimento. Già in altri casi questo formato era stato usato per mettere in scena una chiara protesta politica o progressista, come ad esempio nel caso del Network viennese *Volxtanz* e del loro sforzo di una, come lo chiamavano loro, politicizzazione del suono (*Soundpolitisierung*), con cui protestavano contro l'inclusione nel 2000 della destra del Partito della Libertà di Jörg Haider nel governo austriaco.

In tutti questi casi, diversi tra loro, vi è una logica simile. Una sfera pubblica temporanea è creata in modo performativo attraverso l'ostruzione della sfera della circolazione. Ogni messa in scena dell'antagonismo implica una sorta di blocco e, in modo molto simile agli scioperi dei lavoratori che bloccano la circolazione dei beni e dei servizi con la sfera economica (o al boicottaggio del consumatore che blocca il consumo del bene), nel caso della protesta della strada è la circolazione del traffico a essere bloccato attraverso la danza.

6. Protesta incarnata e coreografie della protesta

Fin qui ho tracciato quattro condizioni che potrebbero rivelarsi le condizioni della creazione di ogni sfera pubblica attraverso la protesta: strategia, collettività, conflittualità e blocco dei flussi di circolazione. Vorrei aggiungerne una quinta che è di particolare importanza per le proteste di strada, anche se potrà essere evidente, se non addirittura triviale. Nelle proteste di strada, l'antagonismo è rappresentato e la circolazione è bloccata da corpi umani. Il corpo umano è il medium più importante attraverso il quale lo spazio pubblico si estroflette dal sociale. Certo, questo non sempre accade nella forma della marcia in sincrono di un collettivo militarizzato per le strade. Molto spesso è proprio la vulnerabilità dei corpi a essere usata come medium performativo della protesta (fino al punto estremo in cui le persone decidono di darsi fuoco pubblicamente). Con le dovute precauzioni, potremmo definire le proteste di strada come quelle attività incarnate e collettive che, bloccando le correnti di circolazione, tracciano una linea di conflitto nello spazio sociale. È solo lungo questa linea di conflitto che emerge, nel vero senso della parola, il *pubblico.* Questa linea, tracciata dai corpi che protestano in un dato spazio (urbano, nella maggior parte dei casi), non è forse la traccia di una coreografia più o meno coscientemente elaborata? Basti pensare ai percorsi delle manifestazioni attentamente pianificati (e alle deviazioni di questi percorsi imposti dagli interventi della polizia). Dobbiamo perciò distinguere due dimensioni della protesta pubblica: l'ampia coreografia della protesta che riconfigura lo spazio urbano attraverso la pratica della manifestazione; e la protesta politica che prende corpo negli individui e che s'inscrive nei loro corpi. Queste due dimensioni, il movimento coreografico (1) e la danza dei corpi (2), vanno sempre insieme e possono essere distinte solo attraverso l'analisi[15].

7. Danzare la violenza: *East Side Story* di Igor Rubić

Mettiamo alla prova l'apparato concettuale sviluppato fino ad ora con due esempi particolari, non tanto di una politica che danza, quanto di una danza politica. *East Side Story* di Igor Rubić

15 Si pensi, ad esempio, alla militanza maschilista dei corpi nell'uniformità della coreografia del „black block"; o anche, all'estremo opposto, alla gioiosa frivolezza delle coreografie dei corpi del festoso blocco *Pink and Silver*.

nasce dall'angoscia provata dall'artista croato guardando il materiale video delle parade del Gay Pride di Belgrado nel 2001 e Zagabria nel 2002. Durante queste parate i manifestanti, al loro passaggio, furono non solo fronteggiati con i più volgari insulti verbali, ma anche esposti alla violenza fisica di gruppi neo-fascisti organizzati. Per giunta in alcuni paesi dell'Europa dell'Est le parate Pride sono ancora oggi occasioni d'immense polemiche. A volte semplicemente le autorità le vietano, altre volte invece esse diventano oggetto di violenti attacchi da parte di chi si percepisce membro di un popolo omogeneo, "sano" e indubbiamente eterosessuale. In occidente invece, da quando sono state inventate, le parate Pride sono famose per aver integrato la danza nel loro carnevalesco repertorio di protesta. Così facendo esse son riuscite a ottenere nuovamente una visibilità pubblica in modo non violento; e anche se qualcuno ne ha criticato la crescente commercializzazione e la perdita di impegno politico (come nel caso della parata di Berlino), è difficile negare che proprio in quanto manifestazione politiche le parate Pride hanno avuto un successo immenso.

È su questo punto – sulla funzione di una politica danzante – che interviene Grubić. Essendo egli un artista visuale, Grubić si propone di collaborare con ballerini e coreografi per rimettere in scena l'evento di protesta originale. Come leggiamo dal dossier di presentazione del lavoro, Grubić dice della collaborazione: "In una comunità primitiva, che reagisce brutalmente alle differenze, un piccolo gruppo di persone creative, che assomiglia a un movimento di resistenza, proverà a cambiare la coscienza della gente attraverso una danza rituale...". La videoinstallazione a due canali, esposta per la prima volta nel Museo di Arte Contemporanea di Belgrado, mostra da una parte della sala il materiale televisivo dell'evento originale, mentre sull'altra parete sono proiettati i ballerini. I ballerini non imitano semplicemente i movimenti compiuti dal corpo durante la protesta violenta. Piuttosto essi sezionano i movimenti e traducono poi gli elementi così ricavati in una coreografia, nella quale ogni singolo ballerino dà corpo ai gesti delle due parti, a volte in un unico fluire del movimento. Poi tutti e quattro i ballerini si riuniscono e, in un modo più o meno ovvio o riconoscibile, mettono in scena i movimenti del corpo che riportano alla mente gli scontri originali, anche se solo lontanamente. La forza di questo lavoro non ha nulla a che fare con le *performances* artistiche nello spazio pubblico, esso è chiaramente situato *intra muros,* ossia all'interno delle mura di un'istituzione d'arte. Tuttavia esso è interessante per due ragioni: anzitutto perché non si tratta tanto di un intervento politico in piena regola, ma di una riflessione sulle condizioni della protesta all'interno di ambiente violentemente anti-gay. In questo senso è abbastanza indicativo il modo in cui Grubić si avvicina agli eventi, vale a dire attraverso un formato che ovviamente mancava nell'evento originale (anche se era lecito aspettarselo trattandosi della parata Pride): la danza nel senso del divertimento o del carnevalesco. Certo, è chiaro perché la danza mancasse - non c'era alcun motivo di ballare durante un attacco fisico. Grubić decide però di rimettere in scena l'evento proprio dando significato a ciò che sintomaticamente era stato espresso in modo completamente diverso. La danza diviene espressione non della 'frivolezza tattica', ma della violenza terroristica. Come ho già detto, il supplemento della protesta può prendere forme differenti e forse non c'è protesta politica senza un certo supplemento del corpo e degli affetti. In questo caso è la *violenza* dei contro-manifestanti che fa da supplemento osceno alla *loro* Causa (negare all'omosessualità la visibilità pubblica) – una violenza sublimata o decostruita da Grubić e dai ballerini in una forma artistica. Perciò il titolo del lavoro, *East Side Story* è più che appropriato, dato che si riferisce a un musical noto per le sue celebri scene di danza nelle quali, in particolare, gli atti di violenza tra le bande di strada sono sublimati con grandiose coreografie.

La seconda ragione è che il quasi 'movimento di resistenza' di Grubić ritorna nello stesso luogo

pubblico dove è accaduto l'evento originale. Non solo il video è stato girato nelle strade di Zagabria e Belgrado, ma Grubić decide di fare anche tutte le prove sul luogo. Per un periodo di due mesi la coreografia si è sviluppata nella sfera pubblica. Ai passanti che si trovavano confrontati con quel "monumento temporaneo"[16], tornavano alla mente le immagini televisive. *East Side Story* dunque era in un certo senso un intervento performativo in uno spazio pubblico.

Eppure, si può dire che l'artista ha creato il *pubblico* in senso politico?

Non c'è bisogno di dire che un *re-enactement* non è, non può essere, la 'vera cosa'; il miglior effetto che può sortire è dare inizio a un processo di riflessione che a sua volta può portare a un'attivazione politica. In questo caso però la performance nelle strade di Zagabria e Belgrado non soddisfa completamente i criteri necessari affinché emerga nel senso politico uno spazio pubblico: non blocca la circolazione del traffico, forse la distrae un po'. Dalla *performance* non emerge alcun conflitto, per lo meno non uno collettivizzabile (ogni volta che accade un conflitto, esso tende ad allargarsi il tempo necessario per essere collettivizzato, vale a dire sempre più persone iniziano ad affiliarsi alla Causa). I ballerini, rimanendo singoli individui che danzano anche quando ballano insieme, non generano un collettivo, ma un corpo plurale singolare (ma, come vedremo nel prossimo esempio, un corpo danzante più collettivo è possibile). Agiscono in 'concerto', come rilevato da Arendt, ma non agiscono all'interno di un collettivo politico[17]. Per questo motivo Grubić non ha sviluppato, e non ha bisogno di farlo, una strategia più ampia e a lungo termine, come neppure è stato necessario raggiungere lo scopo che il movimento di protesta desiderava raggiungere. Così, sottratta tutta la dimensione politica dalla *performance* (strategia, collettività, conflitto e blocco), ciò che resta è puro divenire corpo: il *re-enactment* corporeo di un evento politico del passato, che in quanto puro e semplice *re-enactment* dei corpi, non è in se stesso politico, poiché manca dei necessari criteri addizionali grazie ai quali si parla di politica in primo luogo[18].

8. La pre-rappresentazione: *How long is now?* dei Public Movement

Passiamo al secondo esempio per vedere cosa occorre in un intervento artistico per poter effettivamente attuare il passaggio alla politica. La doppia dimensione della 'politica danzante' attraverso la protesta- la coreografia e la danza- è riattivata nella maggiore parte delle *performance*s del collettivo israeliano *Public Movement,* fondato nel 2006 dalla ballerina e coreografa Dana Yahalomo e dall'artista visivo Omer Krieger (guidata dal 2011 dalla sola Yahalomo). Il nome del gruppo si riferisce da una parte alle coreografie ritualizzate dello Stato nazione, dall'altra ai

16 I. Sretenovic: "The Figuration of Resistance", in *East Side Story*, Museum of Contemporary Art, Belgrado 2008, p. 9.

17 Anche se in quel momento alcuni ballerini facevano parte anche del movimento, questa *performance* è realizzata per lo più da ballerini e non da manifestanti. Nel loro ruolo di artisti i ballerini agiscono in solidarietà con il collettivo politico, ma non come parte di esso.

18 Certo, nel senso comune del termine, *East Side Story* é un lavoro altamente politico. Il mio argomento non vuole essere critico. La *performance* non rende meno politico *East Side Story*, ma lo lascia nel mondo dell'arte e non parla di "politica" dove non ce ne è alcuna. Questo perché, in fondo, tutta la mia argomentazione è diretta contro l'uso corrente e inflazionato del termine "politico". Non tutte le opere d'arte devono però essere politiche in un senso preciso. Per essere politiche esse non devono necessariamente fare un lavoro migliore o peggiore dal punto di vista dell'arte (premesso che "buono" o "cattivo" siano in questo caso criteri validi, cosa di cui dubito), ma migliore o peggiore solo dal punto di vista del campo del politico (nel quale, analogamente, la sua qualità in quanto arte sarà di secondaria importanza).

movimenti politici o di protesta di un contro-pubblico in potenza- in altre parole: alla coreografia dello Stato e a quella della protesta. L'aspetto rilevante è che queste coreografie sono sempre inscritte nella conoscenza del corpo degli individui. Come sottolinea la Yahalomo in un'intervista: "La politica esiste con i nostri corpi, come una conoscenza spesso latente". Nelle loro *performances* questa incorporazione inconscia di uno Stato è molto spesso rimontata, come in un sogno, in una sequenza coreografica.

Per il momento, nella loro performance "*Also Thus!*" del 2009, il gruppo mette in scena davanti all'architettura fascista dello stadio olimpico di Berlino un rito di uno Stato fittizio. Questo rituale, che include simulazioni di violenza e un incidente automobilistico o forse un attacco terroristico contro un'auto dello stesso tipo di quelle usate dai politici tedeschi, si chiude con una danza popolare di Israele alla quale gli spettatori si uniscono. In questa performance di *Public Movement*, come anche in altre, si compie un'occupazione quasi sionista all'interno di uno storico *setting* dell'antisemitismo o antigiudaismo, una sorta di riscrittura che lascia tuttavia visibile lo sfondo. Ad ogni modo *Public Movement* non prende esplicitamente una posizione politica, neppure una sionista. In questo caso sarebbe piuttosto più appropriato parlare di *decostruzione* del sionismo come della coreografia di Stato dominante in Israele. Come nel senso originario di Derrida, la decostruzione include due elementi, quello della decostruzione e quello della (ri-)costruzione. Con un ovvio riferimento alla dimensione costruttiva, la *performance* di *Public Movement* è stata descritta da Yahalomo come una "pre-rappresentazione", un 'prima' della messa in scena. Non si tratta di simulare un evento reale del passato, ma di impegnarsi nell'impresa paradossale di rimettere in scena un evento che non si è, per il momento, verificato, un futuro Stato che avrà attuato i rituali *pre*-formati da *Public Movement.*

A volte queste *pre*-formance, come potremmo chiamarle, assumono una qualità più distruttiva che cerimoniale. In questi casi quello che l'intervento artistico annuncia non è uno Stato futuro, ma forse una futura protesta. Nella loro performance di guerriglia del 2006, *How long is now?,* il gruppo bloccò gli incroci delle città di Israele con un intervento performativo che metteva in scena una danza in cerchio sulle note di una canzone popolare israeliana degli anni '70, *Od lo ahavti dai* (la stessa canzone con cui si chiudeva anche il rituale di *Also Thus*!). Dopo aver bloccato il traffico per due minuti e mezzo, i ballerini sparivano e il traffico poteva riprendere a circolare. Per capire questo intervento bisogna sapere che le danze popolari israeliane non provengono minimamente da tradizioni antiche. Certo, le danze in circolo fanno parte dell'eredità culturale delle regioni del Mediterraneo e del Sudest europeo. Tuttavia la danza folkloristica moderna di Israele affonda le sue radici negli anni '40, quando gli israeliani si ritrovarono costretti a creare una nuova cultura sincretica, capace di mettere insieme gruppi di migranti eterogenei. A questo scopo la danza folcloristica in Israele non solo ha integrato elementi coreografici provenienti dalle più diverse tradizioni, ma è diventata parte essenziale della stessa produzione della musica popolare. Ogni nuovo successo pop è corredato da una coreografia insegnata poi nelle lezioni di danza. Così la danza folk in Israele non ha niente a che fare con il *Brauchtum* (i costumi e le usanze di un popolo), com'è invece per il terrificante termine tedesco, ma si lascia descrivere meglio come un'enorme moltiplicazione di modi di danze.

Tra queste centinaia di canzoni, *Od lo ahavti dai*, con la coreografia di Yankele Levy che la accompagna (e che è molto semplice), si è dimostrata una delle più popolari. *Public Movement* ha scelto questa coreografia probabilmente perché ogni bambino di Israele la impara all'asilo. In questo senso, la coreografia dello Stato di Israele è espressa attraverso la danza comune e

registrata dal sapere del corpo dei cittadini. Essendo una conoscenza universale (e individuale), ogni passante può potenzialmente unirsi alla danza e far parte del cerchio. Usando questa danza per bloccare gli incroci, una danza quindi che simbolizza la chiusura comunitaria della società (ma anche certamente l'intenzione di farsi coraggio ed essere solidali all'interno di un ambiente fondamentalmente ostile), ce ne si riappropria e la si usa per disturbare l'ordine pubblico di questa stessa società.

9. Il passaggio alla politica

La maggiore parte dei criteri sviluppati sopra sono stati così soddisfatti. *How long is now?* è un'azione collettiva e collettivizzabile nella quale la sfera pubblica, attraverso il blocco della circolazione ottenuto dai corpi danzanti, in senso forte si estroflette dallo spazio urbano. Eppure il passaggio alla politica in senso stretto non è ancora accaduto. Senza dubbio l'irritazione prodotta dall'evento potenzialmente rinvia i passanti all'inscrizione micropolitica nei loro corpi individuali della coreografia di Stato. Queste riattivazioni della conoscenza del corpo possono avere qualcosa di politico, ma più in un senso critico o analitico, che nel senso di una protesta politica. E nella misura in cui resta una *performance* artistica, l'obiettivo e il significato dell'intervento possono benissimo restare oscuri alla maggior parte dei testimoni. In effetti, *Public Movement* dice esplicitamente di non aderire al "paradigma pro/contro" - e ciò è esattamente il punto in cui realizziamo la mancanza di un elemento essenziale: un conflitto concreto, che costringerebbe ognuno a prendere una posizione da una parte o dall'altra dell'antagonismo politico.

Nell'estate del 2011, quando piantarono le tende nel centro di Tel Aviv e di altre città, è esploso in Israele un antagonismo del genere. Incominciando con il richiamare singoli studenti, le proteste sociali contro l'elevato costo della vita e delle case sono cresciute a tal punto che Israele è stata testimone della più grande manifestazione politica della sua storia. Durante le proteste *Pubblic Movement* ha ripreso il suo intervento offrendolo come formato ai manifestanti. Dozzine di manifestanti si sono riunite continuamente nei diversi incroci per bloccare il traffico per due minuti e mezzo con la musica di *Od lo ahavi dai.*

Così facendo essi hanno realizzato un conflitto molto più ampio di quello provocato da un semplice incidente automobilistico con degli automobilisti arrabbiati. Questi frastuoni momentanei si riferivano all'ampia linea del conflitto politico segnata dalle proteste sociali per tutto lo Stato di Israele. Offrendo ai manifestanti un nuovo formato di protesta facilmente collettivizzabile, la guerriglia originaria è stata trasformata attraverso *Public Movement* da intervento artistico a intervento politico.

L'ultima è la realizzazione di ciò che nella forma del *pre-enactement*, della pre-rappresentazione, era stato annunciato solo come possibilità futura. Ora, per evidenziarlo in maniera differente, *How long is now?* ballato dai manifestanti non è stato una ri-rappresentazione artistica di un evento politico, come *East Side Story* di Grubic. Al contrario: è stato un *re-enactment* politico di un evento artistico.

Certo, questo diventa possibile solo a condizione che emerga un grande antagonismo nella società, condizione che non era certo nelle mani di *Public Movement.* Dovremmo pensare all'antagonismo come a una 'condizione oggettiva' della protesta, e non come a qualcosa che può essere prodotto

intenzionalmente[19]. È questa 'condizione oggettiva', che deve essere soddisfatta dalla pratica degli attivisti, a fare sì che un conflitto passi dalla forma latente alla sua forma manifesta.

Se, nel caso di *How long is now?,* ciò è riuscito così bene, è perché il potenziale d'emancipazione della cultura sionista, creata tanto tempo fa nei Kibbutz ed edulcorata nella cultura della danza pop-folk, è stato ri-creato con la protesta del giorno. Se la gente si è unita, è perché la *performance* ha avviato una dimensione essenziale dell'agire politico: l'esperienza gioiosa proveniente dalla virtuosità della *performance* in quanto tale. Come dice Arendt: "Agire è divertente". In un'intervista al *Jerusalem Post* un membro di *Public Movement* ha dichiarato: "Facciamo delle danze popolari prima di tutto perché sono davvero divertenti e creano una sorta di solidarietà automatica tra le persone. Lo stare in cerchio tenendosi per mano rappresenta già solo così la gestualità elementare della solidarietà"[20]. Non si dovrebbe sottovalutare questo momento di gioia presente nella dimostrazione della solidarietà. Senza questa gioia, che si oppone alla triste assunzione di una realtà politica priva di alternative, è dura realizzare forme di protesta democratica radicale. È nella danza dei manifestanti che si esprime qualcosa della *jouissance* dell'azione incorporata (*embodied*) democratica.

19 Chiunque abbia provato a organizzare una protesta sa bene che è difficile, se non addirittura impossibile, sapere in anticipo e con certezza se funzionerà e se la gente vi parteciperà. Capita che a una manifestazione organizzata per tempo nessuno si presenti. Poi improvvisamente le condizioni cambiano e un uguale sforzo di organizzazione mobilita invece un enorme assembramento.

20 *Dancing activists block Tel Aviv traffic*, http://www.jpost.com/VideoArticles/Video/ Article.aspxlid □ 236147&R = RSS

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210610

The Precarious Dialectic of Border Regimes: On the Relationship between the Construction of Borders and the Dismantling of Democracy in the Trump Era

Matthias Flatscher

Abstract: In her book *Walled States: Waning Sovereignty* (2010), the American political theorist Wendy Brown shows that today's massive wall-building projects – whether in the United States, Israel, or Europe – are not primarily protective measures but rather must be understood as the expression of a fundamental crisis of the modern state. In her view, the erection of barricades is a desperate act of resistance of national sovereignty against its unavoidable demise in a globalized world. Therefore, according to Brown, the current border regimes represent but a final stage act that reflects the desire for clearly defined identities and must be deciphered as fear of a world that becomes ever more complex.

In my paper, I agree only in part with Brown's theory of a 'ruse of reason' – that the building of border walls signifies, all appearances to the contrary, the demise of the sovereignty of the nation state. As convincing as her analyses may be, the staging of border regimes, which comprises not just the factual control of borders but also the bellicose political rhetoric surrounding the building of walls, is also a consciously used political instrument to transform democratic conditions, legal institutions, and social policy achievements within nation states. In my paper, I probe into this peculiar dialectic between, on the one hand, building walls at the borders and, on the other, dismantling borders of political discourse, both theoretically and by means of empirical examples.

To underpin my argument, I shall first focus on the United States under Donald Trump to show that the concentration on the building of a border wall between the United States and Mexico is accompanied by a weakening of security services vis-à-vis right-wing terror. After that, I shall demonstrate that Sebastian Kurz's talk of shutting the Balkan route for migrants and shielding Austria from third-country migration implies a focused attack on the social partnership and the welfare state.

Keywords: *Wall, Dialectic, political Rhetoric, Democracy.*

1. Introduction

In many ways, the question of the border is one of the most urgent challenges of the present. A number of remarkable economic, political, and cultural transformations in the past decades have contributed to this development. With the fall of the Iron Curtain (1989), the establishing of free trade zones – think of the *North American Free Trade Agreement* (1994), the *European*

Economic Area (1992), and the *Asia-Pacific Trade Agreement* (2005) – and the wide-ranging globalization[1] of capital flows, trade, data exchange, cultures, and religions, the dawn of a true world community seemed within reach. Soon, however, critical voices were to be heard. The uprising of the Zapatistas in Mexico (1994) and the violent crackdown on critics of globalization during the third WTO Ministerial Conference in Seattle (1999) and the G8 Summit in Genoa brought to the fore for the first time what is, since the 2008 financial crisis, the bitter reality of many: Globalization produces not just winners but a considerable number of losers. Austerity policies repealed achievements of the welfare state; in Europe, several states sought to protect their own wealth, putting their national interest before solidarity with both members and nonmembers of the EU. This trend became even more pronounced during the mass movement of migrants in 2015, triggered by war, terror, and economic hardship. Politicians' feeling of helplessness did not lead to a search for common, long-term solutions but spawned reactionary discussions about new border facilities, border protection, and border crossings. And these have been at the center of political debates and discussions within political theory ever since.[2] Under the heading "border regimes,"[3] institutional, administrative, juridical, and technical measures of border management have entered political discourse. They are extensively discussed by the public and in the media, and they are thoroughly reflected upon in the humanities and the sciences.[4]

In response to the challenges of the 21st century, various positions gathering under the label of "global justice" support cosmopolitan solutions (see Brooks 2008; Broszies/Hahn 2010), thus turning against a form of particularism that, for the most part, takes its cue from John Rawls (see Rawls 1999). They argue that a national approach fails to do justice to the complexity of our current predicament (see. Brock 2017). But despite their showing that questions concerning exploitation, poverty, inequality, migration, dwindling resources, the protection of the climate and the environment, the financial system, security, and terrorism must be tackled on a trans- or international level, the last decade has seen a resurgence of national forms of politics.

The most conspicuous among these is the construction of border walls, the premise being that the inclusion and exclusion of people is a proper means to deal with the challenges of globalization. Long derided as anachronistic and inefficient, megalomaniac projects such as Trump's wall at the US-Mexico border, Europe's attempt to seal itself off by erecting fences in Macedonia, Hungary, and Lithuania, and the border fortifications in Israel are not merely deemed viable options but have become a reality.

Of course, borders neither stop migration nor solve it as a problem; a glance at current statistics confirms as much.[5] At the most, they delay the movement of migrants momentarily, forcing them to take new, often more dangerous routes or wait in camps until their fate is decided upon. In other words, if refugees from the Middle East and Africa have, by and large, ceased to take the Balkan route, it is because after the deal between the EU and Turkey and Libya they are now,

1 For a critical analysis of globalization, see Sassen (2007).

2 There is an extensive literature on the question of the border. Aside from Brown (2010), my main reference points are Agier (2016), Balibar (2002), Bauman (2016), De Genova (2017), Mezzadra/Neilson (2015), and Weizman (2007).

3 Fiedler (2007) offers an instructive introduction to the research on migration and border regimes.

4 For an overview of the recent debates, see *A Companion to Border Studies*, edited by Wilson/Donnan (2012).

5 The *UNHRC Population Statistics Database* is very clear on this. Since 2010, the number of people fleeing their country has been rising continuously. In 2018, there were 70.8 million refugees (see http://popstats.unhcr.org./en/overview#_ga=2.174729771.840998682.1591604732-45704192-1591604732)

more often than not, confined under inhumane conditions, wasting away in isolation, without politicians or the media caring much about this shameful fact.[6] Europe frantically constricts itself to treating the symptoms of its own border politics, refusing to look for wide-ranging political solutions that conform to human rights law.

In her 2010 book *Walled States: Waning Sovereignty*, the American political theorist Wendy Brown examines the impact the attempt by states to seal themselves off has on the citizens of the global North. The erection of borders, she argues, is not so much a protection against migrants as the paradoxical expression of a fundamental crisis of the modern territorial state:

"Rather than resurgent expressions of nation-state sovereignty, the new walls are icons of its erosion. While they may appear as hyperbolic tokens of such sovereignty, like all hyperbole, they reveal a tremulousness, vulnerability, dubiousness, or instability at the core of what they aim to express – qualities that are themselves antithetical to sovereignty and thus elements of its undoing. Hence the visual paradox of these walls: What appears at first blush as the articulation of state sovereignty actually expresses its diminution relative to other kinds of global forces – the waning relevance and cohesiveness of the form." (Brown 2010, 17)

This change of perspective – to consider the construction of walls as a reaction to migration and ponder the consequences of this symbolical act for the way nation-states see themselves – makes possible a new interpretation of the current situation: Following Brown, the erection of border fortifications is but a last, desperate revolt of nation-state sovereignty against its gradual loss of power. In this sense, today's border regimes are just a final theatrical gesture that says more about the way we see ourselves than about an external threat. They reflect the desire for a closed and homogeneous identity and must be deciphered as fear of a world that is becoming ever more complex. As a consequence, and contrary to what proponents of right-wing populism and the far right want to make us believe, xenophobia and racism are not, so Brown thinks, the (seemingly inevitable) response to the arrival of migrants. Rather, they must be seen as a reaction to economic, political, and cultural transformations.[7] According to Brown, walls are a phantasmagoric projection that testifies to the waning power of the nation-state. Their erection is a transitional phenomenon that functions as a political sedative, veiling and at the same time accelerating the dwindling of nation-state sovereignty. As she sees it, the new border fortifications must be interpreted as both a symptom of and a catalyst for the loss of nation-state sovereignty.

Brown harbors the secret hope that the construction of walls will turn out to be the downfall of nation-state identity politics. Those trying to lock others out by erecting walls, she assumes, will realize that they are, in fact, locking themselves in, and this realization will prompt them to rethink their position. What her convincing analysis misses, however, is that the theatrical staging of border regimes comprises not just border control but also the calculated *undermining of democracy*, *legal institutions*, *and achievements of the welfare state* that makes it possible for one's own position of power to evade pluriperspective deliberation. Brown considers neither the ramifications for domestic politics nor the power-stabilizing effect of this symbolic politics.

In an effort to broaden Brown's reflections, I will turn my attention in what follows to these two dimensions. I subscribe to the thesis that behind the constantly communicated assertion

6 See the warnings of *Amnesty International* (https://newsweek.com/eu-refugee-crisis-migrants-brussels-policies-libya-628178).

7 See also Brown's more recent books *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution* (2015) and *In the Ruins of Neoliberalism: The Rise of Anti-Democratic Politics in the West* (2019).

that only the building of a wall may provide protection against dangers from without and thus guarantee safety and peace within, there is a hidden strategy at once stabilizing power and promoting discriminatory practices. The exclusion of everything and everyone alien corresponds to an aggressive segregation inside the borders. The building of a wall has nothing to do with a security policy safeguarding political rights in connection with the democratic apparatus (*dispositif*) of freedom, equality, and solidarity; rather, it promotes a form of power politics that, by stirring up conflicts, presents one's own claim to power as being without alternative and leads to repression. There is a calculated promotion of discrimination and inequality within the *demos* in order to brush aside every criticism of the existing political order as inimical and thwart pluri-perspectivism. In short, there is a dialectical relationship between the construction of borders and the dismantling of democracy.

To flesh out this thesis, I turn to the US under President Trump. I will begin by showing that the focus on the erection of a wall at the US-Mexico border goes hand in hand with a calculated weakening of national security vis-à-vis domestic right-wing terrorism (section 2). As I will argue, this domestic destabilization has the paradoxical effect of stabilizing Trump's position, since the fear of terrorism mobilizes his voters. The wall turns out to be a cipher that redirects domestic problems toward a substitutive object. Advancing a socio-political interpretation of the psychoanalytical reflections of the early Frankfurt School, I will argue that authoritarian characteristics manifest themselves not only in obedience to authority but also in the humiliation of the excluded, thus perpetuating the existing hegemony (section 3). Trump caters to this sadomasochistic need in an exemplary way, not least with a view to undermine the plurality and equality of all citizens that is enshrined in the US constitution. I will take up this issue by analyzing Trump's attack on *The Squad*, four young female politicians who oppose his identity politics and exclusion of plurality (section 4). Drawing on discourse analysis, I will focus on the rhetorical strategies Trump uses (mainly on Twitter) to render discriminatory speech acts acceptable and to withdraw from rational discourse by fostering an emotionally charged polarization of society. In this context, I will home in on Trump's attempt to undermine established egalitarian achievements and draw up new borders, vilifying his political opponents via bland stereotypes and defining his electoral base in contradistinction to them. I will show that this strategy of Trump's not only draws on and then spreads sexist and racist forms of discrimination but also contributes to a shift away from democratic processes of deliberation toward authoritarian structures. Finally, I will sum up my findings (section 5).

2. In the Shadow of Trump's Wall: Domestic Right-Wing Terrorism in the US

Over the past years, Trump's election-campaign promise to build a wall at the US-Mexico border to ward off migrants from Middle and South America – despite a decline in so-called *undocumented immigrants* (from 1.7 million in 1999 to below 0.4 million in 2015) –[8] has been the dominant theme in US domestic politics. The necessity to build a wall has been underlined by the US President time and again. In his *State of the Union Address* on February 5, 2019, he warned – as he had done before and continues to do – that "large, organized caravans are on the march to the United States," and blamed social ills such as drug trafficking, increasing unemployment, and

8 https://www.theatlas.com/charts/VypzRL6Ug

crime on "illegal immigrants."[9] To prevent an invasion, so says Trump, existing barriers at the US-Mexico border must be supplanted by a 30-foot-high 1,900-mile-long concrete wall.

These colossal dimensions defy imagination. And so do the estimated costs of building the wall of up to $21 billion, showcasing the hubris of the whole project.[10] Trump's failure to include the funding of the wall in the new budget led to a Government shutdown, lasting from December 2018 to January 2019. Trump could not reach an agreement on the budget for the new year. Not even his attempt to circumvent the Senate by declaring a state of emergency was successful. Instead, sixteen states filed a lawsuit against the President, pointing out that he had acted unconstitutionally.[11] It was only in February that the Republicans and Democrats reached a compromise and thus ended the budget debate, reserving $1.38 billion – and not, as Trump had originally demanded, $5.7 billion – for the construction of a wall along the US-Mexico border.[12]

In his *State of the Union Address*, Trump not only presented his solution that "walls work and walls save lives," but also declared, "In the past, most of the people in this room voted for a wall – but the proper wall never got built. I'll get it built."[13] His ambitious plan is presented as a panacea that will solve all domestic problems at once. According to Trump, the success of border fortifications is borne out by the restoration of public order. In his *State of the Union Address*, he invoked El Paso, a city in Texas, that had been surrounded by an 18-foot-high 57-mile-long fence, as proof of the usefulness of walls as regards security.[14] Trump proudly remarked, "The border city of El Paso, Texas, used to have extremely high rates of violent crime – one of the highest in the country, and considered one of our Nation's most dangerous cities. Now, with a powerful barrier in place, El Paso is one of our safest cities."[15]

It is an irony that history should give the lie to Trump's bold claims during the summer of the same year. Crucially, however, terror was brought to El Paso neither by migrants from Middle or South America nor by Islamists. Instead, it was a white supremacist who committed an act of terrorism: On August 3, 2019, a young white man killed 22 people and injured 24 others in a supermarket. A manifesto that he had published on the Internet shortly before committing his crime makes clear that his awful deed was racially motivated and inspired by the ideology of white supremacy. In it, the terrorist not only expresses his sympathy for the Christchurch terrorist, who, in March, had killed 50 people during an attack on two mosques, and takes up the latter's talk of a "Great Replacement" but also conjures up the phantom of a "Hispanic invasion of Texas." Using a number of shopworn stereotypes, he warns of an "increasing Hispanic population," of "race mixing," and of politicians trying to get the vote of migrants, neglecting the native population in the course of doing so. Trump, the manifesto implies, is an exception; he should not, however, be made responsible for the terrorist attack – despite the similarities the wording of the manifesto

9 https://www.whitehouse.gov/briefings-statements/president-donald-j-trumps-state-union-address-2/

10 See https://www.handelsblatt.com/politik/international/grenze-zu-mexiko-us-regierung-legt-plaene-fuer-trumps-mauer-vor/19538314.html?ticket=ST-52441074-0NYKKGFsJsLwGlEmH6rR-ap5

11 http://m.spiegel.de/politik/ausland/donald-trump-und-der-notstand-16-bundesstaaten-klage-gegen-regierung-a-1253930.html

12 https://www.faz.net/aktuell/politik/trumps-praesidentschaft/pentagon-zahlt-eine-milliarde-fuer-grenzzaun-zu-mexiko-161088333.html

13 https://www.whitehouse.gov/briefings-statements/president-donald-j-trumps-state-union-address-2/

14 For the progress of this project, see https://www.trumpwall.construction/el-paso-sector

15 https://www.whitehouse.gov/briefings-statements/president-donald-j-trumps-state-union-address-2/

bears to the President's rhetoric.[16]

The attack did not affect Trump's popularity; nor did it lead to a rethinking of his security policy or rhetoric. Rather, Trump knew how to use the attack to his advantage, accepting a systematic destabilization of the country in order to further galvanize support for his agenda. On Twitter, Trump called the attack in a first statement an "act of cowardice,"[17] and condemned it as a "hateful act." But he did not categorize the attack as domestic terrorism – that is, a terrorist attack carried out by a US citizen on American soil – or call it a hate crime – that is, an offense directed at a certain social group or race; nor did he mention the ideology behind the attack, let alone reflect critically on his own rhetoric.[18] When, a couple of hours later, nine people were killed in an attack in Dayton, Ohio, the media dubbed the terrorist – purportedly in agreement with his own description of himself – a "pro-Satan leftist."[19] The terrorist, another white young man, indiscriminately killed people of different ethnicities and genders, including his own sister. In a speech addressing both attacks, Trump suddenly found clear words to commemorate the victims: "In one voice, our nation must condemn racism, bigotry and white supremacy. These sinister ideologies must be defeated."[20] Trump then called for the death penalty for such offenses,[21] apparently oblivious to the fact that in several states hate crimes may already be punished with a death sentence; he also demanded background checks on mentally unstable gun buyers. Tellingly, Trump avoided calling such attacks *hate crimes*, and he made sure not to draw attention to *domestic right-wing terrorism*. The phenomenon was – and still is – simply ignored by not being called its proper name. The attacks were followed neither by an analysis of the existing structures nor by a rethinking of security policies.

The statistics, however, speak a clear language. A look at the *Anti-Defamation League*'s *H.E.A.T. Map* shows that in 2019 alone 3,700 crimes were committed that are attributable to hate, extremism, anti-Semitism, and terrorism, with 34 attacks having an extremist background.[22] The majority of these crimes were carried out by people with radical right-wing and racist views. While Islamist terrorism has been pushed back the world over, the number of right-wing terrorist attacks has risen threefold in the global North.[23]

Due to the temporal proximity between the attack in Dayton and the one in El Paso, the public (not least because of Trump's speeches) tended not to differentiate adequately between them. Both attacks were categorized as "mass shootings" committed by (mentally ill) lone wolfs;[24] and,

16 https://grabancijas.com/patrick-crusius-manifesto-the-inconventient-truth/

17 https://twitter.com/realdonaldtrump/status/1157868518823596032?land=de; https://www.foxnews.com/politics/end-this-carnage-donald-trump-2020-dems-joe-biden-cory-booker-pete-buttigieg

18 See https://www.nytimes.com/2019/08/03/us/el-paso-walmart-shooting.html

19 See, for example, the article in the *Washington Times*: https://www.washingtontimes.com/news/2019/aug/4/connor-betts-ohio-gunman-was-elizabeth-warren-supp/. A closer look reveals, however, that this description comes from a number of different contexts. See https://heavy.com/news/2019/08/connor-betts-twitter-politics-social-media/.

20 https://twitter.com/cnn/status/1158381875888476161

21 https://www.pbs.org/newshour/nation/watch-trump-calls-for-death-penalty-for-hate-crimes

22 https://www.adl.org/education-and-resources/resource-knowledge-base/adl-heat-map; statistics by the *Anti-Defamation League* also show that between 2018 and 2017 70 percent of all terrorist attacks were committed by members of the radical right and the White Power Movement.

23 https://www.zeit.de/gesellschaft/2019-11/terror-index-terroropfer-weltweit-gesunken-is-taliban

24 https://en.wikipedia.org/wiki/2019_El_Paso_shooting; https://en.wikipedia.org/wiki/2019_Dayton_shooting; https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_mass_shootings_in_the_United_States_in_2019

so popular opinion has it, security is powerless against the increasing number of such crimes. Note that in 2019 the right-wing terrorist attacks in Gilroy, Escondido, Poway, and Pittsburgh had to be added to the list. That is to say, on closer inspection, these crimes are not at all isolated incidents (though they are often treated as such). They must be viewed within the context of domestic right-wing terrorism – a fact that officials fail to acknowledge.

The problem of right-wing terrorism in the US is, for the most part, on the US itself. Structural deficiencies have contributed to a lasting destabilization of domestic security.[25] Following massive cuts to the *Department of Homeland Security*, officials have lost track of the networks the radical right has built over decades; under Trump's watch, its budget was reduced from $21 million to $3 million, and half the staff was dismissed. Thus, against the warnings of the FBI, the institution responsible for monitoring radicalization was more or less eliminated. Reports and publications by high-ranking employees of the *Department of Homeland Security*, such as Daryl Johnson's leaked report "Rightwing Extremism: Current Economic and Political Climate Fueling Resurgence in Radicalization and Recruitment,"[26] were ignored or labeled by Republicans a political attack on conservative America.[27] Some journalists were even told off the record that, according to former agents, "the reason the FBI hardly ever investigates the right-wing milieu is that they have little hope the Department of Justice will act independently and bring charges against people Trump considers his supporters."[28]

The one-sided focus on Islamist terrorism and the shift in domestic politics toward right-wing populism lead to officials' failure to adequately investigate the right-wing milieu, since it represents Trump's base. At the same time domestic terrorism pushes more and more people who feel threatened by the attacks into the arms of Trump. Hushed-up yet politically tolerated domestic terrorism and the destabilization it brings about allow Trump to expand his power. It also helps that he offers simple solutions to confront the diffuse atmosphere of fear and terror. The bogeyman of invasion is a clever formula to tackle the confusion of the American people. Trump's well-staged strategy of simplification presents the construction of a wall as the solution to all problems, thus effectively channeling the insecurity of his voters.

But why is there still so much support for Trump when it seems obvious that cuts to security are wrongheaded and the money spent on the erection of the border wall does not protect the US from crime and terrorism? Drawing on Adorno's interpretation of Freud's group psychology, the next section elaborates on the power-stabilizing function of the mechanism of inclusion and exclusion. It will become clear that this is the aspect Brown fails to consider.

3. A Sociopsychological Perspective on the Logic of Inclusion and Exclusion

Starting in the interwar period, the Frankfurt School addressed the question as to why authoritarian forms of government gain a lot of support precisely from those who suffer the most under unequal economic and political conditions. To put this question differently, Why does the exploited working class accept what may be called a "voluntary bondage"? The sociopsychological

25 https://www.zeit.de/2019/33/rechtsextreme-usa-white-power-donald-trump
26 https://foxnews.com/projects/pdf/041609_extremism.pdf
27 https://theguardian.com/us-news/2019/aug/07/white-supermacist-terrorism-intelligence-analyst; see Johnson (2012).
28 https://www.zeit.de/2019/33/rechtsextreme-usa-white-power-donald-trump

analysis of the so-called "authoritarian personality" and of the habitual disposition of a large swath of the population to submit to a leader provides a (partial) response to this question. While the early, extensive study *Authority and the Family* (1936) was premised on the ramifications of the educational conventions of Wilhelmine Germany, Theodor W. Adorno took it upon himself, during and shortly after the Second World War, to analyze, based on wide-ranging empirical research (see Adorno et al 1950), the servility of the US middle class in a society shaped not by discipline and submission but by liberalism.

In these investigations, Adorno not only seeks to trace the submissive and uncritical attitude toward idealized leaders; referring to Erich Fromm's conception of a sadomasochistic personality (Fromm 1936), he also addresses the question as to how and why conflicts of one's own are transferred to stigmatized groups. In other words, Adorno provides an explanation as to why a certain form of political collectivization manifests itself not merely as satisfaction derived from obedience but also through aggressive forms of inclusion and exclusion. In the following, I will sketch out Adorno's major insights by turning to his text "Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda" (Adorno 1951). Here Adorno elucidates the functioning of processes of collectivization by means of antagonisms against the backdrop of a psychoanalytical approach. Drawing on Freud's influential *Group Psychology and the Analysis of the Ego* (1922)[29], he argues that the libidinal bonding with demagogues cannot do without certain distinctions occurring on different levels. The sociopsychological explanation of these is not only helpful when it comes to understanding right-wing populism and Trump's course of action but also makes clear why the stability of societies today is based on the practice of inclusion and exclusion. In what follows, I will present Adorno's reflections in three steps, and pit them against Brown's thesis that there will be an implosion of the nation-state in the foreseeable future. Indeed, Adorno lets us see that, despite the inequalities it produces, the sociopolitical institution of identity via the process of exclusion has a tenacious stability.[30]

The main question of "Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda" (Adorno 1951) is the following: How do authoritarian processes of collectivization come about, and what is the "bond" (Freud 1922, 7) that makes masses what they are? Demagogues, it seems, know how to renew that bond time and again, providing the individual the satisfaction of surrendering to a mass and submitting to a leader. Crucially, liberal societies are not immune to agitators knowing how to win the masses and operating with stereotypes and discriminatory tropes. What is the explanation for this?

In a first step, Adorno, following Freud, argues that the individual's voluntary surrender to a mass must be understood as a reactivation of the conflict between the ego and the super-ego. According to Freud's structural model of the psyche, the ego is not only haunted by unconscious drives (the "id") but is also limited in many ways by the super-ego – that is, societal rules and prohibitions that are mediated through the father figure. Instead of negotiating between their desire and their conscience as individuals, persons obedient to authority accept societal guidelines unquestioningly, not working through them based on their own experience or with the goal of making their own decisions. As Freud has it, sheer idleness or a feeling of not being equal to the

29 The German original, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, was published in 1921; the English translation was published a year later.

30 I am neither the first nor the only one to make this connection. In addition to Weyand's illuminating reflections, Gordon (2018) has recently drawn attention to certain parallels with the US under Trump.

task cannot explain the individual's renunciation of this process of negotiation. What we have to do, then, is trace the specific libidinal bond that manifests itself in the individual's surrender to a mass.

Following Freud, Adorno advances the thesis that the rigid acceptance of rules of behavior is supported by a bond with the authority of a leader. The figure of the leader serves "as a substitute for some unattained ego ideal of our own" (Freud 1922, 74) and successfully compensates for "the continuous failure to satisfy ... ego demands" (Adorno 1951, 419). In other words, the identification with an authority allows the ego to accept its own failure by successfully projecting its ego ideal onto someone else.

From a sociopolitical perspective, this insight is crucial: The discrepancy within the ego between the general expectations of success, which are produced by and mediated through society, and the failure to meet them can be managed only by means of an identification with an externalized ego ideal. As a consequence, this mechanism works particularly well in societies with high demands as regards self-fulfillment and getting one's own way. In a meritocratic society, one's coming up short lends itself to being offset by the identification and idealization of an authority as a means to at last satisfy one's own narcissistic drives. As Adorno puts it, "By making the leader his ideal he loves himself, as it were, but gets rid of the stains of frustration and discontent which mar his picture of his own empirical self. This pattern of identification through idealization [...] is, however, a collective one. It is effective in vast numbers of people with similar characterological dispositions and libidinal leanings." (Adorno 1951, 419) Thus, Adorno offers an explanation as to why meritocratic societies, very often thinking of themselves as being based on equality (of rights) and (contractual) freedom, show a surprisingly strong affinity for authoritarianism: Their members fail one after another to meet the outward expectation to get their own way and fulfill themselves. The identification with a leader in the form of an idealization of authority not only satisfies the ego whose narcissistic impulses have been frustrated but also manages to gather together a number of individuals with a similar personality, since the ego ideal at the same time functions as the group ideal.[31]

In a second step, Adorno demonstrates that the idealization of the leader is marked by a striking ambivalence. For, indeed, the idealizing stylization is not only and not even primarily directed at someone with exceptional qualities. Rather, and counterintuitively, the mass orients itself towards the mediocrity of what it knows all too well. Drawing on the "concept of the 'great little man'" (Adorno 1951, 421), Adorno points out that for the identification with a demagogue to be effective, the latter must have altogether trivial qualities that are shared by everyone. Upon closer inspection, what is seemingly special about populist leaders turns out to be ordinary, something they have in common with many others. The only difference is that they, to use Freud's words, "possess the typical qualities of the individuals concerned in a particularly clearly marked and pure form" (Freud 1922, 102). Accordingly, agitators are not special because they are endowed with some exceptional qualities, which would render their idealization rational; rather, what sets them apart is that they express and act out without any inhibition what has always been present in those inclined to submissiveness, even if only latently so. From this it follows that the great number of

31 In his extensive study *La fatigue d'être soi – depression et société* (Ehrenberg 1998), French sociologist Alain Ehrenberg, not drawing on Adorno's insights, addresses society's excessive demands on the ego in connection with current mental disorders. Ehrenberg inquires exclusively into the pathologies of late capitalism, without pondering the political implications of his findings.

people who vote for and admire populists such as Salvini, Bolsonaro, and Trump do so not despite but precisely because of their sexist and racist remarks. The calculated way in which they, time and again, cross the line not only gets them the attention of the media but also makes it possible for those humiliated by society to gather under the impertinence of their respective leader. Upon closer inspection, the apparent breach of social conventions turns out to be a reactivation of (racist and/or sexist) stereotypes many people hold but have so far not dared to utter aloud. Thus, in his shamelessness, the populist leader emerges as the mouthpiece of the shamed. With his insight into the fact that demagogues purposively and openly draw on well-known stereotypes, Adorno deciphers the widely held idea of an "emancipatory" rhetoric of the right supposedly associated with the promise to enable people to tell it like it is, without having to heed conventions and rules. Rather than doing away with old forms of speech, this rhetoric of the right is at the service of the normalization of chauvinistic thought patterns.

According to Adorno, the loss of inhibitions that is at stake here expresses the submissive's "twofold wish to submit to authority and to be the authority himself" (Adorno 1951, 421). This contradictory desire for submission and power brings to the fore the sadomasochistic nature of the authoritarian personality. In a third step, Adorno shows that this sadomasochism cannot do without enemies. Aside from the libidinal bonding with an ego ideal, the person obedient to authority must have an object of hatred. Since the positive identification with the leader alone will not do because of his banality (he is, after all, merely a reduplication of one's own banality), populism must seek recourse to a "negatively integrating force" (Adorno 1951, 424) that manifests itself "in the persecution of weak and helpless minorities" and the "hatred against those outside" (Adorno 1951, 422). The process of submission to authority and bonding with one's in-group is accompanied, in Adorno's view, by the simultaneous rejection of those one considers below oneself and/or an out-group.

Those who are at a disadvantage and left behind by society may only bear their lack of privilege if they are at least considered superior to some group of subalterns. Crucially, they neither direct their anger at those above them nor question the existing conditions as regards the inequalities they permanently (re-)produce. According to the mechanism described above, all of their aggression is directed at those who fare even worse than they do. The necessity those who are left behind by society feel to form a common bulwark is realized by means of the harsh exclusion of others. In connection with this phenomenon, Adorno aptly uses the term "repressive egalitarianism" (Adorno 1951, 425) to point out that what is at stake here has nothing with political rights to freedom and equality but is a form of leveling disregarding every form of individuality. Differences within one's own group and commonalities with other precarious forms of life are categorically negated. However, the authoritarian capturing does not only consist in this reduction to identity categories. Adorno also notes that authoritarian forms of collectivization rage against the criticism of existing structures, the questioning of stereotypical demarcations, and the search for alternative modes of living together. There is a systematic suppression of democratic and plural forms of community and the complex forms of negotiation, ego strength, and managing diverse experiences that are connected with these.

Importantly, in response to this problematic situation, Adorno does not seek recourse to some version of liberal antipopulism, which would reject large swaths of the population due to their mental constitution and present fascism as a natural fact. Instead, he shows that demagogues make use of existing economic and political conditions to strengthen their own position of power

via a mechanism of inclusion and exclusion. Hence, it is not the psychic structure of the individual that must be changed but the prevailing social conditions.

"This, however, corroborates the assumption that Fascism as such is not a psychological issue and that any attempt to understand its roots and its historical role in psychological terms still remains on the level of ideologies such as the one of 'irrational forces' promoted by Fascism itself. Although the Fascist agitator doubtlessly takes up certain tendencies within those he addresses, he does so as the mandatory of powerful economic and political interests. Psychological dispositions do not actually cause Fascism; rather, Fascism defines a psychological area which can be successfully exploited by the forces which promote it for entirely nonpsychological reasons of self-interest. What happens when masses are caught by Fascist propaganda is not a spontaneous primary expression of instincts and urges but a quasi-scientific revitalization of their psychology – the artificial regression described by Freud in his discussion of organized groups." (Adorno 1951, 430)

The exploration of counter-hegemonic practices is beyond the scope of this paper. The sole reason for the inclusion of Adorno's reflections has been to show that the system of inclusion and exclusion does not simple collapse of its own accord but can gain a relative stability by means of the differentiation between friend and enemy. For this to happen, the threat the out-group poses for the in-group must constantly be called to mind. And Trump succeeds in perpetuating this dichotomy like no one else. He does everything he can in order for the latent fear that is caused by domestic terrorism to be withdrawn from its real object and redirected, by means of a "pathic projection,"[32] toward a substitutive object onto which the aggression fueled by this fear may be projected. In the US, the nonwhite population takes the place of this substitutive object: Trump's voters are sufficiently familiar with them from everyday life; it is easy to attribute racialized characteristics to them; yet they are not at the center of society. Is there a group more apt to be associated with the figment of a refugee caravan supposedly on its way to the US and ready to bring about the downfall of its people, to foment a feeling of paranoia that solidifies power and mobilizes voters? They are not here yet, but they soon will be if nothing is done about it. Against this background, it is easy to present right-wing terrorism as a desperate outburst from the "autochthonous" population, as a last resort of people who have been let down by politicians. This fantasy of doom needs both Trump the savior and his foes, with the wall functioning as a means to make a clear distinction between good and evil, suggesting the homogeneity of the US population in the course of doing so. That this scenario does not make much sense in a nation of immigrants such as the US does not bother Trump's supporters. They deny both their own heterogeneous origins and the importance of the more than 10 million undocumented immigrants to the economy, a fact to which the *Day Without Immigrants* (2017) successfully drew attention. Trump uses domestic hate crimes and terrorist attacks again and again to mobilize his voters. The racist discourse surrounding the construction of the wall keeps domestic terrorism at a steady simmer, and domestic terrorism in turn legitimizes the construction of the wall.

Trump not only represents the authority to which one must be obedient in order to regain one's former strength ("Make America Great Again!") but supplies the object of sadism in the form of migrants. In this context, it is worth returning to Adorno, as he makes clear that stereotypes help

32 In *Dialecting of Enlightenment*, Adorno/Horkheimer use the concept of "pathic projection," which they borrow from Freud, to show how suppressed drives and unconscious desires of the ego are projected onto an outside object (see Adorno/Horkheimer 2002, 165).

solidify power constellations: "The more primitive his drastic formulae are, due to their stereotypy, the more appealing they are at the same time, since they reduce the complicated to the elementary, no matter how the logic of this reduction may work. The superiority thus gained does not remain on the intellectual level. Since the cliché regularly makes the outgroup bad and the ingroup good, the anti-Semitic pattern of orientation offers emotional, narcissistic gratifications which tend to break down the barriers of rational self-criticism." (Adorno 1950, 619)[33] The mechanism of this sadomasochistic satisfaction derived from obedience to authority and discrimination against the worse-off not only thwarts self-criticism but also stabilizes existing power relations. Again, the poor state of the welfare system can only be tolerated as long as one can rest assured that there are others still worse off than oneself.

Against the backdrop of this insight into the authoritarian personality, one cannot fully agree with Brown's position. The construction of walls is not just a desperate revolt of nation-state sovereignty against its own demise. Rather, it is, together with the destabilization of domestic security, a proper means to satisfy people who are submissive to authority and thus to keep right-wing populist governments of states that are becoming ever more authoritarian in power. Paradoxically, it is not just those who have to lead an existence as refugees and paperless migrants who have to pay the price for this kind of power but also those who voted for Trump (and will do so again). Rather than focusing on domestic security, preventing radicalization, and opening up perspectives for the young through social-policy measures, the Government wastes huge sums of money on an entirely irrational project. The cipher of the wall detracts attention from the restructuring of the domestic order and projects society's woes onto an outside threat, thus furthering Trump's agenda.

Drawing on Adorno, it becomes clear why Trump, with a view to stabilizing his power, systematically silences a polyphony of voices and prevents people from drawing attention to racializing discourses and the processes of antidiscrimination connected therewith. In the next section, concentrating on a specific example, I will home in on the rhetorical strategies Trump has developed in order to undermine (mostly via Twitter) common rules of political communication and withdraw from rational discourse. In doing so, I will focus on the new borders Trump draws up within the US with a view to denounce his political opponents by means of stereotypes and cause the erosion of democratic achievements. I will show that in contrast to Trump's self-presentation as the champion of "true" democracy and the interests of the "little man," he, in fact, aggressively fights every form of democratic polyphony. For the claim that now people can tell it like is, no longer have to bow to the linguistic conventions of political correctness, and take on the political elites does not lead to egalitarian conditions. On the contrary, focusing on a specific example, I will show that Trump seeks to stifle every form of democratic dissent and questioning of the existing structures. Again, it will become evident that the symbolic homogeneity of the US and the sham feeling of unity in a world lacking solidarity brought about by the construction of the wall are at the expense of a plural society. Trump transposes the friend/enemy scheme that corresponds with the logic of the wall to domestic relations: Dissenting politicians who have different ideas are openly branded as migrants who, because of their origin and the color of their skin, have no right to participate in domestic politics.

33 This section is about anti-Semitic stereotypes and prejudices; note, however, that Adorno also shows that authoritarian personalities are willing to transfer their denunciation of Jews to other minorities.

4. Rhetorical Strategies of Defamation: Trump's Construction of Domestic Borders

In August 2018, Ilhan Omar drew attention to Trump's strategy to concentrate on artificial problems rather than on real ones in an interview with Al Jazeera. She pointed out that Trump strengthens xenophobic and racist elements in order to veil blatant domestic deficits. What is needed instead, she argued, is a change in security policy that takes into consideration the danger coming from the right in the form of domestic terrorism: "We should be profiling, monitoring, and creating policies to fight the radicalization of white men."[34] In the course of the right-wing terrorism of 2019, she repeatedly called attention to gaps in security and demanded that the problem be called by its name.[35]

In the context of an analysis of how Trump handles this kind of rational political discourse, it is necessary to mention that Omar is not merely one of Trump's political opponents but stands for a societal change. Together with Alexandria Ocasio-Cortez, Rashida Tlaib, and Ayanna Pressley, she is part of an informal group called *The Squad*.[36] The group does not consider itself an exclusive and monolithic club but, using the label *Justice Democrats*, tries to attract new members to fight for equality and justice in the name of the excluded and voiceless.[37] Over the last months, they have made a name for themselves inside and outside the US as vociferous opposition to Trump, representing a "different" America and pursuing an anti-hegemonic agenda. Here, it is important to note that Trump – despite his populist social-policy demands during the election campaign – also represents well-known Republican policy positions: Against the President's earlier claims, the Trump administration neither raised taxes for the rich nor improved health-insurance services. Trump mobilizes his core supporters of white men, who are among the losers from globalization, by means of an aggressive fight against everything democratic, ecological, or cosmopolitan as well as an identity politics-driven pursuit of a great nation, racializing practices, and sexist statements (see Cooley/Nexon 2020, 137–158).

The protagonists of *The Squad* – all Democrats and members of the US Congress – counter Trump's agenda. They stand for a progressive politics in terms of an egalitarian society. They support "Medicare for All," student loan forgiveness, a debt-free college, a guaranteed 15-dollar minimum wage, stricter gun laws, and the abolition of private prisons; and they strongly oppose the detention of illegal migrant children and US military intervention abroad.[38] Within the left, the four women also advocate contentious positions: Omar and Tlaib vehemently criticize the Israeli settlement policy and support the pro-Palestinian campaign *Boycott, Divestment and Sanctions*, which aims at isolating the state of Israel economically, culturally, and politically. When Ocasio-Cortez, Omar, and Tlaib (but not Pressley) voted against a Congressional resolution to condemn

34 https://www.aljazeera.com/news/2018/08/ilhan-omar-wins-minnesota-democratic-house-primary-180815062641859.html

35 https://twitter.com/ilhanmn/status/1157801274605211648?lang=de In a recent empirical study, Piazza (2020) shows that politicians' use of hate speech leads both to the polarization of the *demos* and the spread of domestic terrorism.

36 https://instagram.com/p/BqGTlEPBXXD/?utm_source=ig_embed&utm_medium=loading

37 https://justicedemocrats.com; as Ayanna Pressley puts it: "We are more than four people. We ran on a mandate to advocate for and to represent those ignored, left out, and left behind. Out squad is big. Our squad includes any person committed to creating a more equitable and just world." (https://twitter.com/justicedems/status/1150885904308981760?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1150885904308981760&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.vox.com%2F2019%2F7%2F17%2F20696474%2Fsquad-congresswomen-trump-pressley-aoc-omar-tlaib)

38 https://edition.cnn.com/2019/07/15/politics/who-are-the-squad/index.html

the boycott campaign, they were accused of anti-Semitism.[39]

But it is not just their political positions that make the four women embodiments of a new form of political plurality; it is also their origin, their religious affiliation, their age, their skin color, and their gender. Ocasio-Cortez is of Puerto Rican decent; at age 29, she became the youngest woman ever to be elected to Congress.[40] Pressley is Massachusetts's first black congresswoman.[41] Omar is the first woman of color from Minnesota in Congress; she was born in Mogadishu and came to the US as a refugee fleeing the Somali Civil War; at age 17, she became a US citizen. She and Tlaib, who is the first Palestinian-American woman to serve in Congress, are the first Muslim congresswomen. They were both sworn in on the Quran,[42] with Tlaib wearing a thobe and Omar donning the hijab; for Omar, the House of Representatives even lifted its 181-year-old ban on religious headwear on the House floor.[43]

That these women are perceived by Trump and his supporters as a threat, since both their policies and their biographies represent an America directed toward emancipation, is born out by the following tweet,[44] posted by Trump on July 14, 2019:

"So interesting to see 'Progressive' Democrat Congresswomen, who originally came from countries whose governments are a complete and total catastrophe, the worst, most corrupt and inept anywhere in the world (if they even have functioning government at all), now loudly and viciously telling the people in the United States, the greatest and most powerful Nation on earth, how our government is to be run. Why don't they go back and help fix the totally broken and crime infested places from which they came. Then come back and show us how it is done. These places need your help badly, you can't leave fast enough. I'm sure that Nancy Pelosi would be very happy to quickly work out free travel arrangements!"[45]

This tweet makes it possible to bring into relief some of Trump's rhetorical strategies when dealing with political opponents. I will interpret these strategies as another manifestation of Trump's border politics. Contrary to the theatrically staged claim that it merely tries to break with the regulations imposed on people by political correctness, right-wing rhetoric forecloses the opportunity of equal and plural speech in order to strengthen patriarchal power.[46]

To begin with, and drawing on discourse analysis, note that the President pursues a *referential strategy* (see Reisigl/Wodak 2001, 47). This strategy allows him via the binary opposition of friend and enemy to construct dichotomous groups.[47] The nominalization Trump uses is, at least at the

39 https://forward.com/fast-forward/428179/congress-bds-aoc-tlaib-omar/

40 https://edition.cnn.com/2018/11/06/politics/ocasio-cortez-youngest-woman-ever-/index.html

41 https://www.boston.com/news/politics/2018/11/08/ayanna-pressley-is-officially-massachusetts-first-black-congresswoman

42 https://www.pri.org/stories/2019-01-03/two-reps-are-being-sworn-quran-it-s-symbolic-moment-muslim-americans

43 https://ndlyss.com/2018/11/19/ilhan-omar-convinces-house-to-lift-181-year-old-ban-that-prohibited-head-garbs/

44 Trump's communication via social media is the subject of a great variety of studies. Kreis (2017) and Ahmadian/Azarshahi/Paulhus (2017) trace Trump's strategies of dissemination. Against the backdrop of a form of critical discourse analysis drawing on Reyes (2011), Ross/Rivers (2020) focus specifically on the construction of the wall, drawing the rather toothless conclusion that "Trump has utilised his new rhetorical style to seek legitimacy for his proposed border wall in accordance with the strategies of appealing to emotions, presenting a hypothetical future, demonstrating rationality, utilising voices of expertise, and demonstrating altruism" (Ross/Rivers 2020, 12).

45 https://twitter.com/realdonaldtrump/status/1150381394234941448?lang=de

46 Within the field of critical discourse analysis, there are various takes on the reproduction of xenophobia and racism (see Fairclough 1995, van Dijk 2008 and 2009, Hart 2015).

47 In his study *EuroMayDay-Bewegung*, Marchart, drawing on Laclau and Mouffe, shows that discourse analysis

beginning, not explicit – he talks, rather vaguely and generically, about "'Progressive' Democrat Congresswomen;" follow-up tweets,[48] however, clarify at whom Trump's attack is directed: the signifier designates, above all, the four women portrayed above. The label Trump avails himself of is intended to draw a clear line between these women and his voter base. By referring to their purported foreign descent (again, all four women are US citizens, and, with the exception of Omar, all were born in the US), Trump splits US citizens in two camps. On the one hand, there is the "greatest and most powerful Nation on earth;" on the other, there are the governments of other countries, which Trump calls "the worst, most corrupt and inept" and among which he counts the four women because of their skin color and their descent. This differentiation between the heroic US and incompetent rogue states[49] also suggests that the women's migrant background decides their future. The divide between the righteous white (male) population and the "un-American," disqualified, and, as it were, excluded proportion of people of color or women of color may be (re-) actualized at every instant. The latter – like other nonwhite members of American society – are second-class citizens.[50]

Using a *predicational stategy* (see Reisigl/Wodak 2001, 45), Trump then goes on to deny that they are in the same sense a legitimate part of the *demos* as the white population is. He not only ignores that the US is a traditional nation of immigrants brutally appropriated by European imperialism (see Hsueh 2010) but also refuses to acknowledge that the opportunity of political participation is based on the fact of citizenship – and not on race, class, or gender.[51] Against all democratic conventions, according to which the self-government of a state is bound up with the equality and freedom of all citizens (as laid down unequivocally in the *Declaration of Independence* (1776)), Trump claims an exclusive right to representation and brands every form of plurality of opinion illegitimate (see Fraser 2017). Trump transposes the possibility of counter-speech, which is constitutive of democracy and must be guaranteed and protected by the rule of law, from the juridico-political level to a chauvinistic level in order to obliquely suggest that members of the white "malestream *Leitkultur*" merely tolerate people of color but do not view them as their equals. And if, so this line of argument seems to go, those who are merely tolerated do not abide by what are purportedly the conventions and traditions of the US, they must be sent back to where they supposedly came from. There, these know-it-alls can prove what they are capable of – which, by implication, is to say that so far they have not contributed to the welfare of the US. The recurrent use of the adverb "back" ties in with the discourse on migration presented in the section above. For as "illegals," migrants, too, should be send *back* to their countries of origin. In this vein, Trump said in a speech he held on October 17, 2019: "When countries send them, they're not sending their finest, okay? Use your heads. They are not sending the finest. You've got to see some

may also be used by emancipatory forms of protest (see Marchart 2013).

48 https://twitter.com/realDonaldTrump/status/1152912995938443269; as Uhlmann (2020) convincingly shows in her analysis of Trump's attacks on Elizabeth Warren, the President often uses humiliating nicknames to ridicule his opponents.

49 Derrida (2003) demonstrates that this differentiation must problematized in a number of ways, since it disseminates certain stereotypes via the use of strategies of dehumanization.

50 On this strategy of defamation, see Downing/Husband 2005.

51 Winberg (2017) shows convincingly that far from breaking in a novel way with traditional patterns (see Rowland 2019), Trump uses a well-established discriminatory rhetoric. As I have argued above with Adorno, this form of repetition contradicts the image Trump has of himself. Schneiker (2018) addresses this discrepancy.

of the people. But now we send them back."[52] This equation of political opponents with refugees seeking asylum underlines the illegitimacy of alternative political positions. How much Trump wants his opponents to disappear from the political stage is also evidenced, in the last sentence of his tweet, by his jab at Nancy Pelosi, who, as Speaker of the House of Representatives, was mainly responsible for fending off Trump's attempt to simply include the funding of the wall in its entirety in the state budget (see Martin 2019).

Thus causing a shift in political discourse, Trump legitimizes radical right-wing and anti-democratic positions and ridicules his opponents by means of sexist and racist language; and he also succeeds in making the (supposed) descent of his opponents the center of the debate, so that neither their politics nor his own failure as regards domestic politics receive any attention. In accordance with this phenomenon, the House of Representatives confined itself to platitudes in its condemnation of Trump's claims:

"The House of Representatives [...] believes that immigrants and their descendants have made America stronger, and that those who take the oath of citizenship are every bit as American as those whose families have lived in the United States for many generations [...]"[53]

Trump makes it necessary to defend the minimal standards of democracy. Under his presidency, well-established democratic achievements are once again at risk. The normalization of right-wing positions calls egalitarian and pluralist conditions into question and undermines democracy. His perfidious mixture of different rhetorical strategies – the combination of referential, predicational, and argumentative dimensions – forces the Democrats to counter his attacks one by one and to fight for and defend things that are usually taken for granted. Under Trump, all walls of political discourse seem to be coming down; in fact, however, he constantly draws up new borders. Trump's ever renewed discrimination against others, rendered legitimate by the cachet that comes with a presidency, not only affords him the attention of the media but also mobilizes his supporters to back his patriarchal claim to power. And it frees him of the nuisance of having to participate in rational debate. He can focus exclusively on sabotaging democracy and transforming political discourse.[54]

5. Concluding Remarks

To sump up, Trump's symbolic politics seeks, via the erection of a wall at the US-Mexico border, to present the *demos* as homogeneous, while at the same time erecting new borders within the US. Contrary to what Brown assumes, border regimes are not about to come to an end, since the divisions within society that go and hand in hand with the exclusion of migrants prove to stabilize power. Pointing out this reciprocal relationship, I have shown that the Trump administration uses the feeling of insecurity consequent on a foul security policy to justify anti-democratic measures. Crucially, this form of anti-egalitarian border politics does not weaken

52 https://www.realclearpolitics.com/video/2019/10/17/trump_the_same_people_who_want_us_to_fight_endless_wars_want_us_to_open_our_borders.html

53 https://www.govinfo.gov/content/pkg/BILLS-116hres489ih/pdf/BILLS-116hres489ih.pdf

54 Berlet aptly sums up this broad strategy of dismantling democracy, which in the US reaches back to Reagan, with the phrase "Trumping Democracy" (Berlet 2019). He entertains the hope, however, that the alt-right movement and similar groups are nearing their end. Consequently, he fails to ask why and how existing inequalities are upheld and strengthened by capitalism.

the political elite but strengthens it by conjuring up an external threat. Drawing on Adorno's sociopsychological reflections, I have demonstrated that in times of crisis even those parts of the population who are, according to their class consciousness, liberal and bourgeois yet are afraid to lose their social status may be radicalized due to their fear of social decline. The ongoing erosion of domestic politics and a steadily growing proportion of citizens with racist or fascist views promote authoritarianism and help transform the US. That this transformation happens at the expense of those who voted Trump into office reflects the paradoxical interaction between the dismantling of welfare-state achievements in the name of the subaltern and the continuation of existing forms of exploitation. Thanks to a pathic projection onto subalterns, which satisfies both the sadistic desire and the masochistic desire to submit to a leader, Trump's plan to stabilize existing unequal distributions gets the support of a great proportion of the (white) population. Those belonging to the middle and the lower classes are particularly liable to fall for the distorted images and ideological manipulation deployed by right-wing populists. As a consequence, they tend to blame the humiliation they experience not on the bad performance of the political elites, who are at least partly responsible for the crises we are facing, but on those who are even worse off than they are. I have also shown that against the widely held notion that the supposedly emancipatory rhetoric of the right finally enables people to tell it like it is, we are not so much witnessing the decline of political correctness as the erection of new walls, with the normalization of right-wing discourse subverting every form of plurality. Again, the pent-up rage within society is directed not at those eroding the democratic conditions of freedom and equality but at those who criticize the system and try to create new forms of living together. The effects of Trump's rhetoric of walls and borders on the political debate attest to the effectiveness of the alliance between right-wing politics and economic inequality. Trump seeks to weaken his political opponents not only by ruling by decree and enfeebling parliamentarism but also – as evidenced by the example of *The Squad* – by publicly defaming them. Discourse analysis makes clear the extent to which Trump adopts the friend/enemy scheme surrounding the construction of the wall in order to, via predicational attributions, deny the legitimacy of opposing positions and weave the discourse on migrants into the political debate. This strategy forces his opponents to spend considerable time countering false accusations and defending the minimal standards of democracy; thanks to it, Trump no longer has to deal with dissenting views or the complex process of democratic decision-making. In this sense, the current state of the US can be described in terms of a precarious dialectic: The construction of a wall at the border corresponds with the erection of barriers within the US, pushing back social mobility, plurality, and equality.

References

Adorno, Theodor W. (1951): „Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda", in: ders.: *Soziologische Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, 408–433 (= GS 8).

Adorno, Theodor W. et al (1950): *The Authoritarian Personality*. New York: Harper.

Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (2002): *Dialectic of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.

Agier, Michel (2016): *Borderlands: Towards an Anthropology of the Cosmopolitan Condition*. Cambridge/Malden: Polity.
Ahmadian, Sara / Azarshahi, Sara / & Paulhus, Delroy (2017): „Explaining Donald Trump via Communication Style: Grandiosity, informality, and dynamism", in: *Personality and Individual Differences,* 107, 49–53.

Balibar, Etienne (2002): „What is a Border?", in: *Politics and the Other Scene*. London/New York: Verso, 75–86.

Bauman, Zygmunt (2016): *Strangers at our Doors*. Cambridge/Malden: Polity.

Berlet, Chip (2019): *Trumping Democracy*. London/New York: Routledge .

Brock, Gillian (2017): „Global Justice", in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2017 Edition) (https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/justice-global/).

Brooks, Thom (2009) (Ed.): *The Global Justice Reader*. Malden, MA: Blackwell.

Broszies, Christoph / Hahn, Henning (2010) (Hg.): *Globale Gerechtigkeit. Schlüsseltexte zur Debatte zwischen Partikularismus und Kosmopolitismus*. Berlin: Suhrkamp.

Brown, Wendy (2010): *Walled States. Waning Sovereignty*. New York: Zone Books.

Brown, Wendy (2015): *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. New York: Zone Books.

Brown, Wendy (2019): *In the Ruins of Neoliberalism: The Rise of Anti-Democratic Politics in the West*. New York: Columbia University Press.

Cooley, Alexander / Nexon, Daniel (2020): *Exit from Hegemony: The Unraveling of the American Global Order*. Oxford: Oxford University Press.

De Genova, Nicholas (2017): *The Borders of „Europe". Autonomy of Migration, Tactics of Bordering*. Durham: Duke University Press.

Downing, John / Husband, Charles (2005): *Representing Race. Racisms, Ethnicities and Media*. London / Thousand Oaks, CA: Sage.

Ehrenberg, Alain (1998): *La Fatigue d'être soi – dépression et société*. Paris: Odile Jacob.

Fairclough, Norman (1995): *Critical Discourse Analysis. The Critical Study of Language*. London / NewYork: Longman.
Fiedler, Mathias et al (2017): „Umkämpfte Bewegungen nach und durch EUropa. Zur Einleitung", in: *movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies,* 3/1. (http://movements-journal.org/issues/04.bewegungen/01.fiedler,georgi,hielscher,ratfisch,riedner,schwab,sontowski--umkaempfte-bewegungen-nach-und-durch-europa.html).

Fraser, Namcy (2017): „From Progressive Neoliberalism to Trump—and Beyond": in American Affairs, I/4, 46–64.

Freud, Sigmund (1922): *Group Psychology and the Analysis of the Ego*. London: The International Psychoanalytical Press.

Fromm, Erich (1936): „Sozialpsychologischer Teil", in: Horkheimer, Max et al.: *Studien über Autorität und Familie*. Lüneburg: zu Klampen 2005 [Reprint der Erstausgabe], 77–135.

Gordon, Peter E. (2018): „The Authoritarian Personality Revisited. Reading Adorno in the Age of Trump", in: Brown, Wendy / Gordon, Peter E. / Pensky, Max: Autoritarianism. Three Inquiries in Critical Theory. Chicago / London: The University of Chicago Press 2018, 45–84.

Hall, Steward (1997): „The Spectacle of the ‚Other'", in: Hall, Steward (ed.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practies*. London: Sage 223–290.

Hart, Christopher (2015): *Critical Discourse Analysis and Cognitive Science. New Perspectives on Immigration Discourse*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Horkheimer, Max et al. (1936): *Studien über Autorität und Familie*. Lüneburg: zu Klampen 2005 [Reprint der Erstausgabe].
Hsueh, Vicki: *Hybrid Constitutions. Challenging Legacies of Law, Privilege, and Culture in Colonial America*. Durham: Duke Univ. Press 2010.

James A. Piazza (2020): „Politician Hate Speech and Domestic Terrorism", in: *International Interactions* [DOI: 10.1080/03050629.2020.1739033].

Johnson, Daryl (2012): *Right-Wing Resurgence. How a Domestic Terrorist Threat is Being Ignored*. Lanham u.a.: Rowman & Littlefield.

Kreis, Ramona (2017). „The 'Tweet Politics' of President Trump", in: *Journal of Language and Politics*, 16(4), 607–618.

Marchart, Oliver (2013): *Die Prekarisierungsgesellschaft. Prekäre Proteste. Politik und Ökonomie im Zeichen der Prekarisierung*. Bielefeld: Transcript.

Martin, Philip L. (2019): „President Trump and Migration Policy" in: *Journal of Economy Culture and Society,* 60, 1–15.

Mezzadra, Sandro / Neilson, Brett (2013): *Border as Method, or, The Multiplication of Labor*. Durham: Duke University Press.

Rawls, John (1999): *The Law of Peoples. With "The Idea of Public Reason Revisited"*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Reisigl, Martin / Wodak, Ruth (2001): *Discourse and Discrimination: Rhetorics of Racism and Antisemitism*. London / New York: Routledge.

Reyes, Antonio D. (2011): „Strategies of Legitimization in Political Discourse: From words to actions", in: *Discourse & Society*, 22, 781–807.

Ross, Andrew / Rivers Damian J. (2020): „Donald Trump, legitimisation and a new political rhetoric", in: *World Englishes*,1–15.

Rowland, Robert C. (2019): „Donald Trump and the Rejection of the Norms of American Politics and Rhetoric, in: Warner, Benjamin et al (eds.): *An Unprecedented Election: Media, Communication and the Electorate in the 2016 Campaign*. Santa Barbara, CA: Praeger, 189–205.

Sassen, Saskia (2007): *A Sociology of Globalization*. New York/ London: Norton.

Schneiker, Andrea (2018): „Telling the Story of the Superhero and the Anti-Politician as President: Donald Trump's Branding on Twitter", in: *Political Studies Review*, 17/3, 210–223.

Uhlmann, Gyburg (2020): „Die rhetorischen Strategien von @realDonaldTrump und die Verweigerung diskursiver Argumentation", in: Koch, Lars et al. (Hg.): *The Great Disruptor. Über Trump, die Medien und die Politik der Herabsetzung*. Stuttgart: Metzler, 147–168.

van Dijk, Teun A. (2008): *Discourse and Power*. Basingstoke / NewYork: Palgrave Macmillan.

van Dijk,Teun A. (2009). *Society and Discourse: How Social Contexts Influence Text and Talk*. Cambridge: Cambridge University Press.

Weizman, Eyal (2007): *Hollow Land. Israel's Architecture of Occupation*. London: Verso.
Weyand, Jan: „Zur Aktualität der Theorie des autoritären Charakters", in: jour fixe initiative berlin (Hg.): *Theorie des Faschismus – Kritik der Gesellschaft. Münster: Unrast 2000, 55–76*.

Wilson, Thomas / Donnan, Hastings (Ed.) (2012): *A Companion to Border Studies*. Malden, Mass.: Wiley Blackwell.

Winberg, Oskar (2017): „Insult Politics: Donald Trump, Right-Wing Populism, and Incendiary Language", in: *European Journal of American Studies*, 12(2), 1–15.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210611

Vom Außen

Roberto Nigro

Abstract: This paper reassesses the critical function of philosophy in a globalized world gripped by recurrent crises. *What does it mean to orient oneself in thinking?* The paper suggests that philosophy is the diagnosis of becomings and transformations. Philosophy cannot be restricted to a closed field or discipline since it is discussion, experimentation. Philosophy relates to the street, to society, to the struggles that bring life to existence: it relates to *non*-philosophy, to its outside. Starting with Marx in the 19th century, philosophy has taken a new trajectory: the critique of the present has become critique of capitalism, that is to say of the kind of temporality to which we belong. Throughout the 20th and the 21st century there is a conspicuous number of *non*-philosophical experiences that have radically contributed to transform and enrich the philosophical discourse. They have permitted the emergence of new objects of inquiry, of new problems and problematizations: among them we can count the importance of feminism, of the Italian Operaism, of the French philosophies of Michel Foucault and Gilles Deleuze, to only name a few ones.

Keywords: *Continental Philosophy, Europe, Globalization, Marx, Nietzsche, Operaism, Foucault, Deleuze/Guattari.*

Wenn wir von Philosophie reden, beziehen wir uns auf eine kritische Praxis, auf eine denkerische Haltung, die erlaubt, die Zeit, in der man lebt, zu begreifen und sich in ihr zu orientieren. *Sich im Denken orientieren*, schreibt Kant. Das Denken als eine Orientierungspraxis. Philosophie als Diagnose der Gegenwart.

In welchen Zeiten leben wir?

In der *Provinz* Europa erleben wir eine tiefe Krise. Das ist nicht das erste Mal in der Geschichte Europas. Die Krise kann ein Bruch, eine Zäsur sein, die eine neue Entwicklung mit sich bringt. Aber sie kann auch die letzte Schwelle vor dem Abgrund sein, wenn keine radikale Entscheidung getroffen wird. Hier weist das Wort Krise auf eine Bedeutung hin, die im Wort *Krisis* steckt und vom griechischen *Krinein* stammt: es handelt sich um eine medizinische Bedeutung, um eine entscheidende chirurgische Operation, die den Kranken im Endstadium versucht zu retten: es geht um die Alternative zwischen Leben und Tod. In der Vergangenheit hat die europäische Kultur auf die dramatischen Krisen, die die Geschichte Europas charakterisiert haben, oft stark reagiert. Human- und Kulturwissenschaften haben die einzelnen Aspekte der Krisen entziffert. Die Europäische Philosophie hat den Sinn der gesamten stattfindenden Transformationen untersucht. Sie hat nach dem metaphysischen Grund der Krise gefragt. Die Analysen von Husserl

und Heidegger, um nur einige zu nennen, haben in den großen Krisen der 1920er Jahre tiefgründige Blicke auf die Krankheit Europas geworfen. Krisenzeiten haben manchmal dazu gedient, einen neuen Raum für die philosophische Reflexion zu öffnen. Es gibt Autoren wie Roberto Esposito z.B., die denken, dass wir in dieser Krisenzeit eine Philosophie für Europa brauchen.

Gegen den neuen Faschismus, gegen die neuen Nationalismen und Rassismen, gegen die Versuche, die *forteresse* Europa durch Ausschluss und Ausschließungen zu sperren, brauchen wir eine Philosophie für Europa. Darin besteht die Entscheidung: *Crise ou fin de l'Europe* (Krise oder Ende Europas?). Krise als neuer Impuls für eine neue europäische Philosophie?

Aber wir sind heute mit einer globalisierten Welt, mit einer mondialisierten Welt, mit einem *Empire* konfrontiert. Ich bin nicht sicher, dass die Idee einer Philosophie für Europa reicht. *Eine Philosophie für Europa* kommt vielleicht zu spät: wir brauchen eine kontinentale oder sogar eine trans-kontinentale Philosophie, die sich mit diesen neuen Herausforderungen konfrontiert. Wir brauchen eine kontinentale Philosophie, die über die Grenzen Europas hinausgeht. Wir sollen die Grenzen Europas als wandelbare, verschiebbare Linien verstehen. Die Englische, Französische und Italienische Sprachen erlauben zwischen *Border* und *frontier*, *confins* et *frontière*, *confine* e *frontiera* auszudifferenzieren. Es handelt sich um einen Unterschied, der das deutsche Wort "Grenze" versäumt. Es geht um die Differenz zwischen einem geschlossenen System (einem System, das beschränkt) und einer Linie, worüber man immer hinausgehen kann.

Welche sind die Aufgaben der kontinentalen Philosophie heute? Wo sollen wir beginnen, um die kontinentale Philosophie aktuell zu machen? Um aktuell zu sein, soll die kontinentale Philosophie *unzeitgemäß* sein. Die kontinentale Philosophie hat Sinn in unserer Zeit, wenn sie in ihr unzeitgemäß wirkt, das heißt – um es mit Nietzsche zu sagen - wenn sie gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit und hoffentlich zu Gunsten einer kommenden Zeit wirkt. *Unzeitgemäß* werden: das ist die Aktualität der Philosophie und ihre kritische Funktion. Die Aktualität interessiert mich. Und die Aktualität ist, was Nietzsche unzeitgemäß nennt. Die Aktualität ist das, was *in actu* ist. Philosophie heißt Experimentieren. Sie ist kein selbstbezogener Akt des Denkens; sondern sie bezieht sich auf die Straße, auf die Gesellschaft, auf die Kämpfe, die die Existenz ins Leben rufen. Die Philosophie denkt und existiert durch die Beziehung mit den Anderen. Sie ist eine Art und Weise mit den anderen zu sein. Relationalität und Versuch neue Lebensformen herzustellen. Suche nach den guten (im spinozistischen Sinn) Beziehungen. Die Philosophie steht in einem wesentlichen und positiven Verhältnis zur Nicht-Philosophie: sie richtet sich unmittelbar an Nicht-Philosophen.

Es gibt so viele Denkerfahrungen, die die Philosophie dazu gedrängt haben, ihre selbstbezogenen Diskurse aufzugeben. Wenn wir die Rede auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts beschränken wollen, denke man an die kulturwissenschaftlichen Debatten um die philosophische Anthropologie; man denke an den Ordoliberalismus der Freiburger Schule; man denke an die Diskussionen innerhalb dem Verein für Sozialpolitik. Man denke an die Frankfurter Schule und an die Relevanz der Ökonomie, Politik, Psychoanalyse, Kunst in der Forschung des Instituts für Sozialforschung. Die Philosophie wird vom Außen geprägt und getrieben, ihre Sprache zu überschreiten.

Wie sollen wir das Außen denken und die Beziehung (oder die un-mögliche oder die nicht Beziehung) mit dem Außen denken? Das Außen ist nicht jenseits oder außerhalb der Welt. Es ist nicht eine andere Welt, sondern es ist das Andere der Welt. Das Außen ist die Unterbrechung der

Welt. Die Beziehung mit dem Außen ist eine paradoxe Beziehung, weil sie beziehungslos ist.

Es gibt eine Erfahrung des Außen, die mit dem Exil übereinstimmt. Viele Intellektuelle, die zum Exil gezwungen wurden, haben den Blick *von* Außen gehabt. So haben sie dazu beigetragt, den Eurozentrismus der europäischen Kultur in Frage zu stellen. Aber gibt es dann ein Denken des Außen, das an der europäischen Philosophie, an ihrer Identität *von Innen* nagt? Ein Denken des Außen, das von innen wirkt, scheint paradox!

Man denke an Hölderlin: Hölderlin bricht die eurozentrische Linie der europäischen Philosophie in dem Moment, wo er schreibt: "Aber das eigene muß so gut gelernt sein wie das Fremde". In seinem Brief an Böhlendorff vom 04.01.1801 bemerkt er, dass wir nicht wohl etwas gleich mit den Griechen haben dürfen. Die Griechen sind nicht nachahmbar, weil ihre Kultur im Vergleich mit unserer heterogen ist. Gleichzeitig sind uns die Griechen unentbehrlich, weil sie, wie wir, keinen bodenständigen Kern hatten, auf dem sie sich entwickeln konnten. Seit dem Anfang setzt sich der griechische Geist mit anderen Kulturen auseinander.

Neben Hölderlin steht Nietzsche als Erfahrung des Außen: Mit ihm kämpft die europäische Philosophie gegen sich selbst. Nietzsche ist sich selbst und der deutschen Kultur fremd. Unzeitgemäß in seiner eigenen Zeit. Seine Genealogie bannt die Schimäre des Ursprungs und zerbricht das teleologische Schema.

Mit Marx nimmt die Philosophie eine andere Form an. Er wühlt in der Basis des europäischen Denkens. Er revolutioniert das ganze Feld des philosophischen Diskurses. Mit ihm wird die Philosophie zur Nicht-Philosophie oder zur anti-Philosophie. Bei ihm vollendet sich die Kritik an der Tradition des deutschen Idealismus seit Kant. Marx bricht nicht nur mit der Form der Transzendentalphilosophie, sondern demonstriert auch, dass die Philosophie mit ihr eine falsche Vorstellung davon ausgebildet hat, was eine ›Essenz‹ oder ein ›Wesen‹ sei. Auf diese Weise ist die Philosophie *nach Marx* keine Suche nach Wesenheiten oder nach universalen Begriffen mehr. *Nach* Marx kann die Philosophie nicht mehr sein, was sie *vor* ihm war. Sein Ziel, seine Gegenstände haben sich geändert. Philosophie ist Kritik der politischen Ökonomie und Analyse der Praktiken der Subjektivität. Der Einfluss von Marx auf unsere Kultur und Geschichte ist einfach enorm. Mit Recht sagt Jean-Paul Sartre: der »Marxismus« sei der unüberschreitbare Horizont unserer Epoche. Auch diejenige die Marx entrinnen wollen, müssen ermessen, was es kostet, sich von ihm loszugehen. Man muss wissen, wie weit uns Marx insgeheim vielleicht nachgeschlichen ist; und was in unserem Denken gegen Marx vielleicht noch von Marx stammt.

Der Name Marx steht hier für die Sache seines Denkens. Er steht für die Kämpfe, die seit Jahrhunderten die Zitadelle des kapitalistischen Leviathans angreifen. Diese Kämpfe sind immer vielfältiger, mikrophysisch. Sie haben die Identität der *forteresse* Europas in Frage gestellt. Damit haben sie die europäische Philosophie dekonstruiert.

Wenn die Begriffe von Klasse, Volk, Massen, Rassen, Geschlecht schwanken oder obskur werden; wenn die ganze Begrifflichkeit der politischen modernen Theorie in Frage gestellt wird, ist das das Resultat der Kämpfe, die unsere aktuelle Welt stark geprägt haben. Hier sollen wir auf zwei Bewegungen hinweisen. Auf der einen Seite die antikolonialen Kämpfe und die damit verbundenen postkolonialen Studien, die unter anderem die politische Form des Nationalstaates zum Schluss gebracht haben; auf der anderen Seite die feministischen Theorien.

Was wäre die Philosophie heute ohne diese Beiträge?

Das Denken der Differenz, der *Maßlosen Differenz* bezeichnet die unbestimmte Vielheit, die nicht vereinigte Mannigfaltigkeit. In der okzidentalen Moderne verbindet sich das Prinzip der

Gleichheit mit der Logik des Einen und Identischen. Gleich sind nur jene, die zur politischen Vereinigung gehören. Der bürgerlich-demokratischen Idee des ›Volkes‹, das sich als egalitär selbst regiert, ist von Beginn an Ungleichheit, eine Idee von Fremdheit eingeschrieben. Es sind zunächst die Brüder, die sich als Gleiche zusammenschließen und alles, was (mit) ihnen nicht Eins ist, deklassieren oder ausschließen.

"Europa, diese vorgeschobene Halbinselchen Asiens – wie Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* schreibt, hat Ihre Identität durch Ausschließungen und Exklusionen gebildet. Ausschlüsse sind jene obskuren Gesten, die zwangsläufig vergessen sein werden, sobald man sie vollbracht hat, durch die eine Kultur etwas verwirft, das für sie das Äußere [*l'Extérieur*] sein wird; und über die gesamte Zeit ihrer Geschichte hinweg bezeichnet diese ausgehöhlte Leere, dieser blanke Raum, durch den sie sich abhebt, sie genauso wie ihre Werte". Durch eine Grenzziehung, d.h., dadurch dass ein- und ausgeschlossen wird, entsteht eine Identität.

Das Denken der sexuellen Differenz führt als theoretische Praxis einen grundlegenden Dissens in das Denken der ‹ westlichen › Moderne ein. Die (sexuelle) Differenz ist kein Element, das umfassend in die Demokratie integriert werden kann; sie ist ein destabilisierendes Element. Wenn sich die demokratische Ordnung auf einer identitären Grundlage konstruiert, konsolidiert und durch die assimilatorische und homogenisierende Wertigkeit von Gleichheit globalisiert, ist die Differenz jenes Element, das diese doppelte Grundlage stört. Diese schwankende Form einer maßlosen Differenz ist in ein hegemoniales Verständnis des Politischen nicht einfach integrierbar, sie bedeutet vielmehr ein Moment und eine Praxis der Destabilisierung von deren Grundfesten: von (maskulinistischer) Souveränität und Autonomie.

Wenn der identitäre und assimilatorische Ursprung der demokratischen Ordnung die menschliche und politische Freiheit einschränkt, ist die Differenz das Element, das die Freiheit neu begründet, oder – anders ausgedrückt – die Kategorie, auf deren Grundlage das Subjekt neu zu denken ist.

Das Denken der Differenz gibt der kontinentalen Philosophie eine andere Entwicklung.

Es bringt eine epistemologische und politische Verschiebung und bildet einen neuen Boden und ein neues Paradigma für die philosophische Reflexion.

Als ich Student in Philosophie in Italien in den 90er Jahren war, bin ich zur Aneignung jener grossen philosophischen Maschinerien angeleitet und ausgebildet worden, die da heissen: Phänomenologie und Hermeneutik. Der Schatten der deutschen Philosophie auf die italienischen philosophischen Fakultäten war sehr stark. Das war die beste Lehre, die die italienische Universität anbieten konnte. Selbstverständlich handelte es sich nicht nur um eine passive Rezeption der deutschen Philosophie. Das italienische Denken erfasste die deutsche Philosophie in einer sehr eigenständigen Weise. Der Einfluss des sogenannten *schwachen Denkens* (*Il pensiero debole*) war noch sehr stark. (Die Franzosen übersetzen den Ausdruck *Il pensiero debole* mit dem vielleicht mehr geeigneten Ausdruck *la pensée molle:* das weiche Denken, statt la *pensée faible*).

Nicht alles war schwaches Denken in Italien in diesen Jahren. Ich erinnere mich noch an die kadenzierte, logozentrische Stimme eines meiner Dozierenden, der seine Vorlesung jahrelang sehr pünktlich um 8Uhr morgens hielt. Es war eine großmütige und großartige Art und Weise zu dozieren; aber auch eine sehr patriarchalische Art. Eine Art, bei der man merkte, dass der Versuch der Philosophie darin besteht, alles unter sich zu subsumieren: alles, d.h. das Fremde, das Monströse; auch in dem Moment, wo sie sich als Verständnis der Anderen darstellen möchte.

Gegen den Versuch, Heidegger zur Postmoderne zu falten – oder sollte ich sagen: Heidegger zur Postmoderne beugen zu lassen, hatte sich Giuseppe Semerari (so sein Name...) bemüht, dem großen Schatten Husserls eine Gegenwart zu geben. In einem gewissen Sinn (aber ich sage: nur in *einem* Sinn) war es schwierig mit ihm, mit der Philosophie Semeraris nicht in Übereinstimmung zu sein. Er brachte philosophische Themen ins Spiel, die für die Erkenntnis der Welt oder des Realen sehr wichtig waren: vom Thema der Krisis der europäischen Wissenschaften zur Frage der Lebenswelt, vom Thema der Endlichkeit zur Frage der Körperlichkeit zwischen Husserl und Merleau-Ponty. Nicht zuletzt war eine besondere Konzeption der Philosophie als Erfahrung im Sinn des Pragmatismus von John Dewey im Mittelpunkt seiner Reflexion.

Diese Philosophie sprach einfach kaum zu mir. Sie war zu abstrakt und zu selbstbezogen.

Bevor ich mein Studium an der Universität begonnen habe, hatte ich Marx gelesen. Der alte Mann von Trier sprach auch nicht zu mir!

Das Hereinbrechen des Realen im Reinzustand kam für mich mit dem italienischen Operaismus und insbesondere mit dem Werk Antonio Negris. Das war eine Frischluft. Plötzlich konnte ich Marx begreifen. Und noch wichtiger: konnte ich Heidegger, die phänomenologische und hermeneutische Tradition begreifen. Was war passiert? Ein fröhliches Ereignis! Die Philosophie war aus sich selbst hinausgegangen. Jedes Ereignis hat einen Namen, bezieht sich auf eine Singularität, die es äußert. In diesem Fall heißt diese Singularität Nicola Massimo De Feo. De Feo verdanke ich besonders viel. Ich schulde De Feo Dank, denn er hat für uns und vor uns den Weg durchlaufen, auf dem man sich von der Philosophie als Diskurs, der sein Ziel in sich selbst findet, entfernt und Distanz nimmt, auf dem man aber auch wieder zu ihr zurückgeführt wird, allerdings anders und so, dass man sie von neuem verlassen muss.

La fortuna (ich benutze hier das italienische Wort, weil die übliche deutsche Übersetzung andere Implikationen hat), *la fortuna* - im Sinn Machiavellis- sorgte dafür, dass wir (De Feo und ich) uns entfernten. Ein endgültiger Abschied, aber nicht nur weil er nicht mehr da ist, um mich zu hören, sondern weil er sehr wahrscheinlich meinen Weg nicht mehr nachvollzogen hätte. Ihm verdanke ich zweifellos den Sinn und die Möglichkeit dessen, was ich tue. Er hat mir oft den Weg gewiesen, wenn ich bei meinen Versuchen im Dunkeln tappte. Darum wollte ich hier nochmals an ihn denken. Auf ihn hin, auf dieses Fehlen – wo ich zugleich seine Abwesenheit und meine Schwäche spüre – zielen die Fragen, die ich mir nun stelle, obwohl meine Antwort darauf sehr wahrscheinlich nicht mehr seine wäre.

In dieser Stimme und in diesem Werk, von Figuren des Untergrundes erfüllt - wie in den Romanen von Dostoievski - vernahm ich die Stimme der Philosophie zum ersten Mal. De Feo war der erste italienische Denker der Krisis, d.h. des negativen Denkens. In den 1960er Jahren, ganz unabhängig von den Interpretationen, die Deleuze und Foucault in Frankreich bezüglich des Werkes Nietzsches entwickelt haben, entfaltete De Feo eine ausgezeichnete antidialektische Interpretation der Philosophien Nietzsches, Kierkegaards und Heideggers. So wird er eine der berühmten Figuren der italienischen Philosophie dieser Zeiten. Anfang der 1970er ist De Feo der wichtigste Interpreter des Werkes Max Webers in Italien. Dann widmet er sich der politischen und sozialen Geschichte Deutschlands und insbesondere der Rekonstruktion der Debatte des Vereins für Sozialpolitik. In seinen Schriften gibt es oft Beschreibungen von Städten wie Berlin, Hamburg oder Wien, die dem Realismus von Brecht gleichkommen.

Das Unglück sorgte dafür, dass sein Werk unbekannt blieb, dass es vergessen und von den Archiven der Philosophie ausgelöscht wurde. De Feo am Rand. Seine Erfahrung zeugt von einer

absoluten Einsamkeit, vor und nach dem Tod. Und die Einsamkeit ist bekanntlich kein Fest! Bis zum Schluss gedrängt, wird die Einsamkeit zum klardenkenden Wahnsinn.

Heute gibt es weltweit eine große Rezeption der Tradition des Operaismus und Neo-operaismus. In vielen amerikanischen Fakultäten und Departementen spricht man vom italienischen Denken. Man spricht von einer neuen Wende; man spricht von *Italian Thought;* man sagt, dass dies das zeitgenössische Denken beeinflusst wie damals the *French Theory* die kontinentale Philosophie prägte.

Sobald eine Denkströmung populär und vielleicht sogar Mainstream wird, passiert es oft, dass Differenzen ausradiert werden. Die verschiedenen Wege, die diese Bewegung in den Anfängen charakterisiert haben, werden daher ausgelöscht. Damit meine ich nicht, dass der authentische Kern des Operaismus verraten wurde.

In der Rezeption des Operaismus und Neooperaismus überwiegt heute eine Linie: Sie verbindet die italienische Tradition mit der französischen Philosophie. In diesem Zusammenhang spielt der Spinozismus und die französische Rezeption des Spinozismus eine sehr große Rolle. Die Themen des Operaismus entwickeln sich bis zur Frage der Biopolitik und sie entfalten sich in einer ontologischen Dimension.

Aber es gab in der operaistischen Tradition auch einen anderen Weg: Es handelt sich um das sogenannte negative Denken, oder das Denken des Negativen. Wenn wir von *negativem Denken* reden, denken wir an die philosophische Triade, die Schopenhauer, Kierkegaard und Nietzsche darstellen.

Der erste Schritt, den die OperaistInnen machen (unter denen eine der berühmtesten Figuren ist Massimo Cacciari, außer De Feo), ist polemisch. Es handelt sich um eine starke Kritik des Werkes von Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft.* Sie kritisieren die Idee, die darin besteht, zu zeigen, dass die deutsche Philosophie vom 1848 bis zur Weimarer Republik irrational sei. Lukács interpretiert die gesamte deutsche bürgerliche Philosophie nach Hegel als reaktionär und irrational.

Die OperaistInnen zeigen, dass eine solche Interpretation die Funktion und das Potenzial des negativen Denkens nicht begreifen kann. Das negative oder die Negativität bezeichnet die Form des Antagonismus, der Opposition. Es äußert sich in der Form des Prekären, der Fragmentierung des Sozialen. Es ergibt sich in den existentiellen Formen der Angst, des Todes, des Wahnsinns, der Endlichkeit...usw. In dem Moment wo die Negativität unter die Kontrolle des Systems kommt, d.h. unter ihn subsumiert wird, spielt die Negativität noch eine Rolle für die Entfaltung des Systems. In der Reflexion von Max Weber wird die Negativität als Antagonismus unter die Form der Rationalisierung subsumiert. Die Möglichkeit der Überwindung der Krise besteht in der Rationalisierung und im Einbezug des Negativen, d.h. des Konflikts, ins System.

Aber in dem Moment wo die Negativität als absolute, irreduzible Negativität interpretiert wird, ist die Negativität kein Moment der Entwicklung mehr, sondern sie ist was die Unterbrechung des Systems erlaubt. Die Negativität zeigt die Unlösbarkeit der Widersprüche des Systems. Unter dieser Negativität sollen wir verstehen, was Hegel abstrakte Negation nannte. Diese Negativität als abstrakte Negation verstanden, ist das Denken des Außen bei Blanchot; das Sein zum Tode bei Heidegger; die Angst bei Kierkegaard, die Ekstase oder das absolute Lachen bei Georges Bataille. Wie Jacques Derrida schreibt:

> "Das Lachen allein übersteigt die Dialektik und den Dialektiker: es bricht aber nur aus mit dem absoluten Verzicht auf den Sinn, mit dem absoluten Wagnis des Todes, mit dem, was Hegel die abstrakte Negation nannte. Diese Negativität jedoch findet nie statt, sie wird nie gegenwärtig, weil sie sonst der Arbeit wieder zum Durchbruch verhülfe".

In diesem Zusammenhang ist die Negativität in ihrer absoluten Autonomie, in ihrer absoluten Radikalität gedacht. Diese Denkform bringt nicht nur den Operaismus, sondern die ganze Reflexion über das Politische zu seinem letzteren Punkt, d.h. zur Form des Tragischen. Das Tragische ist die Dimension *par excellence*, zu der dieses Denken landet. Daher der Engpass, in den das Denken gezwungen ist. Vorher habe ich schon einige Erfahrungen des italienischen Denkens erwähnt, in dem Moment, als ich mich auf das schwache Denken bezogen habe. Aber das war nur ein Weg. Das italienische Denken erstellt neue Denkfiguren: vom Thema des Unpolitischen zur Frage der Untätigkeit und der *Gelassenheit*. Das Werk von Giorgio Agamben situiert sich an der Schnittstelle dieser Reflexion und ist ein der höchsten Beispiele der Produktivität dieser Wege. Auch von einem literarischen Blickpunkt bringt es in die Philosophie eine neue Dimension. Bei Massimo Cacciari landete die philosophische Reflexion, nun von der politischen Reflexion getrennt, zu den Formen des Mystischen oder des Unaussprechlichen im Sinn Wittgensteins. Bei Remo Bodei gab es klar die Trennung zwischen dem Politischen und dem Philosophischen.

Neben diesen Denkerfahrungen gibt es aber noch eine Form des Tragischen, die keine Erlösung findet. In dem Moment nämlich, wo die Reflexion des negativen Denkens in keiner (politischen) Subjektivität verankert ist, dann steht das Denken vor dem Nichts: Nihilismus oder radikaler Anarchismus sind die unmöglichen Alternativen, in die das Denken des Tragischen mündet.

Das war das Erbe, das uns hinterlassen wurde. Das war der Pfeil, der ins Herz der Gegenwart und der europäischen Philosophie geworfen wurde.

Wie konnten wir diese Herausforderungen annehmen? Wie konnten wir uns der Herausforderung stellen?

Vom Außen! Wir brauchten ein Denken des Außen. Das Außen kam für mich wirklich *von* Außen! Paris war dieses *Außen*. Die ungefähr 15 Jahre in Paris waren eine wichtige Zeit in meinem Leben. Sie prägten mein theoretisches Werden. Es gab einerseits die intellektuelle Arbeit mit Negri. Ich habe schon gesagt, inwieweit sein Werk für mich wichtig war, als ich Student in Italien war. Aber in Paris handelte es sich um die konkrete Arbeit mit ihm. Die Zeitschrift, die er animierte -*Futur Antérieur*-, spielte im Kontext der französischen Kultur dieser Epoche dieselbe Rolle, wie die von Sartre begründet Zeitschrift *Les Temps Modernes* nach dem zweiten Weltkrieg gespielt hatte. *Futur Antérieur* trug alle die wichtigsten Denkerfahrungen zusammen, die während dieser Epoche in der französischen Intellektualität auftauchten.

In der französischen Universität, einmal mehr, waren die festen Grundlagen eines Wissens der Humanwissenschaften gebildet. Es sind viele Meister, die mich auf diesem Weg begleitet haben: von Bourdieu und Derrida (aber der Tod nahm sie schnell weg) zu Badiou, Rancière und Macherey. Aber unter ihnen nimmt die erste Stelle Etienne Balibar ein. Ohne ihn hätte ich nie die Wege der französischen Epistemologie der Human- und Sozialwissenschaften verstehen können.

Es war ein wichtiger Moment in der philosophischen Debatte in Frankreich. Im Hintergrund stand "die Krise des Kommunismus und der Idee des Kommunismus". Der Fall der "sozialistischen"

Regierungen in Ost-Europa war im Zeitgeist; das Ende der utopischen Ideale der 1968 auch. Die Idee von Kommunismus, die Idee einer möglichen neuen Gemeinschaft wird von dem entstehenden liberalen und neoliberalen Denken getrotzt. Im Mittelpunkt des liberalen Denkens steht das Individuum, das als Antithese der Gemeinschaft konzipiert ist.

Von Deutschland kamen die Zeichen eines Denkens der reinen Kommunikation (Habermas) als Paradigma einer neuen menschlichen Gemeinschaft. In ganz Europa spürte man die Vorzeichen verschiedener neurassistischen Bewegungen, die mit dem Wiederbeleben von nationalistischen Formen gekoppelt sind. Das ist die Konjunktur, in der die Debatte um die Gemeinschaft in Frankreich entsteht, welche von Autoren wie Jean-Luc Nancy und Maurice Blanchot, ausgehend von einigen Ideen von Georges Bataille animiert wurde.

Das Problem, mit dem die französische Philosophie konfrontiert ist, ist das folgende: wie kann man nach der Krise des klassischen Marxismus eine politische Philosophie wiederaufbauen, in deren Mittelpunkt die Analyse des Kapitalismus steht? Auf diese Frage versuchen Deleuze und Guattari zu antworten. Von *Anti-Ödipus* (1972) über *Tausend Plateaus* (1980) bis *Was ist Philosophie* (1991) bauen Deleuze und Guattari eine praktische Philosophie auf. Man denkt oft, dass diese Werke von Deleuze und Guattari theoretische Werke sind. Im Gegensatz dazu gehen die Autoren in diesen Werken auf der Suche nach einer Praktik (nach einer praktischen Philosophie). Sie stellen die Frage nach einer Theorie der Praxis.

Das war die Konjunktur, in der ich meinen Weg zu finden hatte.

Jeder, der Paris kennt, weiß um die unersetzbare Rolle, die die nationale Bibliothek spielt. Für Generationen und Generationen von Intellektuellen ist *la bibliothèque nationale* der Ort der Versammlung und Verdichtung der Denkerfahrungen. Ich habe ungefähr 15 Jahre täglich in der *bibliothèque nationale* verbracht. Einige Leute, die ich da kennengelernt habe, sind Freunde fürs Leben geworden. Das Unternehmen einer Ent-Subjektivierung und nicht Unternehmen einer Subjektivierung: das war für mich die *bibliothèque nationale*. Sie war eine Erfahrung, die dazu diente, meine Subjektivität von sich selbst loszureißen. Wie das Gewebe Penelopes, das gewebt und wieder aufgelöst wird: in der *bibliothèque nationale* trennte ich immer wieder auf, was ich anderswo gewebt hatte. Nicht Unternehmen einer Territorialisierung, sondern einer Deterritorialisierung. Kein Zuhause, sondern Fluchtlinien. Auch nicht Sehnsucht nach einem Zuhause, nicht, weil es verloren oder unwiederbringlich wäre, sondern weil ich auf der Suche nach anderen Möglichkeiten war, und weil das Begehren der Ablehnung der Welt, in der ich lebte, sehr stark war.

Deleuze und Guattari schreiben zu Beginn des Plateaus zum Ritornell in *Tausend Plateaus*:

> "Ein Kind, das im Dunklen Angst bekommt, beruhigt sich, indem es singt".

So habe ich es auch gemacht. Ich habe versucht, ein Zuhause, das nicht von vornherein da war, zu finden. Das Lied, das mich aus dem Chaos hinausgeführt hatte, war die Stimme Foucaults. Das ist keine Metapher. Es handelt sich um die Stimme Foucaults in ihrer ganz konkreten Konsistenz. Drei Jahre entlang habe ich jeden Nachmittag seine Stimme auf Audiokassetten, die in den Archiven Foucault des Foucault- Zentrums in Paris gelagert sind, gehört. Ich habe alle die von ihm gehaltenen Vorlesungen am Collège de France gehört, in einer Zeit, wo noch keine seiner Vorlesungen publiziert war. Dort ist der zerrissene Faden der Ariadne wieder geknotet worden... oder so gefällt es mir zu denken.

Wieso war Foucault ein Ausgang zwischen dem negativen Denken und der Postmoderne?

Foucaults philosophische Geste besteht im Versuch, die Nicht-Notwendigkeit jeglicher Macht systematisch zur Darstellung zu bringen. Foucaults Ausgangspunkt ist die Infragestellung, die Problematisierung aller Formen von Macht. Er geht davon aus, »dass keine Macht, welche es auch sei, mit vollem Recht akzeptierbar und absolut definitiv unvermeidlich ist«. Er zeigt, dass Macht weder auf Gerechtigkeit noch auf Notwendigkeit gründet. Zwischen seinen eigenen Methoden und jenen der Anarchie oder des Anarchismus sieht er zwar Verbindungen, doch legt Foucault Wert auf die nicht zu übersehenden Unterschiede: In seinem Projekt geht es erstens nicht darum, eine Gesellschaft ohne Machtbeziehungen in Aussicht zu stellen. Sein Werk dient dazu, Erfahrungen zu ermöglichen, die im Versuch bestehen, an einen bestimmten Punkt des Lebens zu gelangen, »der dem Nicht-Lebbaren so nahe wie möglich kommt. Gefordert wird das Äußerste an Intensität und zugleich an Unmöglichkeit.

Im Werk Foucaults geht es nicht um eine Theorie der Macht. Im Gegensatz dazu handelt es sich um eine Analytik der Macht und um eine Genealogie des modernen Subjekts. Es folgt daraus, dass die philosophische Forschung nie selbstreferentiell sein kann. Sie ist genealogische Rekonstruktion der historischen Möglichkeitsbedingungen unter denen besondere Phänomene entstehen können. Sie ist historisch-politische Analyse der kulturellen Phänomene, die unsere Lebensformen bilden.

Diese langsame Disposition der Philosophie in den Kulturwissenschaften und Humanwissenschaften bereitete sich schon seit Längerem vor. Wir sind die letzten Zeugen eines Prozesses, der schon seit lang begonnen hat. Wenn die Philosophie in den Kulturwissenschaften wie ein Fisch im Wasser ruht, ist das, weil ihr die Veränderungen in den Dispositionen des Wissens Platz eingeräumt haben, sodass die Kulturwissenschaften parat sein konnten, um sie günstig aufzunehmen.

Nun ist die Aufgabe der Philosophie den Erwartungen, für die sie gerufen wurde, gerecht zu werden. Seit mehr als zwei Jahrhunderten hat die Philosophie die Form einer Kultur der Kritik angenommen. Zuerst hat sie die Form einer Kultur des Verdachts angenommen. Die Meister des Verdachts *par excellence* sind sicherlich Marx, Nietzsche und Freud. Unter der apollinischen Oberfläche des Sinns verbergen sich immer andere Bedeutungen. Der Sinn ist ein Zeichen, der sich ständig auf andere Zeichen bezieht. Zweiter Moment einer Kultur der Kritik ist die Kritik der europäischen Rationalität. Nicht nur Erkenntniskritik, sondern auch Kritik des Ausuferns der europäischen Rationalität. Seit Kant hat die Philosophie auch die Funktion, die Machtausübung der politischen Rationalität zu begrenzen. Drittens hat die Kultur der Kritik die Form einer Genese oder Genealogie der verschiedenen historischen Spiele des Wahren und des Falschen angenommen. Es handelt sich um die Frage nach dem Regime der Produktion von wahr und falsch.

Egal in welcher Form sie praktiziert wird: die Philosophie ist heute Kritik, Kultur der Kritik und Kritik der Kultur. Doch was ist dann die Philosophie heute, wenn nicht die kritische Arbeit des Denkens an sich selbst, wenn sie nicht der Versuch ist, anders zu denken, als man denkt, oder anders wahrzunehmen, als man sieht?

Die Frage, die uns noch beschäftigen soll, lautet, wie wir in die Falle unserer eigenen Geschichte gefallen sind, wie wir ständig in die Falle unserer Identität fallen. Deshalb ist die Dekonstruktion der modernen Formen der Subjektivität noch eine zentrale Aufgabe der Kritik.

Im Zeitalter der Digitalität treten Subjekte in ein neues Verhältnis. Die Herausforderungen,

mit denen wir heutzutage konfrontiert sind, sind spezifische Symptome einer übergreifenden Veränderung des Kapitalismus, die mit einer Neudefinition von Subjektivitätsformen einhergehen. Der Mensch konstituiert unablässig vielfältige Subjektivitäten und verändert sie fortwährend. Wir sollen nicht nur die Phänomenologie der digitalen Subjektivität als vorletzte Figur der Subjektivität begreifen, sondern uns auch zum Ziel setzen, die ontologische Frage nach den Bedingungen der Produktion der digitalen Subjektivität, d.h. die Frage nach der Produktion von Lebensformen, die anders sind, als die, die wir schon leben. Es geht um eine Kultur der Kritik. Aber Kulturen der Kritik ohne Digitale Kulturen sind leer; Digitale Kulturen ohne Kulturen der Kritik sind blind.

Wenn die Rede hier um die Veränderungen der Produktionsweisen und der Subjektivität geht, soll man unter der Veränderung des Kapitalismus nicht nur eine bestimmte ökonomische Konfiguration verstehen, sondern ein Zusammenwirken verschiedener Lebensformen, eine Konstellation mit sozialen, anthropologischen, ästhetischen und ethischen Komponenten. Deshalb knüpft die Philosophie hier nicht nur an die Kritik der politischen Ökonomie an, sondern sie wird auch zur Kritik des Unbehagens in der ästhetischen und technologischen Bedingung.

Félix Guattari bemerkte, dass das ästhetische Empfindungsvermögen auf dem besten Weg sei, "innerhalb der kollektiven Enunziationsgefüge unserer Epoche eine privilegierte Position einzunehmen. Wir sind alle auf der Suche nach einem neuen ästhetischen Paradigma, das in einem postmassenmedialen Zeitalter – wie Erich Hörl schreibt - über die etablierten unterwerfenden Subjektivierungsregime hinausgehen kann. Hier löscht die ästhetische Reflexion die politische Dimension nicht aus, sondern sie zeigt den Existenzmodus, in dem sie sich geben kann. Die Philosophie kann nicht auf geschlossene Felder beschränkt werden. Sie kann nicht katalogisiert, eingeordnet werden. Philosophie ist zuallererst Diskussion. Sie ist kein Schutzraum gegen die Unsicherheiten der Existenz, sondern der instituierte Raum einer diskursiven Praxis.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210612

Entgrenzte Grenze: die Anomalie des Kinos nach Badiou

Felix Laubscher

Abstract: For Alain Badiou, "impurity" is the central feature of cinema. As this paper argues, this definition gives effect to a particular concept of boundary which is an anomaly not only in Badiou's thinking of the arts but in his entire philosophical system: Instead of a dividing line the frontier becomes a field that brings together what is adjacent in a zone of impurity rather than separating it.

> "To proclaim the slogan 'An end to frontiers' delines no real policy,
> because no one knows exactly what it means".[1]

1. Einleitung

Die Frage nach den *frontières,* den Grenzen des Handelns zwischen Kunst, Philosophie und Politik, lässt in ihrer Verknüpfung mit dem Ereignis, die das vorliegenden Sonderheft der Zeitschrift *Aretè* aufwirft, unweigerlich an die Philosophie Alain Badious denken. Und das nicht bloß, weil das Ereignis als Figur absoluten Wandels die Keimzelle des Denkens des französischen Gegenwartsphilosophen bildet oder weil Kunst und Politik für ihn neben der Liebe und der Wissenschaft die Philosophie bedingen. Das Denken von Grenzen selbst ist ihm in seinem Handeln zwischen Philosophie, Politik und Kunst, das nie dogmatisch, aber durchaus entscheidungsfreudig ist, nicht fremd.[2]

Das zeigt sich etwa in der konstanten Forderung nach einem "militanten Engagement" in allen Belangen, das Badiou - verstanden als entschiedene und treue Parteinahme für ein Ereignis und die daraus resultierende Wahrheit - nicht nur den Philosoph_innen zur Pflicht macht.[3] Die Gleichsetzung von Ontologie und Mathematik, einschließlich der Behauptung, die Mengenlehre sei der Diskurs des Seins qua Sein, die er in *Das Sein und das Ereignis* vorschlägt, lässt sich wiederum als Bedürfnis nach einer definitorischen Präzision bei der Formalisierung des Seins

1 A. Badiou / P. Hallward, *Politics and Philosophy: An Interview with Alain Badiou*, in dies.: *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil*, Verso, London/New York 2001, S. 95-144, hier S.105.

2 Badious Wirken war und ist nicht auf sein stetig wachsendes, philosophisches Werk beschränkt, das ihn weltweit bekannt gemacht hat. Er hat sich darüber hinaus als Autor von Theaterstücken und Romanen hervorgetan und ist seit seiner Jugend bis zum heutigen Tag in verschiedenen, teils von ihm selbst mitbegründet, politischen Organisationen aktiv, die sich im außerparlamentarischen Rahmen u.a. für Fragen des Asylrechts, der Einwanderungspolitik und Arbeitsgerechtigkeit einsetzen.

3 Vgl. A. Badiou, *"Author's Preface",* in ders.: *Being and Event*, Continuum, London/New York 2005, S. XI - XV, hier S. XIII.

interpretieren, die keine unklaren Verhältnisse zulässt.[4] Aber auch Badious Verständnis der eigenen Disziplin zeugt von Grenzziehungen, wo er der Philosophie auferlegt, die "grundlegenden Wahlmöglichkeiten des Denkens zu verdeutlichen" und entscheidbar zu machen, "was dem Regime der Zweideutigkeit des" vielleicht ja "oder " vielleicht nein "unterliegt, all das also, worüber man, gemäß den enzyklopädischen Regeln der Unentscheidbarkeit, unendliche Gespräche führen könnte"[5]. Wahl und Entscheidung aber - zwei zentrale Faktoren seines philosophischen Projekts - setzen bei aller potentieller Nähe und Ununterscheidbarkeit Geschiedenes bzw. Unterscheidbares voraus. Und so tritt die Grenze in Badious philosophischem System maßgeblich als trennende Linie auf, die teils selbst Ununterscheidbares gegeneinander abgrenzbar macht.

Eine Ausnahme hiervon stellt, wie der vorliegende Text argumentiert, in dessen philosophischem System das Kino dar, dem als das Plus-Eins der etablierten Kunstformen eine allumfassende Unreinheit wesentlich ist. Mit dieser Unreinheit, so die forschungsleitende These, erweist sich das Kino nicht nur im Badiou'schen Denken der Künste als Sonderfall, es wird auch ein anderes Konzept der *frontières* aufgerufen, das Geschiedenes weniger im Sinne einer Trennlinie voneinander trennt, als es in einer Zone der Unreinheit zu synthetisieren. Um den Nachweis dieser These zu entfalten, werden zunächst zentrale Grenzen erörtert, die das philosophische System Badious durchziehen. Anschließend wird diese Form der Grenzziehung aus dem besonderen Verhältnis, in dem Ereignis und Situation hier gedacht werden, hergeleitet und am Beispiel der Künste diskutiert. Auf dieser Grundlage wendet sich der Text dann Badious Auffassung vom Kino als Kunstform und eigenständige Denkweise zu und vollzieht nach, inwiefern es als Inbegriff der Unreinheit bestehende Grenzen ignoriert bzw. nivelliert und ihnen ein synthetisches Prinzip gegenüberstellt, das im Denken des Philosophen eine Anomalie darstellt.

2. Die Grenze zwischen Wahrheit und Wissen

Eine besonders markante Grenze zieht Badiou bereits mit Wiedereinführung des Begriffs der Wahrheit in den philosophischen Diskurs. Diese mag angesichts der metaphysischen Konnotationen des Begriffs zunächst anachronistisch wirken. Doch er wendet sich damit nicht gegen den poststrukturalistischen Konsens, dass es keine absolute Wahrheit gibt. Badiou spricht explizit nur von Wahrheit*en* im Plural und bringt diese gegen das Wissen in Stellung. Dabei legt er weder einen propositionalen noch einen epistemischen Wahrheitsbegriff zugrunde. Das Verhältnis von Dingen und Behauptungen ist für ihn generell keine Frage der Wahrheit, sondern des Wissens, das er unter Berufung auf Kants Unterscheidung zwischen Vernunft und Verstand und Heideggers Unterscheidung von *aletheia* und *techne* streng von den Wahrheiten abgrenzt.[6]

Aussagen über die Welt fallen in seiner Auffassung vollumfänglich in den Bereich des Wissens. Sie können "gültig" oder aber "falsch" und damit ungültig sein, nicht aber "wahr".[7] Anders als eine Wahrheit, bezieht sich Wissen auf das Sein in einer Situation, als deren virtuelle "Enzyklopädie" es sich laut Badiou "realisiert": "Das *Wissen* ist die Fähigkeit, in der Situation die Vielheiten zu unterscheiden, die diese oder jene Eigenschaft besitzen, welche ein expliziter Satz (oder eine

4 A. Badiou, *Das Sein und das Ereignis*, diaphanes, Zürich/Berlin 2005, S. 23.
5 A. Badiou / S. Žižek: *Philosophie und Aktualität : ein Streitgespräch*, Passagen Verlag, Wien 2005, S. 40.
6 Vgl. A. Badiou, *Infinite Thought*, Continuum, London/New York 2003, S. 61
7 Vgl. A. Badiou, *Das Sein und das* Ereignis, cit., S. 373.

Menge von Sätzen) der Sprache bezeichnen kann"[8]. In einer gegebenen Situation stellt das Wissen insofern die Summe der Unterscheidungen und Klassifizierungen der hier vorhandenen Elemente dar sowie deren präzise Benennung auf Grundlage dieser Operationen. Die aus der Unterscheidung und Klassifizierung von Eigenschaften abgeleiteten Benennungen werden überliefert, reproduziert und wiederholt, ohne dass die Prozedur aus sich heraus Veränderung zulässt. Ein Ereignis wird dementsprechend als Bruch mit dieser Ordnung von der Enzyklopädie zunächst einfach "ignoriert, weil der Name des Ereignisses überzählig ist und somit nicht zur Sprache der Situation gehört"[9].

Wahrheit hingegen ist für Badiou explizit keine Qualität von Aussagen. Es handelt sich vielmehr um ein konkretes Seiendes, eine Vielheit, die ihren Ursprung in einem Ereignis hat. [10] Demgemäß korrespondiert eine Wahrheit nicht mit Existentem, sondern bezieht sich auf das, was *nicht ist.* Konkret bedeutet das, dass sie als Teil einer Situation "mit nichts übereinstimmt, was von einer enzyklopädischen Determinante bestimmt wurde. Folglich ist dieser Teil durch die bloßen Mittel der Sprache der Situation unbenennbar"[11]. Es gibt also keinen "Ausdruck" einer Wahrheit, weshalb die Enzyklopädie der Situation diese auch nicht klassifizieren kann. Als etwas substantiell Neues, das sich jedem Ausdruck durch bereits Existierendes verweigert, ist eine Wahrheit demnach klar von der feststehenden Verfassung des Wissens und ihrer Prozedur der wiederholten Unterscheidung, Klassifizierung und Benennung abgegrenzt.

Doch widerspricht eine Wahrheit dem Wissen ihrer Situation nicht bloß. Als ununterscheidbarer Einschluss stellt sie vielmehr ein Paradoxon dar, das, wie Badiou es formuliert, "in einem Wissen immer eine Lücke erzeugt"[12]. Letztlich steckt das Wissen in Badious philosophischem System den Raum der Situation ab, indem es vermittels der fortwährend Entscheidung über Ein- und Ausschluss deren Grenzen definiert, was eine Wahrheit zur Figur einer fundamentalen Grenzverletzung macht, die eben diese Wissensordnung und damit die gesamte Verfasstheit der Situation in Frage stellt. Dieser Bruch mit der etablierten Wissensordnung ist Ausgangspunkt für eine Reorganisation dieses Raums bzw. die Schaffung neuen Raums, mit dem eine Wahrheit das Entstehen neuen Wissens, einer neuen Sprache und Form der Kommunikation sowie einer neuen Enzyklopädie erzwingt, welche die in ihrem Lichte neu geschaffene Situation abbilden.[13]

Die Philosophie setzt Badiou zufolge die Existenz von Wahrheiten voraus. Sie generiert weder Wissen noch schöpft sie neue Begriffe. Ihre Aufgabe ist es vielmehr, Wahrheiten, die auf anderen Feldern entstehen, aufzufinden und "aufzuzeigen", was letztlich heißt, sie in Begriffe zu fassen und "von der Meinung unterscheiden"[14]. Diese voneinander unabhängigen, "nicht zusammenpassenden Wahrheiten" gilt es, zueinander in Beziehung zu setzen sowie in neu zu erschaffenden Kategorien zusammenzuführen und so ihre Kompossibilität nachzuweisen.[15] Das spezifische Vermögen und die Funktion der Philosophie liegt dabei in der begrifflichen

8 *Ibidem*, S. 370.

9 *Ibidem*, S. 371. Badiou zufolge verfügt jede Situation oder Welt über ihre eigene Sprache im Sinne eines komplexen Systems der Benennungen der Vielheiten, die sie umfasst.

10 Vgl. *ibidem*, S. 554 sowie A. Badiou, *Number and Numbers*, Polity, Cambridge 2008, S. 27.

11 A. Badiou, *Das Sein und das* Ereignis, cit., S. 381.

12 *Ibidem*, S. 369.

13 Vgl. A Badiou, *Ethik*, Turia+Kant, Wien 2003, S.93.

14 A. Badiou, *Kleines Handbuch zur Inästhetik*, Turia+Kant, Wien 2012, S. 30.

15 *Ibidem*, S. 29.

Synthetisierung ihr äußerlicher, heterogener und oftmals widersprüchlicher Wahrheiten aus unterschiedlichen Bereichen in ein System, das letztlich die Philosophie selbst ausmacht.[16]

3. Die Grenzen der Philosophie und ihrer Bedingungen

Die Konstruktion von Wahrheiten hingegen vollzieht sich nach Ansicht Badious in vier disjunkten Bereichen, zu denen die Philosophie selbst nicht zählt, "nämlich der Kunst, der Wissenschaft, der Liebe und der Politik in ihrer ereignishaften Figur"[17]. Sie gelten Badiou als "Wahrheitsverfahren" oder "generische Prozesse", insofern "der *Ursprung* einer Wahrheit in den Bereich des Ereignisses gehört"[18] und Ereignisse nur auf diesen Feldern auftreten. Zu "Bedingungen" werden diese Verfahren, weil die Philosophie selbst im Gegensatz zur Kunst, Wissenschaft, Liebe und Politik keine Wahrheiten produziert: "*Vor* der Philosophie, einem ›Vor‹, das nicht temporal ist, gibt es Wahrheit*en*. Diese Wahrheiten sind heterogen und verfahren unabhängig von der Philosophie im Realen"[19]. Den "Wahrheitsverfahren" nachgeordnet, gehört die Philosophie schlechterdings nicht derselben Kategorie an, was sie deutlich von ihren Bedingungen abgrenzt.

Wie wichtig gerade die Grenze zwischen der Philosophie und ihren Bedingungen ist erschließt sich aus dem übergeordneten philosophischen Projekt Badious. Dem Philosophen geht es um nichts weniger als dem "Ende der Philosophie". Seiner Auffassung nach handelt es sich bei diesem vielfach proklamierten Ende eher um eine Sackgasse, in die sich die Philosophie selbst manövriert, weil sich selbst die philosophischen Größen unserer Zeit mehrheitlich auf die Suche machen, "nach einer umwegigen Schrift, nach indirekten Trägern oder nach schiefen Bezügen, damit an dem für unbewohnbar gehaltenen Ort der Philosophie als eine Besetzung des Platzes ein unbestimmter Übergang geschieht"[20]. Badiou bezeichnet diesen Prozess, mit dem sich selbst geschätzte Kollegen und Vorbilder wie etwa Jacques Lacan, Jean-François Lyotard oder Gilles Deleuze für ihn als "Antiphilosophen" erweisen, als "Vernähung" der Philosophie mit ihren Bedingungen. Die Funktion der Philosophie, die Wahrheiten der Kunst, Wissenschaft, Liebe und Politik im Denken zusammenzuführen, wird dabei auf die Wahrheitsprozeduren selbst verschoben. An die Stelle eines geregelten "Regime des Übergangs oder der intellektuellen Zirkulation zwischen den Wahrheitsprozessen"[21] tritt der "unbestimmte Übergang", was die Vernähung als eine fundamentale Missachtung der Grenzen des philosophischen Raums markiert, die diesen entgrenzt. Diese Grenzverletzung hat seiner Ansicht nach schwerwiegende Folgen:

> "Die Philosophie wird jedesmal ausgesetzt, wenn sie sich als mit einer ihrer Bedingungen vernäht zeigt und sich daher verbietet aus freien Stücken einen Raum *sui generis* zu errichten,

16 Vgl. A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, in ders., *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, Passagen Verlag, Wien 2014, S. 279-320, hier S. 301.
17 A. Badiou, *Bedingungen*, diaphanes, Zürich 2011, S.76.
18 A. Badiou, *Manifest für die Philosophie*, Turia+Kant, Wien 1997, S. 21.
19 A. Badiou, *Bedingungen*, cit., S. 72.
20 A. Badiou, *Manifest für die Philosophie*, cit., S.10.
21 *Ibidem,* S. 53.

in den sich die ereignishaften Benennungen, die das Neue in den vier Bedingungen anzeigen, einschreiben und in einer Denkbewegung, die sich mit keiner von ihnen vermischt, ihre Gleichzeitigkeit und also ein bestimmtes gestaltbares Verhältnis der Wahrheiten der Epoche behaupten"[22].

Ihre Funktion als "Kompossibilitätsraum" kann die Philosophie demnach nur erfüllen, wenn ihre Grenzen eine Vermischung der Denkbewegungen verhindern. Badiou spricht in diesem Kontext von einer "Nicht-Beziehung" im Lacan'schen Sinne, einer Beziehung bestimmt durch Differenz ohne jegliche Form der Synthese zwischen der Philosophie und ihren Bedingungen, und ruft damit einmalmehr den Topos einer Grenze als undurchlässiger Trennlinie auf.

Als wirkmächtigstes Beispiel für eine Verletzung der Grenzen des philosophischen Raums führt er die "*positivistische* oder szientistische Vernähung" an, mit der die Aufgabe der Philosophie, die unterschiedlichen und abweichenden Wahrheiten einer Epoche in einem Zusammenhang zu denken, auf die Wissenschaft übertragen wird. Das hatte und hat seiner Ansicht nach die gravierende Konsequenz, dass den übrigen Bedingungen ihr ereignishafter Status und damit die Fähigkeit, Wahrheiten zu produzieren, entzogen wird, während sich die Philosophie auf analytisches Räsonieren reduziert[23].

Aber auch untereinander sind die vier Wahrheitsprozeduren klar voneinander abgegrenzt: Eine Wahrheit ist für Badiou zufällig hinsichtlich ihrer Möglichkeit, subjektiv in ihrer Dauer, spezifisch in Bezug auf ihre Materialien, universell in ihrer Ausrichtung sowie unendlich in ihrem Sein und formiert gemäß den vier unterschiedlichen Verfahren.[24] Insofern es keine absolute Wahrheit gibt, geht es immer um Wahrheiten spezifischer Situationen, welche nur unter außerordentlichen und unkalkulierbaren Umständen - dem Eintreten eines Ereignisses - auf dem Feld der Wissenschaft, Kunst, Politik oder Liebe auftreten.

Jede dieser "Wahrheitsprozeduren" stellt für Badiou eine eigene Denkweise dar, die, wie bereits erwähnt, dank ihrer Spezifik unterschiedliche und nicht kompatible Wahrheiten hervorbringen. Jede Wahrheit ist spezifisch für das Verfahren, dass sie erzeugt, wie er mit besonderer Bezugnahme auf die Kunst deutlich macht: Diese ist für Badiou "eine Denkart, deren Werke real (und nicht eine Wirkung) sind. Und diese Denkart oder die durch sie zum Ausdruck gebrachte Wahrheit lässt sich nicht mehr auf eine andere Wahrheit wissenschaftlicher, politischer oder amouröser Art zurückführen"[25]. Obwohl sich die vier "Bedingungen" als Wahrheitsverfahren eine ontologische Struktur teilen, bleiben die ihnen spezifischen Ereignisse und die aus diesen resultierenden Wahrheiten also radikal disjunkt. Einmal mehr verläuft zwischen ihnen eine Grenze, die es unmöglich macht, dass eine Wahrheit der Kunst auch eine Wahrheit der Politik, Wissenschaft oder Liebe sein kann. Ihre "Wahrheiten existieren nur in der Kunst und nirgendwo anders"[26].

22 *Ibidem.*
23 Vgl. *Ibidem,* S. 54f.
24 Vgl. A. Badiou, *L'immanence des vérités*, Vorlesung am 24.10.2012, (http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/ 12-13.htm).
25 A. Badiou, *Kleines Handbuch zur Inästhetik*, cit., S. 21.
26 *Ibidem.*

Das macht sie zu etwas, das weder durch die Philosophie noch durch einen anderen Diskurs zu erklären ist. Das Wirksam-Werden dieser kunstspezifischen Wahrheiten in der Philosophie, d.h. das "Aufzeigen" der Kunst als Wahrheitsverfahren und das Denken des Denkens der Kunst durch die Philosophie, ist ein rein intraphilosophischer Effekt, welcher von der unabhängigen Existenz einiger Kunstwerke nur ausgelöst wird[27].

4. Die Grenze zwischen Kunst und Philosophie

Die Konzeptualisierung der spezifischen "Nicht-Beziehung" von Philosophie und Kunst, nennt Badiou "Inästhetik". Damit will er sich von der philosophischen Ästhetik abgrenzen, unter der er die tradierten Varianten, das Verhältnis von Kunst und Wahrheit zu denken, subsumiert. Diesen wirft er vor, dass sie, wenn auch auf unterschiedliche Weise, die Unabhängigkeit der Kunst als Wahrheitsverfahren und genuine Denkart und damit ihren Status als vorgeordnete Bedingung der Philosophie negieren. Gerecht wird diese der Kunst nur, wenn im philosophischen Denken der Kunst, "die Beziehung zwischen Kunstwerk und Wahrheit gleichzeitig singulär und immanent ist"[28].

Immanenz heißt in diesem Kontext, dass "die Kunst streng koextensiv zu den von ihr in Umlauf gebrachten Wahrheiten" ist[29]. Jede künstlerische Wahrheit ist für Badiou im doppelten Sinne situiert: Sie aktualisiert sich in einem spezifischen Kunstwerk, das aber nur ihr "Ort" und "endliches Fragment" und nicht die Wahrheit selbst ist. Dieses Kunstwerk steht als "lokale Instanz" dieser Wahrheit in einer offenen Reihe von Kunstwerken, die den Stoff bilden, aus welchem die Wahrheit gewoben ist. Eine künstlerische Wahrheit manifestiert sich insofern nicht *in* einem einzelnen Kunstwerk, sondern *als* eine "künstlerische Konfiguration", die aus einer potentiell unendlichen Vielzahl von Werken besteht, von welchen jedes eine "Untersuchung" über diese Wahrheit darstellt[30]. Singulär ist die Beziehung von Kunst und Wahrheit, da es sich, wie bereits erwähnt, bei einer Wahrheit immer um die Wahrheit einer spezifischen Situation handelt. Negiert die Philosophie in ihrem Denken der Kunst auch nur eines dieser Merkmale, greift sie auf ungebührliche Weise in die Kunst ein und übernimmt deren Funktionen. Badious "Inästhetik" ist mithin auch als ein Grenzregime zu verstehen, das den Raum der Kunst vor der "Vernähung" mit der Philosophie schützt: Anders als in der Ästhetik wird hier die Grenze zwischen der Philosophie und der Kunst als ihrer Bedingung respektiert und verteidigt.

Aber auch das Singularitätsgebot im Verhältnis von Kunst und Wahrheit selbst stellt eine Grenzziehung dar, denn eine künstlerische Situation unterscheidet sich nicht nur von Situationen der Politik, Wissenschaft oder Liebe, sondern ist von den spezifischen Verfahren der jeweiligen Kunstform geprägt. Jede künstlerische Situation markiert laut Badiou eine spezifische Relation zwischen der chaotischen Disposition des Sinnlichen im Allgemeinen und dem, was in dieser konkreten Situation als Form anerkannt ist, d.h. es geht um ein spezifisches Regime der Unterscheidung zwischen dem Formlosen und einer endlichen Vielheit der Formen[31].

27 A. Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford, CA 2005, S. XII.
28 A. Badiou, *Kleines Handbuch zur Inästhetik*, cit., S. 20.
29 *Ibidem*, S. 21
30 Vgl. *ibidem*, S. 25f.
31 Vgl. A. Badiou, *The Subject of Art*, in ››The Symptom. Online Journal For Lacan.com‹‹, 6 , (http://

Da die Künste über je eigene Formenkataloge verfügen, stellen sie auch voneinander abgrenzende, künstlerische Situationen dar, die nur ihnen eigene Wahrheiten hervorbringen. In diesem Sinne gibt es keine Freizügigkeit zwischen den Künsten, denn deren Grenzen erlauben, laut Badiou, "keine Bewegung von einer Kunst zur anderen. Die Künste verschließen sich voreinander. Alle Versuche in diese Richtung sind umsonst"[32].

5. Die Bedeutung der Grenze und ihrer Verletzung

Das philosophische System Alain Badious ist, wie gezeigt wurde, durchzogen von einer Vielzahl von Grenzen. Besonders prominent verlaufen sie zwischen Wahrheit und Wissen, wie zwischen der Philosophie und ihren Bedingungen, den vier Wahrheitsverfahren oder den einzelnen Kunstformen.[33] Welche zentrale Bedeutung Grenzen wie diesen im philosophischen System Badious zukommt, erschließt sich aus dem Verhältnis, in dem Situation und Ereignis dort gedacht werden. Allgemein gesprochen ist eine Situation oder "Welt", wie es in *Logiken der Welten* heißt, für ihn ein Teil der Realität, der als Ganzes betrachtet werden kann, weil er mit anderen interagiert. Aus ontologischer Perspektive handelt es sich um eine strukturierte Präsentation des Seins als endliche Vielheit.[34] Dies ist bemerkenswert insofern Badiou davon ausgeht, dass das Sein weder Eins noch eine Vielheit im Sinne einer Menge von Endlichkeiten ist.[35] Das Sein-als-Sein ist für ihn vielmehr radikale Vielheit, unberührt von jeglicher Unterscheidung zwischen Ganzem und Teil - eine "Vielheit von Vielheiten - ohne irgendeinen fundierenden Haltepunkt" [36]. Gemeint ist damit nicht nur, dass es keine begründende ontologische Einheit gibt, in der die Dinge fundiert sind, sondern auch, dass das Sein nicht als endliche Totalität, sondern als unendliche Mannigfaltigkeit gedacht werden muss. Ins Räumliche übertragen ist das Sein-als-Sein für Badiou also ein grenzenloser weil unendlicher Raum ohne Anfang und Ende.

Zu sagen, dass etwas *ist*, ist vor diesem Hintergrund gleichbedeutend mit der Aussage, dass etwas eine Vielheit ist. Dem liegt die Auffassung oder "Entscheidung", wie Badiou es nennt, zugrunde, dass die Eins nicht *ist*, sondern erst mittels einer Operation zum Sein kommt, die in einer "Zählung-als-Eins" besteht. [37] Der ontologische Ausschluss der Eins, bedeutet dabei nicht, dass die Eins nicht in Erscheinung tritt. Sie ist allerdings an ein Zählverfahren gebunden, das bestimmt, *was* in einer gegebene Situation als Eins zählt, d.h. "präsentiert" ist, und damit *wie* sich das Sein in diesem Kontext präsentiert. Im Bezug auf dieses Verfahren spricht Badiou von der Aufspaltung der reinen Vielheit in eine inkonsistente Mannigfaltigkeit und eine konsistente Mannigfaltigkeit.[38] Erstere steht dabei für die inkonsistente Vielheit oder Nicht-Eins, als die sich

---

www.lacan.com//symptom6_articles/badiou.html ?); unpaginiert.

32 A. Badiou, *Kleines Handbuch zur Inästhetik*, cit., S. 136.

33 Diese Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. So betrachtet etwa Dominik Finkelde das Subjekt in der Philosophie Badious als Grenze. Vgl. D. Finkelde, *Politische Logik. Zum Subjekt als Grenze bei Wittgenstein und Badiou*, in ders. / R.A. Klein: *Souveränität und Subversion: Figurationen des Politisch-Imaginären*, Verlag Karl Alber, Freiburg 2015, S. 216-241.

34 Vgl. A. Badiou, *Das Sein und das Ereignis*, cit., S. 40.

35 Vgl. *ibidem*, S. 37f.

36 *Ibidem*, S. 49.

37 Vgl. *ibidem*, S. 38.

38 Vgl. *ibidem*, S. 39.

jede Präsentation trotz ihrer Ordnungsleistung im Rückblick notwendig erweist, da das Sein-als-Sein, also das was *ist*, als reine Vielheit keine Struktur hat.[39] Im Gegensatz dazu ist die konsistente Mannigfaltigkeit das, was *existiert*, im Sinne seines konkreten Erscheinens in einer Situation, seiner Präsentation.[40] Sie ist das Ergebnis der spezifischen Ordnung der reinen Vielheit nach dem Gesetz der Zählung-als-Eins, die diese konkrete Situation definiert. Die Zählung-als-Eins obliegt dabei keinem transzendentalen Subjekt. Weder Gott, noch der Mensch, die Geschichte oder die Sprache sind hier am Werk.[41] Das Verfahren entspringt vielmehr der Dualität des *Wie* und des *Was*: "Was sich *präsentiert*, ist wesentlich Vielheit; *was* sich präsentiert ist wesentlich Eins"[42].

Das Sein kann als Sein nicht zur Präsentation kommen, denn es ist als unendliche Vielheit notwendig von jeder Zählung-als-Eins ausgeschlossen. Da es *nicht* bzw. *Nichts ist*, spricht Badiou von der "Leere" als treffender Benennung des Sein-als-Sein[43]. Was im Gegensatz dazu im Sinne seiner Präsentation *existiert*, sind ausschließlich Situationen, d.h. endliche Vielheiten, die als Eins erscheinen, weil sie das operative Resultat eines Zählverfahrens sind. Als Situation gilt Badiou buchstäblich "jede präsentierte konsistente Mannigfaltigkeit, also eine Vielheit mit einem Gesetz der Zählung-als-Eins bzw. einer Struktur"[44]. Seine Beispiele für eine Situation umfassen dementsprechend das Frankreich des 18. Jahrhundert und den kapitalistischen Nationalstaat ebenso wie eine Katze, die Philosophie und ihre Bedingungen oder eben die einzelnen Kunstformen, denn letztlich gilt: "Es gibt nur Situationen"[45].

All diese Vielheiten eint bei aller Differenz der Umstand, dass sich jede Situation dem Gesetz der Zählung-als-Eins verdankt. Vermittels dieser "hüllt die Situation die Existenz in das Eins, insofern nichts in ihr präsentiert wird, was nicht gezählt worden ist"[46]. Was sich der Zählung entzieht - die Nicht-Eins, das Sein als Sein, d.h. als inkonsistente Mannigfaltigkeit - *ist* dementsprechend innerhalb einer Situation *nicht* bzw. *Nichts* oder eben "Leere". Es handelt sich bei dem Prinzip der Zählung-als-Eins also nicht nur um ein Zählverfahren, sondern um die Abspaltung einer räumlichen Einheit innerhalb des unendlichen Raums des Seins. Indem das Verfahren bestimmt, was als dieser Situation oder Welt zugehörig betrachtet wird und was nicht, zieht es eine Grenze, die ein Innen und Außen der Situation definiert, denn mit jeder Zählung von etwas als Eins, d.h. dem Einschluss einer Vielheit in diese Situation, wird auch etwas ausgeschlossen. Auf räumliche Kategorien übertragen, macht das jede Situation zu einem abgegrenzten Bereich in der inkonsistenten Vielheit des Seins und jedes Verfahren der Zählung-als-Eins zu einem spezifischen Regime der Grenzsetzung.

Der Situation als klar umrissenen Ausschnitt und strukturierter Präsentation des Seins steht im philosophischen System Badious das Ereignis gegenüber. Als solches bezeichnet er die singuläre, unvorhersehbare und bruchhafte "Veränderung" einer Situation bzw. Welt in deren Struktur. Es ist wichtig, sich an dieser Stelle zu vergegenwärtigen, dass Badiou mit dem Begriff "Ereignis"

39 Vgl. ibidem, S. 40.

40 Hinsichtlich des Seins unterscheidet Badiou zwischen dem Sein-als-Sein, das er als reine Vielheit bestimmt, und der "Existenz", wie er das Sein in Situationen nennt.

41 Vgl. J Mullarkey, *Post-Continental Philosophy. An Outline*, Continuum, London/New York 2006, S. 90.

42 A. Badiou, *Das Sein und das Ereignis*, cit., S. 37.

43 *Ibidem*, S.188 u. S. 69f.

44 *Ibidem*, S. 550.

45 *Ibidem*, S. 40.

46 *Ibidem*, S. 69.

nicht das Geschehnis von historischer Bedeutung, den herausgehobenen Anlass oder die geplante Begebenheit meint, wie es der umgangssprachliche Gebrauch nahelegt. Ein Ereignis ist für ihn ein extrem seltenes Phänomen, dessen Relevanz ganz in seiner Wirkung und den Folgen liegt, die es hervorruft. Es selbst kann demgegenüber als fast Nichts erscheinen - ein unwiederbringlicher Moment, der sich kaum identifizieren lässt, da er im Auftreten schon wieder verschwunden ist. Ein Ereignis ist aber auch nicht mit den bloß graduellen "Modifikationen" des erscheinenden bzw. sich präsentierenden Seins zu verwechseln. Als intensivste Form der Veränderung, die "der Welt, in der sie auftritt, eine wirkliche Diskontinuität aufzwingt",[47] ist das Ereignis weder ein Seiendes noch ist es mit dem Sein-als-Sein identisch. Seinen Ursprung verortet Badiou am Rand der Leere, d.h. auf der Grenze zwischen der konsistenten Mannigfaltigkeit eines Sein-in-Situation und der inkonsistenten Mannigfaltigkeit des Sein-als-Sein. Das Ereignis selbst ist demnach eine Grenzfigur. Was es so bedeutsam wie grundlegend macht, ist laut Badiou der Umstand, dass es sich, als Vielheit aus Elementen zusammensetzt, die weder der Situation bereits zugehörig sind noch dem Sein-als-Sein entstammen. Insofern wohnt dem ereignishaften Bruch mit den Gesetzen des Seins die Emergenz von etwas Neuem inne: Zu dem, was *ist*, und dem, was *existiert*, kommt das hinzu, was sich ereignet. Erst der Einschnitt in das Kontinuum einer Welt bzw. Situation vermag, deren Grenzen zu sprengen und letztlich so zu verschieben, dass etwas zuvor Inexistentes zu seiner flüchtigen Existenz kommen kann, das Badiou eine Wahrheit nennt [48].

6. Das Ereignis als Grenzverletzung am Beispiel der Künste

Als eine solche Grenzverletzung bzw. -überschreitung, die eine Verschiebung etablierter Grenzen möglich macht, offenbart sich das Ereignis besonders deutlich in der Kunst. Ein künstlerisches Ereignis ist, laut Badiou, "immer das Zur-Form-Kommen oder der formale Aufstieg eines Bereichs, der als der Kunst nicht zukommend betrachtet wurde"[49]. Es geht demnach, um eine Neubewertung dessen, was als Kunstwerk bzw. zur Kunst zählt. Ein künstlerisches Ereignis ist bzw. löst eine Veränderung im Verfahren der Zählung-als-Eins aus, welche die Situation "Kunst" zu einem gegebenen Zeitpunkt bestimmt. Als Beispiele dienen Badiou in diesem Kontext die großen historischen Umbrüche in der Auffassung dessen, was als Kunst gilt, wie die Entstehung der nicht-gegenständlichen Malerei im Verhältnis zur Tradition der pikturalen Darstellung,[50] die Erschütterung des barocken durch den klassischen Stil und der klassischen Musik durch das Aufkommen a-tonaler Musik[51] oder - noch konkreter - das Konzept des "ready-made", das Marcel Duchamp mit seinem Werk *Fountain* in die Welt der Kunst einführte[52]. Künstlerische Ereignisse

47 A. Badiou, *Logiken der Welten. Das Sein und das Ereignis* 2, diaphanes, Zürich/Berlin 2010, S.381.

48 Vgl. A. Badiou, *The Subject of Art*, cit., unpaginiert.

49 A. Badiou / F. Tarby, *Die Philosophie und das Ereignis*, Turia+Kant, Wien 2012, S.79.

50 Vgl. u.a. Badious Diskussion von Kasimir S. Malewitschs *Weißes Quadrat auf weißem Grund* in: A Badiou, *Das Jahrhundert*, diaphanes, Zürich 2010, S. 161ff.

51 Vgl. A. Badiou, *Ethik*, cit., S. 91f.

52 Duchamps *Fountain* ist als Beispiel eines künstlerischen Ereignisses besonders interessant, da das Werk selbst nie ausgestellt wurde, aber ausgehend von seiner Ablehnung für die Eröffnungsausstellung der *Society of Independent Artists*, New York im Jahr 1917 seine enorme Wirkung entfaltetet. Vgl. u.a. A. Badiou, *Some Remarks Concerning Marcel Duchamp*, *The Symptom. Online Journal for Lacan.com*, 9, (http://www.lacan.com/symptom9_articles/badiou29.html), unpaginiert.

wie diese lösen Badiou zufolge einen fortschreitenden Prozess "der Inkorporation in den Bereich der Form [aus] von Dingen, die bis dahin als formlos, difform, der Welt der Form fremd betrachtet wurden"[53]. Letztlich stellt ein künstlerisches Ereignis also immer eine bruchhafte Öffnung der Grenze zwischen der konsistenten Mannigfaltigkeit der Formen und der Unendlichkeit des Formlosen dar. Das Aufkommen neuer künstlerischer Formen markiert eine ereignisförmige und -bedingte Neubestimmung dieser Grenze, durch die sich die Welt der Kunst und ihre formalen Ressourcen vergrößern.

Das philosophische System Badious kreist um das Ereignis, das bruchhafte Geschehen, mit und aus dem heraus etwas Neues entsteht und den Raum des Denkbaren und Möglichen erweitert. Nicht weniger bedeutsam sind aber die Grenzen, die nicht nur unterschiedliche und bisweilen gegensätzliche Bereiche voneinander trennen, sondern diese erst definieren, indem sie sie klar umreißen. Erst durch diese Demarkationen entsteht der strukturierte Raum der Situation, dessen Ordnung das Ereignis aufbricht und dessen Grenzen es langfristig neu bestimmt, gleichgültig, ob es sich um die Lücke handelt, die eine Wahrheit in das Wissen einer Situation schlägt, oder darum, Form in das zu bringen, was eine Situation bis dato als Formloses definiert.

Neues entwickelt sich nach Badious Auffassung nicht aus Altem, sondern nimmt seinen Ursprung im Bruch mit diesem. Als Ausnahme von der Regel tritt das Ereignis an "gegen die Kontinuität des Lebens, gegen den gesellschaftlichen Konservativismus"[54]. Der Wert eines Bruchs bemisst sich an seinen Folgen für die Situation, deren Ordnung erschüttert und Grenzen gesprengt werden. Wenig Liebe scheint es in dieser so entscheidungsfreudigen Philosophie, für kontinuierliche Entwicklungen, Grauzonen und Mischformen zu geben, wie einmal mehr Badious Überlegungen zu den Künsten deutlich machen. Ganz buchstäblich geht es hier um Reinheit:

> "... in der Musik, in der Malerei, ja selbst beim Tanz oder beim Schreiben, gehen Sie von der Reinheit aus. Wie Mallarmé sagte: 'Sie gehen von der Reinheit des leeren Blattes aus.' In diesen Künsten besteht das Ziel darin, die Reinheit in der Produktion selbst zu bewahren, im Sprechen die Stille zu bewahren, das Leere in der Schrift, das Unsichtbare im Sichtbaren, die Stille im Klang. Das große Problem der Kunst besteht darin, dieser ursprünglichen Reinheit treu zu bleiben" [55].

Mit der Bewahrung einer "ursprünglichen Reinheit" als zentralem Qualitätsmerkmal von Kunst begibt sich Badiou in Konkordanz mit einer modernistischen Kunsttheorie, die - prominent vertreten u.a. durch Clement Greenberg - Mitte des 20. Jahrhunderts den "Purismus" zum Ideal der "Avantgarde-Kunst" erhebt. Diese habe, so der Kunstkritiker 1940 in seinem Text *Zu einem neuen Laokoon*, "eine in der Geschichte unserer Kultur beispiellose Reinheit und radikale Begrenzung ihres Tätigkeitsbereichs erreicht. Die Künste befinden sich nun gesichert innerhalb ihrer jeweiligen 'legitimen' Grenzen und der freie Handel zwischen ihnen hat der Autarkie

53 A. Badiou / F. Tarby, *Die Philosophie und das Ereignis*, cit., S.79.
54 A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, cit., S.283.
55 *Ibidem,* S. 312.

Platz gemacht"[56]. Wo Reinheit der Maßstab ist, sind Segregation und Exklusion essentiell. Jede Vermischung, jedes Eindringen von Fremden, muss diesem Reinheitsideal der Kunst zuwiderlaufen und ist somit zu bekämpfen. In diesem Zusammenhang erklärt sich auch Badious Behauptung, die Künste verschlössen sich voreinander. In diesen geht es auch für ihn seit der Moderne primär darum, "die (sicht- und hörbaren) Materialien von all dem zu bereinigen, was sie der Herrschaft der Repräsentation, der Identifikation und des Realismus unterwirft"[57]. Die Grenze zu bzw. Abgrenzung gegen das, was im Prozess von "Außen" einzudringen droht bzw. notwendig eindringt, ist im Streben nach der "reinen Form" unabdingbar[58]. Das Ideal ist die reine Schöpfung von absolut neuen Formen, auch wenn dieses, wie Badiou eingesteht, kaum zu erreichen ist. [59] Seine Rede von der Kunst als einer "aristokratischen Kategorie" erweist sich in diesem Zusammenhang ebenfalls als eine Abgrenzungsfigur: "Das ist kein Urteil, nur die Feststellung das 'Kunst' die Idee der Schöpfung umfasst und die Mittel voraussetzt, die Schöpfung zu verstehen. Eine Nähe zur jeweiligen Kunstgeschichte voraussetzt, also eine besondere Ausbildung"[60]. Kunst wendet sich seiner Auffassung nach nie an die Allgemeinheit, sondern immer nur an einen elitären Kreis, der über die entsprechende Bildung verfügt. Dieses Prinzip begrenzt durch seinen Voraussetzungsreichtum den Zugang zu den Künsten auf wenige Privilegierte. Eine Ausnahme in jeglicher Hinsicht bildet hier nur das Kino, das in Badious Augen eine fundamentale "Unreinheit ohne Gegenmittel" kennzeichnet [61].

7. Das Kino als Figur der Entgrenzung

Das Kino ist für den Philosophen ohne Zweifel eine Kunst, stellt jedoch unter ihresgleichen eine Anomalie dar. Denn die Filmkunst ist seiner Ansicht nach mehr als bloß "die siebente Kunst. Sie fügt sich den anderen sechs nicht einfach auf gleicher Ebene hinzu, sie impliziert sie, sie ist ein Plus-Eins zu den anderen sechs"[62]. Denn im Gegensatz zu diesen geht das Kino nicht von einer ursprünglichen Reinheit aus, die es im künstlerischen Prozess zu bewahren gilt. Vielmehr ist es durch eine Unreinheit geprägt, die sich auf alle seine Aspekte erstreckt und sein Wesen ausmacht.

---

56 Clement Greenberg, *Für einen neueren Laokoon*, in ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Berlin 1997, S.71.

57 A. Badiou, *Überlegungen zur aktuellen Lage des Films und dazu, wie es möglich ist, diese Lage nicht als Tod oder das Sterben des Films zu* verstehen, in ders., *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, Passagen Verlag, Wien 2014, S. 193-208, hier S. 198.

58 Inwieweit es sich beim Reinheitsdiskurs auch über die Künste hinaus um ein zentrales Motiv der westlichen Moderne handelt, untersucht Bruno Latour eingehend in *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2008. Der Frage, wie die Forderung nach Reinheit mit dem medizinischen Konzept der Hygiene und dem Rassebegriff zusammenhängt, geht Dana Berthold eindrucksvoll nach in ihrem Artikel *Tidy Whiteness. A Genealogy of Race, Purity, and Hygiene*, in: *Ethics & the Environment*, Bd. 15, H. 1, Indiana University Press, Bloomington 2010, S. 1-26.

59 Vgl. A. Badiou, *Fifteen Theses on Contemporary Art*, in 'lacanian ink', 23, (https://www.lacan.com/frameXXIII7.htm.)

60 A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, cit., S.287.

61 A. Badiou, *Kleines Handbuch der Inästhetik*, cit., S. 140.

62 *Ibidem*, S. 130. Die Zählung bezieht sich nicht auf die sieben *Artes Liberales* des Mittelalters sondern auf die Ausdifferenzierung der sechs ästhetischen Künste (Architektur, Skulptur, Malerei, Musik, Tanz und lyrische Dichtkunst) in den "Vorlesungen über Ästhetik" von G.W.F. Hegel.

Primär betrifft diese Unreinheit das Material des Films. Im Kern ist dieser für Badiou "Aufnahme und Montage. Nichts anderes"[63]. Erstere versteht er dabei, ganz im Sinne des französischen "prise" und des in der Filmsprache globalisierten "takes", als die "Entnahme" von Material an anderer Stelle. Schon hier schneidet der Film seiner Auffassung nach etwas aus dem Sichtbaren heraus, indem er einen Bildausschnitt vornimmt. Der Montage wiederum obliegt es, diese "Aufnahmen" zu bearbeiten und zu arrangieren[64]. Der Film stellt also weder Sichtbares her noch trägt er zu diesem bei. Er ist diesem Konzept zufolge vielmehr ein subtraktives Verfahren, das dem Sichtbaren etwas entnimmt.

Dieses Prinzip der Ent- und Aufnahme von fremdem, dem Film äußerlichen Material, bestimmt insbesondere das Verhältnis des Kinos zu den anderen Künsten, das Badiou als parasitär beschreibt: "Man könnte sagen, dass der Film von den anderen Künsten genau das übernimmt, was sie populär macht. Und dass der Film, die siebte Kunst, von den sechs anderen das Universellste übernimmt, das, was offensichtlich an die generische Menschlichkeit gerichtet ist"[65]. So übernimmt der Film seiner Auffassung nach vom Roman die Erzählform, vom Theater die Figur des Schauspielers, von der Musik die Begleitung der Welt durch Klänge und von der Malerei die Beziehung zur Außenwelt, um nur einige der Beispiele zu nennen. Die Vorstellung vom Film als Gesamtkunstwerk und Synthese der ihm vorangehenden Künste begleitet das Kino seit seinen Anfängen. Mit den zuvor zitierten Zeilen knüpft Badiou implizit etwa an Gilles Deleuze an, für den das kinematographische Bild "das Wesen der anderen Künste [versammelt], es baut auf ihnen auf, es ist wie eine Gebrauchsanweisung für die anderen Bilder, es verwandelt dasjenige in Vermögen, was zuvor lediglich als Möglichkeit existierte"[66]. Badiou spricht in diesem Zusammenhang von einer "unreinen Bewegung", in der das Kino den anderen Künsten einzelne Elemente entnimmt und neu verknüpft das Sinnlich-Wahrnehmbare aufsuchen lässt.

Diese Bewegung bewirkt gleich im doppelten Sinne eine Öffnung der Künste: Zum einen demokratisiert bzw. popularisiert der Film die anderen Künste, indem er ihre aristokratische Distanz zur Welt aufhebt und sie seinem universellen Anspruch unterwirft. Wichtiger noch ist aber, dass er die Grenzen zwischen den Künsten aufhebt, indem er sich ihre Elemente einverleibt und sie zusammenführt, so dass Bewegung entsteht, wo eigentlich keine möglich ist. Die wesentliche Unreinheit des Kinos ist insofern kein Makel, sondern macht dessen besonderes Potenzial als Kunstform aus. Badiou geht davon aus, dass das Aufscheinen einer Idee bzw. Wahrheit in einem Film maßgeblich von diesem "komplexen Spiel der Bezugnahmen auf andere Künste und Verschiebungen dieser Künste (Theater, Roman, Musik, Malerei...) abhängt"[67].

Indem Badiou dieses besondere und produktive Beziehung des Kinos zu den übrigen Künsten, anders als Deleuze, als Unreinheit fasst, knüpft er an ein Konzept an, das André Bazin bereits 1952 in seinem Text *Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung* prägt[68]. Der Filmkritiker und geistige "Vater" der *Nouvelle Vague* geht hier vor allem Fragen der werkgetreuen Adaption literarischer Texte in einem Typus von Filmen nach, die er aufgrund ihrer engen Verflechtung

63 A. Badiou, *Kleines Handbuch der Inästhetik*, cit., S. 143.
64 *Ibidem,* S. 129.
65 Vgl. A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, cit., S. 289.
66 G. Deleuze, *Das Zeit-Bild: Kino 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1997, S. 205.
67 A. Badiou, *Überlegungen zur aktuellen Lage des Films*, cit., S. 194.
68 A. Bazin, *Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung*, in, ders., *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Alexander Verlag, Berlin 2004, S. 110-138.

mit ihrer Romanvorlage als *cinéma impure* bezeichnet. Diese Begriffsschöpfung ist dabei selbst wieder eine Bezugnahme auf die filmpraktische und -theoretische Avantgarde der 1920er Jahre, die in Frankreich unter dem Namen *cinéma pur* an einer "Bereinigung" des Kinos vom Einfluss der Literatur aber auch des Theaters und deren ihrer narrativen Ausrichtung arbeiteten[69].

Doch für Badiou ist die Unreinheit des Kinos nicht auf dessen Verhältnis zu den Künsten beschränkt. Vielmehr fängt das "schon beim Entwurf an, weil das System seiner Bedingungen und Möglichkeiten ein materiell unreines System ist" [70]. Die Produktionsbedingungen und -verfahren sind unrein, insofern das Kino von aufwendigen und kostspieligen "technischen Ressourcen" abhängig ist. Als kooperatives Medium und Teil einer Industrie, deren Kapital es bedarf und deren ökonomischen Interessen es unterworfen ist, lässt das Kino zudem keine singuläre Autorenschaft zu.[71] Aber auch seine Rezeptionsbedingungen sind aus der Perspektive der "aristokratischen" Künste, wie der Malerei oder Poesie "unrein" oder, wie Badiou es formuliert, "demokratisch": Nicht die solitäre Kontemplation und geschulte Reflexion steht beim Kino als einer "Massenkunst" im Vordergrund, sondern das kollektive Vergnügen, die Erholung eines Samstagabend und das beiläufige Gespräch darüber am nächsten Morgen.[72] Seine Unreinheit verleiht dem Kino eine "universelle Zugänglichkeit", die es in den Augen Badious zum "demokratischen Emblem" macht[73].

Das liegt auch daran, dass nicht nur die übrigen Künsten zu den Quellen des Kinos zählen, sondern auch die Nicht-Kunst, die für ihn neben dem gewöhnlichen Alltagsgeschehen explizit auch die banale Bildwelt der Unterhaltungsindustrie und die Teile der Kulturproduktion umfasst, die keine neuen Wahrheiten oder Ideen hervorzubringen vermögen. Der Film bewegt sich, wie Badiou schreibt, "entlang der Grenze zur Nicht-Kunst, er ist eine von der Nicht-Kunst geformte Kunst, eine Kunst, die immer mit alltäglichen Formen aufgeladen ist, eine Kunst, die in gewissen Aspekten immer unterhalb oder neben der Kunst verharrt" [74]. Seine Unreinheit bezieht sich also nicht nur auf die Vielzahl und Diversität seiner Quellen, sondern auch auf die Qualität seines Materials. Scheinbar unterschiedslos führt der Film innovative und triviale Formen, künstlerische mit konventionellen Bilder zusammen und verknüpft dabei Alltägliches und Belangloses mit den ihrem Kontext entrissenen Aspekten und Fragmenten der anderen Künste.

---

69 Zu den prominenten Vertretern des *cinéma pur* gehören neben Jean Epstein u.a. die Regisseur_innen Germaine Dulac, René Clair und Marcel L'Herbier. Ihre filmtheoretischen Überlegungen auch zum *cinéma pur* finden sich u.a. in: R. Abel, *French Film Theory and Criticism*, Bd. 1 + 2, Princeton 1988. Einen Vorläufer und Antipoden haben sie im *Film d'Art*, einer Bewegung, die ausgehend von Pierre und Paul Lafitte den Film in den 1910er Jahren versuchte durch explizite Anleihen an die etablierten Kunstformen, Literatur und Theater als Kunstform aufzuwerten. Vgl. W. Faulstich/H. Korte (Hg.), *Fischer Filmgeschichte. Band I. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium*: *1895-1924*, Frankfurt/M. 1994. Heute findet die Diskussion um die Reinheit bzw. Unreinheit des Films ihre Fortsetzung maßgeblich in den Debatten um Intermedialität und Hybridisierung, die auch über den filmtheoretischen Diskurs hinaus in den Medien- und Kulturwissenschaften ihren Platz haben.

70 Vgl. A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, cit., S. 311.

71 Vgl. *ibidem*

72 Vgl. *ibidem*, S. 291 sowie A. Badiou, *Der Film hat mir viel gegeben*, in ders., *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, Passagen Verlag, Wien 2014, S. 17-40, hier S. 19.

73 Vgl. A. Badiou, *Überlegungen zur aktuellen Lage des Films* und *Der Film als demokratisches Symbol*, in ders., *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, Passagen Verlag, Wien 2014, S. 193-208 und S. 321-332.

74 A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, cit., S. 290.

Diese unreine Materialvielfalt unterzieht das Kino, dort wo es Kunst ist, einer Reinigung:

Badiou zufolge ist sogar "die künstlerische Tätigkeit [...] in einem Film einzig als *Prozess der Bereinigung von seinen immanent nicht-künstlerischen Eigenschaften* auszumachen"[75]. Es geht darum in der allumfassenden Unreinheit, die den Ausgangspunkt des Kinos bildet, Momente der Reinheit zu isolieren. Schon die Kadrierung, d.h. Wahl des Bildausschnitts, ist in diesem Sinne eine Form der Bereinigung, die der Film am Sichtbaren vornimmt, in der Hoffnung Reinheit herzustellen. Und trotzdem kann es für Badiou grundsätzlich keinen "reinen" Film geben. Alles dahingehende Streben der Avantgarden, wie etwa im zuvor erwähnten *cinéma pur*, ist aufgrund der wesentlichen Unreinheit des Films zum Scheitern verurteilt. Mehr noch mündet es ihm zufolge in einem leeren Formalismus, der das künstlerische Potential des Kinos vernichtet. Die reinigende Arbeit des Films muss unvollendet bleiben: "Diese Unmöglichkeit ist die Wirklichkeit des Films, ein Kampf gegen das Unendliche, eine Reinigung des Unendlichen"[76]. Damit stellt der Film als Plus-Eins der Künste deren fundamentales Prinzip auf den Kopf. Keine ursprüngliche Reinheit ist sein Ausgangspunkt, sondern eine Unreinheit, die so wesentliche ist, dass sie keine Grenzen zulässt, oder, wie Badiou es formuliert, "die Grenze zwischen der Kunst und dem, was nicht Kunst ist, erforscht. *Er findet dort statt*"[77] .

Doch wie ist diese Verortung zu verstehen? In Badious Theorie ist das mit dem unreinen Wesen des Kinos korrespondierende Prinzip die Synthese. Im Gegensatz zu den übrigen Künsten erwächst Neues hier nicht primär aus dem Bruch mit dem Alten, sondern aus den Synthesen, die das Kino, seiner Auffassung nach, immer dort erfindet, wo es eine Bruch, eine Trennung oder eben eine Grenze gibt.[78] Das gilt für die "Grenzen zwischen den im Stich gelassenen künstlerischen Ansätzen"[79] genauso wie für die "Synthesen mit dem, was keine Kunst ist"[80]. Es betrifft aber beispielsweise auch die neue Beziehung zwischen Visuellem und Auditivem, zwischen konstruierter Zeit und reiner Dauer oder das neue "Verhältnis zwischen Erscheinung und Realität, zwischen einem Ding und seiner Verdoppelung, zwischen dem Virtuellen und dem Aktuellen" [81], das der Film herstellt. Auf dieselbe Weise wird das Kino, laut Badiou, zum "Schnittpunkt zwischen den gewöhnlichen Meinungen und der Arbeit des Denkens"[82] und generiert eine "vollkommen einzigartige Beziehung der absoluten Künstlichkeit mit der absoluten Realität"[83]. Die wesenhafte Unreinheit des Films beruht auf diesem synthetischen Prinzip, mit dem er in Verbindung setzt, was nicht zusammen gehört, sich widerspricht und eigentlich klar voneinander abgegrenzt ist, auch wenn das zu paradoxen Verhältnissen führt. Die Synthese definiert das Kino als Kunstform und folglich auch als Denkweise.

Mit dieser Definition geht aber auch ein Konzept von Grenze einher, das sich deutlich von den Trennlinien unterscheidet, die Badious Philosophie durchziehen. Denn dort wo der Film, wie er behauptet, auf der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst "stattfindet", wird diese

75 A. Badiou, *Überlegungen zur aktuellen Lage des Films*, cit. S.195.
76 A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, cit., S. 312.
77 A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, cit., S. 290.
78 Vgl. *ibidem*, S. 298 f.
79 A. Badiou, *Kleines Handbuch der Inästhetik*, cit., S. 134.
80 A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, cit., S. 302.
81 *Ibidem*, S. 303.
82 *Ibidem*, S. 291.
83 *Ibidem*, S. 285.

verräumlicht. Hierauf verweist nicht zuletzt die Identifikation des Films als "*Ort der intrinsischen Ununterscheidbarkeit zwischen Kunst und Nicht-Kunst*" [84]. Anders als die übrigen Künste, die einer klaren Grenzlinie zwischen Form und Formlosem zwingend bedürfen, um mit ihr zu brechen und aus bzw. in deren Überschreitung Neues zu generieren, operiert der Film *im* Bruch. Neues schafft er hier in Form von Synthesen, d.h. indem er den Bruch durch etwas Ununterscheidbares ersetzt. Die trennende Linie wird dabei zum Grenzgebiet, in dem das Angrenzende bzw. Abgegrenzte miteinander in Beziehung tritt und verschmilzt. Der Film selbst ist dieses Gebiet, denn als künstlerische Praxis und Form des Denkens stellt er seine Synthesen tatsächlich her und lässt sie auf seinem Gebiet das Sinnlich-Wahrnehmbare aufsuchen.

Auf den ersten Blick rückt ihn das in die Nähe der Philosophie, die die Wahrheiten vier so unterschiedlicher Verfahren wie der Wissenschaft, Politik, Kunst und Liebe in einem Kompossibilitätsraum zusammenführt. Doch das synthetische Vermögen des Films geht weit über die Philosophie hinaus. Nicht beschränkt auf "das Verhältnis zwischen Begriffen, die im Allgemeinen kein Verhältnis zueinander haben"[85] wie diese, ist er schon hinsichtlich seiner Ressourcen entgrenzt. Anders als die Philosophie muss der Film nicht mal darauf achten, sich im Zugriff auf seine Quellen mit diesen zu "vernähen", d.h. seine und ihre Grenzen zu nivellieren. Er nimmt vielmehr den Platz der Grenze ein, wird selbst zur Grenze und hebt diese gleichzeitig auf, indem er verändert, was eine Grenze ist: Figuration einer entgrenzten Grenze.

84 A. Badiou, *Überlegungen zur aktuellen Lage des Films*, cit., S. 195, H.i.O.
85 A. Badiou, *Der Film als philosophisches Experiment*, cit., S. 279.

Literatur

Richard Abel
French Film Theory and Criticism, Bd. 1 + 2, Princeton Press, Princeton, MA 1988.

Alain Badiou
Bedingungen, diaphanes, Zürich 2011
Being and Event, Continuum, London/New York 2005
Das Jahrhundert, diaphanes, Zürich 2010
Das Sein und das Ereignis, diaphanes, Zürich/Berlin 2005
Ethik, Turia + Kant, Wien 2003.
Fifteen Theses on Contemporary Art, in »lacanian ink«, 23, (https://www.lacan.com/frameXXIII7.htm.)
Handbook of Inaesthetics, Stanford University Press, Stanford, CA 2005, S. XII.
Infinite Thought, Continuum, London/New York 2003
Kleines Handbuch zur Inästhetik, Turia+Kant, Wien 2012
Kino. Gesammelte Schriften zum Film, Passagen Verlag, Wien 2014
L'immanence des vérités, Vorlesung am 24.10.2012, (http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/ 12-13.htm).
Logiken der Welten. Das Sein und das Ereignis 2, diaphanes, Zürich/Berlin 2010
Manifest für die Philosophie, Turia+Kant, Wien 1997
Some Remarks Concerning Marcel Duchamp, »*The Symptom. Online Journal for Lacan.com*«, 9,
(http://www.lacan.com/symptom9_articles/badiou29.html)
The Subject of Art, in »The Symptom. Online Journal For Lacan.com«, 6 ,
(http://www.lacan.com//symptom6_articles/badiou.html ?)

Alain Badiou / Fabien Tarby
Die Philosophie und das Ereignis, Turia+Kant, Wien 2012.

Alain Badiou / Slavoji Žižek
Philosophie und Aktualität: ein Streitgespräch, Passagen Verlag, Wien 2005

Andre Bazin
Was ist Film?, hg. v. Robert Fischer, Alexander Verlag, Berlin 2004.

Gilles Deleuze
Zeit-Bild: Kino 2, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1997.
Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.)
Fischer Filmgeschichte. Band I. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium: 1895-1924, Fischer, Frankfurt/M. 1994.

Dominik Finkelde / Rebekka A. Klein
Souveränität und Subversion: Figurationen des Politisch-Imaginären, Verlag Karl Alber, Freiburg 2015.

Clement Greenberg
Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Philo. Verlagsges., Berlin 1997.

John Mullarkey
Post-Continental Philosophy. An Outline, Continuum, London/New York 2006.

Bruno Latour
Wir sind nie Modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Suhrkamp, Frankfurt/M.2008.

Piers H.G. Stephens (Hg.)
Ethics & the Environment, Bd. 15, H. 1, Indiana University Press, Bloomington 2010.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210613

A fronteira entre o olhar e o agir

Tiago Moreira Fortes[1]

Abstract: This article is about the difficult relation between theory and practice in Theater, about how theory is historically taken for granted or even considered an obstacle for practice. What we ignore, by naturalizing the perspective that Theater or acting is defined as action, is that Theater is etymologically related to theory as an activity installed by a look that beholds a phenomena that appears before it.

Keywords: *Theater; Theory; Action; Acting*

É muito difícil, nos dias de hoje, que um pesquisador ou artista de teatro defenda uma separação entre teoria e prática em nossa área. No entanto, sempre que escuto alguém dissertar sobre a importância da relação entre estas duas instâncias, aguardo sem surpresas o frequente "porém", aquela ressalva que irá colocar a teoria em seu devido lugar, partindo da premissa que o teatro é, antes e acima de tudo, uma atividade prática. Stanislavski (1995, p. 134), há um século, aconselhava aos atores em formação que usassem seu tempo de escola "para aumentar seus conhecimentos científicos e para aplicar na prática a teoria que aprendem, à medida que forem conhecendo peças e papéis". Ele postulava que, "antes de tudo, o ator deve ser refinado, e deve apreciar e entender o gênio da literatura" (*apud* GUINSBURG, 2015, p. 46), acreditava que a força de seu teatro residia no fato de que sua companhia consistia de "gente de universidade", e por isso se imbuía da tarefa de "purgar a família dos atores, eliminando ignorantes, semiletrados..." (*Ibid.*, p. 45). No entanto, junto a esta apologia ao conhecimento teórico e refinamento intelectual do ator, há sempre a ressalva. Ao falar do lugar da análise intelectual na arte, Stanislavski (1995, p. 24) considerava que "suas qualidades matemáticas e secas tendem a esfriar o impulso do élan artístico e do entusiasmo criador. Em arte, o sentimento é que cria, e não o cérebro". Por isso, o papel do intelecto, em arte, deveria ser "apenas auxiliar, subordinado"[2].

Tendo feito minha graduação em *Interpretação Teatral* e me fascinado pelas disciplinas teóricas, sendo hoje um professor universitário de atuação que também leciona disciplinas teóricas, nunca aparecem as tais ressalvas quando penso na relação entre teoria e prática. Eu sei que elas existem, e que muitas vezes não posso refutá-las. Contudo, diante delas meu sentimento nunca é o de resignação, mas de lamento e inquietação. Lamento e me inquieto em ler Van Manen (2008, p. 14) dizer, em relação à pedagogia, que "a natureza da ação prática torna uma parceria com a teoria impossível", pois "o professor não tem tempo para se distanciar do momento particular para

1 Professor Adjunto da Universidade Federal do Ceará

2 Segundo Flaszen (2015, p. 233), Grotowski "costumava dizer que o computador intelectual (ele gostava desse termo tecnológico) podia ser útil e até necessário, mas somente quando encontrasse seu lugar auxiliar adequado na hierarquia dos poderes criativos".

deliberar (racionalmente, moralmente ou criticamente) o que deve fazer ou dizer em seguida". Lamento, me inquieto e me questiono se isto condiz com minha prática de professor. Lamento e me inquieto em ler Merleau-Ponty (2006, p. 176) dizer que, quando um filósofo como Bergson pensa sobre a Ciência, trata-se de "dar significações ontológicas para as dificuldades práticas com que o cientista se defronta, de compreendê-lo melhor do que ele próprio se compreende, sendo próprio do filósofo compreender melhor do que aqueles que fazem aquilo o que eles fazem". Repito: não sei se posso refutar tal afirmação, mas posso lamentá-la e me inquietar com a realidade que coloca, de um lado, aquele que faz sem pensar sobre, e de outro, aquele que pensa sobre sem fazer. É natural, portanto, que este lamento se converta em admiração e alegria quando, num seminário em Tandil, na Argentina (2017), escuto Vida Midgelow falar sobre *Practice as Research* enquanto uma metodologia que requer uma revisão no status – e na relação entre – dos processos de fazer e dos processos de teorizar. Em sua palestra, ela faz um traçado histórico deste modo de pesquisar em arte[3]: nos anos 1990, segundo Vida, a teoria aparecia apenas como um estímulo para a prática. Nos anos 2000, Vida e seus colegas de pesquisa intercalavam: enquanto uns faziam a prática, outros teorizavam, e depois trocavam de lugar. Não havia mais hierarquia, mas permanecia a separação entre duas disciplinas distintas. De alguns anos para cá, Vida passou a se perguntar: "E se a prática roubasse as roupas da teoria? E se a teoria se inclinasse em direção à prática? Isso poderia formar um novo ser? Teoria como prática e prática como teoria?".

O que Vida Midgelow está propondo me parece ser o que Rancière (2012, p. 23) chama de "embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham". No entanto, não seria próprio da fronteira um embaralhamento entre territórios vizinhos? Não seria exatamente isso o que difere *fronteira* e *limite*? Neste, é apenas quando termina um território que outro pode começar. Já a *fronteira* seria este limiar onde não dá para dizer onde termina um território para começar outro. É um território de hibridismo. No entanto, não devemos enxergar aí um encontro harmonioso que visaria uma unidade, mas uma tensão de multiplicidades. O desafio a ser pensado aqui, portanto, é uma relação entre territórios que se dê por fronteiras e não por limites.

É bastante antigo o estabelecimento de limites que separam o *olhar* e o *agir,* a teoria e a prática, a figura do intelectual e a do ator. Em seu estudo sobre os menestréis medievais, Victoria Eandi (da Universidad de Buenos Aires) diz que, quando estes acederam à escrita, se iniciou um processo de "superação deles como atores para se transformar numa figura diferente e nova, a do trovador, poeta, intelectual, operador da cultura, mas que já não é mais ator, senão que se confundiria com o que hoje pensamos como dramaturgo" (DUBATTI, 2014, p. 52-53 – tradução minha[4]). Sendo privado do dom da palavra[5], quando o ator acede à escrita já não é mais ator, passa a assumir outra função e "toma bruscamente distância daquele que permaneceu apenas executante". Trata-se aqui de uma desvalorização da figura do ator em relação à figura do intelectual ou do dramaturgo, que provém de uma milenar desvalorização do *agir* em relação ao *olhar*. Contudo, a partir do fim do

3 Vida é oriunda da dança, mas o *Practice as Research* vem sendo utilizado como metodologia de pesquisa em todas as áreas de artes na academia (e fora dela).

4 "...superación de ellos como actores para transformarse en una figura diferente y nueva, la del trovador, poeta, intelectual, operador de la cultura, pero que ya no es más actor, sino que se confundirá con lo que hoy pensamos como dramaturgo"; "...toma bruscamente distancia del que ha permanecido solo ejecutor".

5 Desde meu mestrado – há dez anos –, quando comecei a estudar filosofia a sério, percebo o estranhamento de outros atores diante de meu manejo de conceitos complexos, estranhamento que costuma vir acompanhado de comentários como: "Você não é ator, né!". Como se o dom da palavra necessariamente viesse acompanhado de uma inabilidade corporal que descartaria a possibilidade de se tratar ali de um ator.

século XIX começamos a presenciar uma inversão de tais valores.

Em seu livro *O espectador emancipado* Rancière (2012, p. 8) expõe como os reformadores teatrais do século XX começam a problematizar a passividade do espectador, o que resulta no que nomeia como "paradoxo do espectador": ser espectador é um mal porque olhar é uma condição passiva. Mas como não pode haver teatro sem espectador, é preciso converter a passividade em atividade. Desvaloriza-se o *olhar* em relação ao *agir*. "Os termos podem mudar de sentido, as posições podem ser trocadas, mas o essencial é a permanência da estrutura que opõe duas categorias: os que têm uma capacidade e os que não a têm" (*Ibid.*, p. 17). É preciso, portanto, romper esta oposição para encontrar a fronteira entre o *agir* e o *olhar*. E o teatro me parece o lugar mais propício para fazer isso.

Se etimologicamente teatro é o *lugar de onde se olha*[6], podemos dizer que o ator que faz teatro é aquele capaz de se colocar no lugar de onde se olha, ou melhor, que fazer teatro é se colocar no lugar de onde me olham enquanto sou visto fazendo algo. Isso é muito bem trabalhado num treinamento como o *Viewpoints*[7], que faz o ator entrar e sair de cena várias vezes, cambiando incessantemente o lugar do ator e do espectador, o lugar onde é visto e o lugar de onde se olha. Assim se fecha um círculo onde o ator, para que se torne capaz de constituir sua experiência com o olhar de fora, com o lugar de onde se olha, precisa, antes de tudo, já ter se colocado neste lugar, já ter sido um olhar de fora para um outro. Resumindo, todo ator é também um espectador, ou melhor, não é possível ser ator sem ser, antes de tudo, espectador. Isto se funda na própria etimologia da palavra teatro[8] que possui uma origem comum com teoria. É a importância do olhar que aproxima teatro e teoria, ambos relacionados à *thauma*[9]. Teoria é *thaumatzein*, que Hannah Arendt (2014, p. 345) define como "a mirada contemplativa do espectador que se interessa pela realidade aberta diante de si e a acolhe". De acordo com Heidegger (2012, p. 45), teoria provém do verbo grego θεωρείν.

---

6 Costuma-se apresentar tal definição como *lugar de onde se vê*. Parece-me necessário, portanto, fazer uma distinção entre os verbos ver e olhar, para explicar porque prefiro definir o teatro enquanto lugar de onde se olha. José Gil (1996, p. 48), em seu artigo *Olhar e Visão*, coloca que "para ver, é preciso olhar; mas pode-se olhar sem ver". Para este filósofo, o "ver" implica em receber estímulos e descodificá-los, transformar aquilo que me chega num objeto discernível da paisagem, numa figura que se destaca do fundo. Já no olhar, "pomo-nos em posição não apenas de ver, mas de participar no espetáculo total da paisagem. Quando olho os barcos que passam, os barcos de certo modo 'passam em mim', entro numa atmosfera". Isto leva Gil a distinguir no olhar uma atitude do corpo que rompe a distância que o ver estabelece com aquilo que é visto. Ou seja, para Gil, a diferença entre olhar e ver é a diferença entre a aproximação e a distância do sujeito para o objeto. Mas gostaria de propor uma inversão nesta distinção. Parece-me que o que constitui o *ver* não é a distância entre aquele que vê e a paisagem, mas uma aproximação que intervêm na paisagem para decodificar, para arrancar daí um objeto. Ou seja, ao ver um objeto na paisagem, considero que isto que vejo é exatamente o que estava aí, perdendo a consciência da distância ou diferença que há entre o lugar de onde se vê e o lugar onde se vê algo. Já o *olhar* me parece partir exatamente da consciência desta distância, do tempo dado para que a paisagem possa sutilmente começar a revelar o que ela traz. Ao *ver* a paisagem, posso pegar algo dela e virar-lhe as costas. Ao *olhar* a paisagem, não espero conseguir nada dela, apenas permito que ela me despose e me tome em sua atmosfera que o tempo me permitirá experimentar. Seguindo esta lógica, em vez de nomear o teatro como lugar de onde se *vê*, prefiro nomeá-lo como o lugar de onde se *olha*. Ao *olhar* deste lugar, tenho consciência de não estar *vendo* exatamente aquilo que está sendo feito na "paisagem" cênica, tenho consciência de que existe uma diferença, uma distância entre aquilo que olho e meu olhar.

7 Criado pelas norte-americanas Anne Bogart e Tina Landau, ao trazer para o teatro um olhar e elementos bastante comuns na dança. A principal referência é o livro *The Viewpoints Book* de autoria de ambas.

8 Esta questão do teatro como lugar de onde se olha é discutida com mais profundidade em meu livro *A condição do ator em formação: por uma fenomenologia da aprendizagem e uma politização do debate* - mais especificamente no capítulo *O olhar de fora* publicado pela editora Paco.

9 Ver SCHECHNER, 2012, p. 134.

O substantivo correspondente é θεωρία. O verbo nasceu da composição dos étimos θεα e θραω, sendo **θεα** a fisionomia, o perfil em que alguma coisa é e se mostra, a visão que é e oferece, e **θραω** significa ver alguma coisa, tomá-la sob os olhos, percebê-la com a vista[10]. Para Kantor (2008, p. 202), fazer teatro é "fazer renascer o impacto original do instante em que o homem (ator) apareceu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores)". Esta é a "significação essencial" que Kantor atribui à relação ator / espectador e que, segundo ele, define o teatro: o instante em que o homem aparece, se mostra e se oferece enquanto fenômeno diante do olhar admirado de outro homem.

É neste sentido que a realidade do teatro, enquanto lugar de onde se olha, se desfaz quando, por exemplo, Grotowski propõe através da *Arte como veículo* que o foco do acontecimento cênico se desloque do espectador para o próprio ator. Com isso, a experiência do ator deixa de se constituir pelo olhar de fora e passa a se constituir pelo seu próprio fazer. Mesmo quando Grotowski trabalhava o teatro ainda como arte do espetáculo, ele considerava que "fazer a montagem na percepção do espectador não é tarefa do ator, mas do diretor. O ator deve antes procurar *libertar-se* da dependência com relação ao espectador, se não quiser perder a própria semente da criatividade" (2007, p. 234).

O que está em jogo aqui é saber se iremos corroborar com a manutenção de limites precisos entre o *olhar* e o *agir*, ou se descobriremos como instaurar nossas atividades numa fronteira que hibridiza esses territórios. No âmbito da criação do teatro contemporâneo, principalmente nos processos colaborativos, presenciamos com bastante frequência uma fronteira indefinida entre atuação, encenação, dramaturgia, iluminação, cenografia, etc. Mas no âmbito da formação, os limites permanecem muito bem preservados. Trata-se de uma premissa muito antiga que funda a própria ideia de trabalho. Para Platão, numa comunidade bem organizada "cada um deve fazer uma única coisa" (RANCIÈRE, 2012, p. 23). Os artesãos, por exemplo, "não têm tempo de estar em outro lugar que não o seu lugar de trabalho e de fazer outra coisa que não o trabalho conveniente às (in)capacidades que lhes foram outorgadas pela natureza" (*Ibid.*, p. 24). O que se configura aí é a ideia de uma "partilha do sensível" que encarcera o artesão no espaço-tempo privado de sua ocupação, excluindo-o da partilha do espaço público onde os cidadãos deliberantes discutem e decidem os rumos das coisas. Para Rancière (Idem, 2009, p. 64-65), a figura do ator, enquanto "fazedor de *mímesis*", perturba esta partilha, ou melhor, provoca uma "re-partilha do sensível", por ser o "homem do duplo, um trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo", por conferir "ao princípio 'privado' do trabalho uma cena pública", por constituir "uma cena do comum com o que deveria determinar o confinamento de cada um ao seu lugar". No entanto, por mais que o ator possua – pela própria natureza de seu trabalho – um potencial de produzir uma "re-partilha do sensível", o modo como o ator se insere num processo criativo – distinguindo seu trabalho do trabalho do diretor e dos técnicos da cena –, a lógica na qual se dá sua formação – distinguindo seu trabalho do trabalho do teórico –, me parece revelar uma manutenção de limites precisos entre o *agir* e o *olhar*, típica de uma comunidade bem organizada do trabalho onde "cada um deve fazer uma única coisa".

10 Em seu texto *Ciência e pensamento do sentido*, Heidegger (2012, p. 48) mostra a transformação histórica pela qual a noção de teoria passou, até chegar no pensamento científico da Era Moderna, onde se tornou uma "representação processadora, que assegura e garante todo e qualquer real em sua objetidade processável". É este modo de encarar a teoria – que em nada se assemelha com sua origem entre os gregos – que acaba por torná-la tão suspeita para artistas de teatro.

1. Teatro é ação? Atuar é agir?

Com o *método das ações físicas*, Stanislavski parece ter conseguido determinar ontologicamente o teatro enquanto *lugar onde se age*[11]. Se, por um lado, isto implica numa valorização da figura do ator que é colocado enquanto cerne da atividade teatral, por outro, há uma manutenção de limites nos quais a *ação* aparece como função do ator, o *olhar* (concepção e escolhas) como função do diretor e o *dizer* (discurso) como função do dramaturgo. Mesmo que se postule a ação como aquilo que define o trabalho do ator – colocação com a qual não concordo –, seria necessário fazer uma análise mais precisa de tal conceito.

Segundo Hannah Arendt (2014, p. 275), Platão instaura um abismo entre dois modos de ação que, para os gregos, eram interconectados: *archein* (começar) e *prattein* (realizar ou executar). O intuito de Platão era colocar o governante como um iniciador que "'não precisa em absoluto agir (*prattein*), mas governa (*archein*) aqueles que são capazes de executar'. [...] a ação, como tal, é inteiramente eliminada, e passa a ser a mera 'execução de ordens'" (*Ibid.*, p. 276). Platão emprega a separação entre pensamento e ação como justificativa para o abismo que separa governantes de governados. Ou seja, quem pensa não precisa fazer e quem faz não precisa pensar[12]. Isto me remete à fala de Júlia Varley, atriz de Eugenio Barba (2014, p. 122), que coloca que, na medida em que o diretor "assume a responsabilidade do resultado diante dos espectadores", o ator pode se "recolher no trabalho" sem se preocupar com o resultado final. Ou seja, a escolha é função do olhar de fora, do diretor.

A possibilidade de o ator assumir para si a função do olhar de fora (valorar a partir de fora o que faz), não implica necessariamente que o ator se torne diretor, mas que não esteja alheio ao olhar e à concepção da direção, o que implica em responsabilizar-se dramaturgicamente por suas escolhas e pelas consequências que irão gerar, enquanto efeito, na percepção do espectador[13].

Dito tudo isso, aceito a postulação de que teatro é ação com a condição de que não esteja implicado aí uma partilha do sensível que estabelece um limite entre aquele que age (ator), aquele que olha (diretor) e aquele que diz (dramaturgo)[14]. Como diz Hannah Arendt (2014, p. 279),

---

11 Na conclusão de seu livro sobre a fase final de Stanislavski, Toporkov (1998, p. 215) pondera que, enquanto a música pode ser definida pelo som e a pintura pela cor, cada artista de teatro definiria nossa arte de modo distinto, e dificilmente alguém daria como resposta "aquela que já é sabida há mil anos como a verdade inquestionável: *Ação* é o elemento chave de nossa arte – 'ação genuína, orgânica, produtiva e expediente', como Stanislavski tão frequentemente insistia". Ao definir a pintura pela cor, o artista plástico acaba sendo definido pela sua habilidade de trabalhar fisicamente este material, ou qualquer outro. Ignora-se, assim, a grande revolução que Duchamp realizou na arte: ao comprar um objeto pronto (readymade) no mercado e colocá-lo no museu, ele realiza um deslocamento ontológico no qual o artista não mais é definido por sua capacidade de fazer ou agir, mas por sua capacidade de escolher ou decidir.

12 É neste sentido que Rancière (2009a, p. 66) considera que o "estado estético de Schiller", ao romper com a oposição entre "entendimento ativo e sensibilidade passiva", arruína uma ideia de arte e de sociedade "fundada sobre a oposição entre os que pensam e decidem e os que são destinados aos trabalhos manuais".

13 É neste sentido que o diretor argentino Alejandro Catalán considera que "ensinar atuação é ensinar a assumir um poder de manipulação diante da percepção do público".

14 Para Roland Barthes (2007, p. 288), o distanciamento brechtiano implica em "cortar o circuito entre o ator e seu próprio *páthos*, mas é também e essencialmente estabelecer um novo circuito entre o papel e o argumento; é, para o ator, significar a peça, e não mais ele próprio na peça". Trata-se de, com suas ações, suas escolhas, seu posicionamento

a separação entre ação e pensamento (olhar), entre ação e discurso (dizer), destrói o sentido e a validade da própria ação. Para a filósofa alemã, uma "ação muda", ou seja, desacompanhada de discurso e pensamento, "deixaria de ser ação, pois não haveria mais um ator[15]" (*Ibid.*, p. 221). Isto significa que só faz sentido considerar o ator enquanto aquele que age, se estiver implicado aí que o ator é um produtor de discurso (dizer) e – gostaria de acrescentar – um produtor de leitura (olhar). Aquilo que a ação "inicia" é "revelado" pelo discurso. Para Hannah Arendt, o ator não é simplesmente aquele que faz, mas aquele que "anuncia o que faz, fez e pretende fazer" (*Loc. Cit.*). O ator é aquele que anuncia, ou seja, aquele que torna público o que faz, aquele que faz sabendo estar sendo visto, aquele que anuncia saber que está sendo visto enquanto faz. Se pensarmos na perspectiva de Kantor, de que fazer teatro é "fazer renascer o impacto original do instante em que o homem (ator) apareceu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores)", podemos dizer que o ator é aquele que *se* anuncia, que *se* torna público, aquele que é na medida em que se anuncia e se torna público, na medida em que aparece e se oferece enquanto fenômeno artístico para o olhar de fora.

Pois bem, teatro é ação, atuar é agir. Agir, de acordo com Hannah Arendt, é iniciar, fazer começar algo que não está dado. Ou seja, agir é criar, inventar, conceber. Agir não é simplesmente fazer algo, mas fazer algo a partir de uma concepção, de um olhar sobre o que seja (ou que pode ser) este algo e sobre o que seja fazer. Portanto, ao dizer que atuar é agir, ainda não dizemos nada. Uma pergunta foi feita a Grotowski (1987, p. 171 – grifo do autor): "Você nos deu um certo número de detalhes técnicos, mas que dizer da sua filosofia da arte?". Sua resposta de que "uma filosofia sempre vem *depois* de uma técnica!", é acompanhada de uma provocação: "Você anda na rua com suas pernas ou com suas ideias?"[16]. Minha resposta à sua provocação é a de que andamos na rua com ambos, pernas e ideias. Se andarmos na rua apenas com as pernas, a chance de sermos atropelados é imensa. Há todo um complexo de conhecimentos simbólicos que devemos dominar: a distinção entre o espaço dos pedestres (calçada) e o espaço dos carros (rua), o significado do sinal vermelho (parar) e do sinal verde (avançar), etc. Em qualquer situação cotidiana, não podemos separar experiência e conhecimento, ação e concepção. Como diz Feyerabend (2007, p. 210): "elimine parte do conhecimento teórico de um sujeito perceptivo e você tem uma pessoa completamente desorientada e incapaz de executar a mais simples das ações". Neste sentido, o exemplo da rua não me parece muito bom, porque pode dar a entender uma separação e independência entre uma ação física que se basta a si mesma, e que apenas posteriormente recorre a conhecimentos simbólicos. A relação entre ação e concepção é mais profunda do que isso. Enquanto o modo de agir dos animais é inteiramente modelado por sua fisiologia, o homem tem "uma redução do patrimônio genético-instintual, a que corresponde um excesso de forças pulsionais não definitivamente fixadas, polimorfas, deslocáveis" (GIACOIA JUNIOR, 2014, p. 28). Ou seja, ao modo de agir do homem não basta sua fisiologia ou instintos, ele depende de uma concepção do que seja o modo de sua

e seu olhar sobre a concepção da encenação, dizer a peça, e não simplesmente sentir e agir (física e vocalmente) o dizer do dramaturgo.

15 Ao dizer "ator", Hannah Arendt não se refere a um profissional do teatro, cinema ou televisão, mas ao próprio homem enquanto aquele que age e diz: "a ação e o discurso são os modos pelos quais os seres humanos aparecem uns para os outros, certamente não como objetos físicos, mas *qua* homens" (ARENDT, 2014, p. 218). Ou ainda: "É com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano, e essa inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o fato simples do nosso aparecimento físico original (*Ibid.*, p. 219)".

16 Logo em seguida ele se põe a falar sobre os atores que gostam de travar discussões durante os ensaios, e de como, num ensaio, não há tempo para discutir.

ação e do que seja agir.

Parece-me mais interessante, portanto, dizer que teatro é concepção e que atuar é conceber. Nesta palavra, temos tanto a criação, a invenção – ou seja, temos o agir em seu sentido de iniciar – quanto o olhar, a compreensão, o conceito. Uma concepção é necessariamente teórica e prática. Já a ação faz a balança pesar excessivamente para o lado da prática, de uma prática que se basta a si mesma. Pensemos, por exemplo, na expressão *homem de ação*, aquele que não perde tempo com elucubrações e discussões, aquele que *vai lá e faz*. O filósofo marxista Adolfo Sánchez Vásquez (2011, p. 37), em seu livro sobre a filosofia da práxis, faz questão de desvincular esta da ideia de um "verdadeiro homem prático", o homem da "consciência simples" para quem "a prática é autossuficiente, não exige mais apoio e fundamento que não seja ela própria", para quem "a própria prática proporciona um repertório de soluções". O que sustenta este sentido da prática é o senso comum que lhe permite situar-se passivamente em uma atitude acrítica em relação a ela. "Como não há inadequação entre 'senso comum' e prática, para a consciência simples, o critério que esta estabelece em sua leitura direta e imediata é inapelável" (*Ibid*., p. 242). A impressão de adequação direta e imediata com a realidade faz com que o "homem da prática" não apenas se oponha à qualquer teoria, mas sinta como perturbadora uma intromissão da teoria no processo prático. Ou seja, a teoria aparece sempre como invasora para o "homem da prática", que não consegue perceber que "sua consciência da práxis está carregada ou atravessada de ideias que estão no ambiente". O que está em jogo aí é uma espécie de "adoção inconsciente de pontos de vista surgidos originariamente como reflexões sobre o fato prático. Portanto, a consciência comum não está esvaziada, completamente, de certa bagagem teórica, ainda que nela as teorias se encontrem degradadas" (*Ibid.*, p. 34).

Isto diz muito sobre o território da formação do ator, onde ainda se acredita que não devemos perder tempo com concepções do que seja isto ou aquilo, e que deixemos que a prática nos diga o que quer que seja. Mas não é a prática que está nos dizendo nada, são as concepções teóricas do discurso dominante que se ocultam por detrás de um senso comum, um senso da realidade tal como é, que nos diz *como* agir e *o que* fazer. É neste sentido que Ariane Mnouchkine (*apud* FÉRAL, 2010, p. 67) diz que "nós, diretores e atores, 'nós praticamos a prática' e não a teoria". Isto é postulado no contexto de uma pergunta sobre a existência ou não de "teorias da interpretação", expressão que "soa sempre um pouco imperialista e pretensiosa" para Mnouchkine, que prefere empregar a expressão "leis fundamentais" que apenas a prática pode fazer ressurgir. "Não direi, portanto, que não existe uma teoria da interpretação, ao contrário, já houve muitas. Obviamente, o que me interessa nessas várias teorias são as leis essenciais que permeiam todas elas" (*Ibid.*, p. 68). Não importa, portanto, a concepção do que seja fazer teatro, do que seja atuar, não há teoria que possa (ter a pretensão de) se desviar das "leis fundamentais" que já determinaram de uma vez por todas o que sempre esteve dado. Não há diferença que não possa ser subsumida na essência do que seja teatro, do que seja atuar. Não há porque teorizar ou conceber, "basta reler Zeani, Jouvet, Copeau, Dullin", pois "não se inventam mais teorias da interpretação" (FÉRAL, 2010, p. 38). Para Mnouchkine, basta "um certo saber, uma certa consciência a respeito das leis do teatro. Um saber natural, descoberto passo a passo, sobre o qual ela se recusa a escrever, pois tudo já foi escrito sobre o assunto" (*Loc. Cit.*). Podemos perguntar junto com Michel de Certeau (2012, p. 134-135): "Temos aí um saber, mas de quem?". Trata-se de um "saber sobre o qual os sujeitos não refletem", a respeito do qual "não se pergunta se *há* saber (supõe-se que *deva haver*)", trata-se de um "saber não sabido", ou melhor, um saber "*sabido* apenas por outros e não por seus portadores" que "são

afinal os locatários e não os proprietários do seu próprio saber-fazer". Isto traduz perfeitamente o que diz Eugenio Barba (2014, p. 30): "Cada um de nós que faz teatro possui um monte de termos que filtram a própria intuição e o próprio saber profissional. Esses termos se acumulam sozinhos em nossos bolsos, quase sem passar por nossa vontade".

Eu diria que é aí que entra a teoria: para tirar dos bolsos esses "termos" que filtram nossa intuição e nosso saber, e colocá-los na mesa, na praça pública, transformá-los em discurso, em algo circulável. Pois estes termos já circulam entre nós como um saber não sabido, como algo que impregna na pele mas escapa ao olhar, termos dos quais somos locatários que jamais chegam a se apropriar deles. Impregnam nossa prática como "rigorosas *superstições* mantidas em vida por um ambiente de trabalho" (*Ibid.*, p. 95). Segundo Mirella Schino (2012, p. 162), Barba emprega este termo *superstição* como "algo que 'está acima', equilibrado sobre a prática, para fornecer um nome e um valor a ela. É um valor silencioso que não precisa ser compartilhado...". Isto pode ser confirmado pelo próprio Barba (2006, p. 113) quando diz que tanto ele quanto Grotowski possuíam a "missão" de procurar "alguma coisa que está além, e que dá valor àquilo que fazemos. Nosso agir não possui um valor em si". Ou seja, não existe prática pura que prescinda de uma concepção que a oriente[17] (valor, ideologia, superstição).

O que precisamos decidir é se preferimos manter a concepção da prática como algo silencioso, obscuro, inquestionável, ou se nos permitiremos teorizar, discutir, politizar. Stanislavski, por exemplo, considera que seu método não foi inventado nem forjado por ninguém, que se baseia nas próprias leis da natureza, e que por isso "não podemos dizer porque é assim e não de outro modo. É assim porque é, e não pode ser nenhuma outra coisa" (1996, p. 325). O que se ignora aí é que as próprias leis da natureza são criadas por alguém que as teorizou. Com o passar dos anos, deixam de aparecer como teorias (discutíveis) e ganham o estatuto de leis (indiscutíveis). Isto se mantém até que uma nova teoria coloque um novo olhar sobre o fenômeno que tal lei tentava dar conta, e com isso acabe por mostrar a insuficiência da lei. Stanislavski diz que "é assim porque é, e não pode ser outra coisa". Eu diria que as coisas não seriam o que são se as olhássemos de outra forma, por uma perspectiva diferente do discurso dominante.

Ariane Mnouchkine considera que o termo *teorias da interpretação* soa "pretensioso e imperialista", e que por isso prefere o termo *leis fundamentais*. A teoria seria "pretensiosa" por pretender escrever quando "tudo já foi escrito sobre o assunto", por querer inventar o que não pode ser inventado por ninguém, mas apenas encontrado na própria natureza, em nosso próprio organismo ou em nosso inconsciente. Mas como poderíamos considerar que uma teoria seja mais "imperialista" do que *leis fundamentais* – supostamente encontradas na natureza mas realmente projetadas sobre ela –, leis que, como diz Stanislavski (1999, p. 365), "se impõem a todos. Ai de quem as infringir!"?

Apenas quando uma teoria se dissimula enquanto tal e aparece enquanto lei, enquanto realidade, que seu poder colonizador e imperialista se torna pleno. É exatamente aí que devem aparecer novas teorias, para mostrar que existem outras possibilidades, outras práticas, outras maneiras de fazer diferentes daquelas que o discurso dominante impõe a todos. Como diz Foucault (1982, p. 71), "a teoria não totaliza; a teoria se multiplica e multiplica. É o poder que por natureza opera totalizações", e a teoria "luta contra o poder, luta para fazê-lo aparecer e feri-lo onde ele é mais invisível e mais insidioso". Uma teoria não tem como ser imperialista ou colonizadora exatamente

17 Flaszen (2015, p. 222) diz que "nossa perspectiva [das pessoas de Grotowski] está acima de qualquer prática".

porque se mostra, se apresenta como aquilo que ela é: algo escrito e criado por alguém a partir de uma perspectiva ideológica determinada. A teoria se expõe e expõe qualquer discurso que se oculta, que se silencia e que extrai seu poder daí. A teoria faz aparecer, por detrás do discurso dominante, uma série de teorias, perspectivas, ideologias que o constituem[18]. A teoria busca, enquanto discurso, a praça pública onde encontrará outras teorias, outros discursos. A teoria busca o embate, a divergência, para nos mostrar que "diferentes maneiras de dizer nos colocam em diferentes relações com o mundo, com nós mesmos e com os outros" (LARROSA, 2015, p. 58). Daí o calafrio que sinto quando escuto que estamos todos dizendo ou vivendo a mesma coisa, embora de maneiras diferentes.

Não há como separar teoria e prática, mas não se deve enxergar em tal unidade uma identidade. Ao mesmo tempo, não se deve enxergar na diferença entre teoria e prática uma hierarquia. Tão problemático quanto considerar que a teoria deve determinar os rumos da prática, é considerar que a prática vem sempre na frente da teoria. Assim como a prática não deve ser uma mera aplicação da teoria, esta não deve simplesmente justificar ou explicar uma prática. Para que a teoria não seja uma "mera expressão de uma prática corrente", Sánchez Vásquez (2011, p. 262-263) defende uma "autonomia relativa" da teoria em relação à prática, um "desenvolvimento autônomo de seu próprio conteúdo" em relação às necessidades práticas. É o que permitiu, por exemplo, o aparecimento de "uma teoria nova, como a geometria não euclidiana, pela negação concreta de uma teoria já existente – a geometria euclidiana" (*Loc. Cit.*). O que permitiu a Brecht pensar na possibilidade de um teatro não-aristotélico, foi identificar em toda prática teatral até então um modo aristotélico de pensar e fazer teatro. Ao identificar um discurso dominante que determina nosso modo de praticar, a teoria abre espaço para outras práticas, outros modos. Teoria é o modo como nomeamos e lidamos com as coisas com as quais vivemos. Teoria é o *modo* como vivemos. Teoria é o *modo* como praticamos. Não há prática pura, pois toda prática se dá necessariamente de um determinado modo. E este modo é a própria teoria.

18 O próprio Flaszen (*apud* Grotowski, 2007, p. 20) problematiza o fato de que Grotowski "afirmava que a prática precede a sua formulação discursiva. Mas foi sempre assim? Não houve talvez palavras que precederam a prática? Palavras-projeto, palavras-intento, palavras sonho?".

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah.
Entre o passado e o futuro. Tradução Mauro W. Barbosa. São Paulo : Perspectiva, 2013.
A Condição Humana. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2014.

BARBA, Eugenio.
Queimar a casa: origens de um diretor. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo : Perspectiva, 2014.
A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia: seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo : Perspectiva, 2006.

BARTHES, Roland.
Escritos sobre Teatro. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo : Martins Fontes, 2007.

CERTEAU, Michel de.
A Invenção do Cotidiano. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ : Vozes, 2012.

DUBATTI, Jorge (org.).
Historia del actor: De la escena clásica al presente. Buenos Aires: Colihue, 2014.

FÉRAL, Josette.
Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero.
Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo : Editora Senac São Paulo : Edições Sesc São Paulo SP, 2010.

FEYERABEND, Paul.
Contra o Método. Tradução César Augusto Mortari. São Paulo : Editora UNESP, 2007.

FLASZEN, Ludwik.
Grotowski e Companhia: origens e legado. Tradução Isa Etel Kopelman. - 1. ed. - São Paulo: É Realizações, 2015.

FOUCAULT, Michel.
Microfísica do Poder. Org. e Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro : Graal, 1982.

GEERTZ, Clifford.
A interpretação das culturas. Rio de janeiro : LTC, 2008.

GIACOIA JUNIOR,
Oswaldo. *O Humano como memória e como promessa.* Petrópolis, RJ : Vozes, 2014.

GROTOWSKI, Jerzy.
O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. Tradução Berenice Raulino. São Paulo : Perspectiva; SESC, 2007.
Em Busca de um Teatro Pobre. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro : Editora Civilização Brasileira, 1987.

GUINSBURG, J.
Stanislávski e o Teatro de Artes de Moscou: do realismo externo ao tchekovismo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HEIDDEGER, Martin.
Ensaios e conferências. Tradução Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcanti Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012.

KANTOR, Tadeusz.
O Teatro da Morte. São Paulo : Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

LARROSA, Jorge.
Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas. Tradução Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte : Autêntica, 2010.
Tremores: escritos sobre experiência. Tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizontes: Autêntica, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice.
A natureza. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RANCIÈRE, Jacques.
O espectador emancipado. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
A partilha do sensível: estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo.
Filosofia da Práxis. Tradução María Encarnación Moya. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

SCHECHNER, Richard.
O que é performance? *In*: Revista *O Percevejo.* Ano 11, Nº12. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.

SCHINO, Mirella.
Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa.
Tradução Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin.
A criação de um papel. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1995.
A Preparação do ator. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1999.

TOPORKOV, Vasilii Osipovich.
Stanislavski in rehearsal. New York : Routledge, 1998.

VAN MANEN, Max.
Pedagogical Sensitivity and Teachers Practical Knowing-in-Action. Peking University Education Review, 2008.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210614

Le frontiere tra le arti performative e la filosofia[1]

Charles Feitosa
Università Federale dello Stato di Rio de Janeiro (UNIRIO) Brasile

Abstract: Boundaries between the Performing Arts and Philosophy – Apparently philosophy has nothing to do with the performing arts, because its environment is purely theoretical and eminently abstract, while the term *performance* refers to the notions of operation, execution, action. I propose here the reoccupation of the frontiers between philosophy and performance arts through a reflection on the following points: 1. What is the performance of philosophy?; 2. What can philosophy say about performance?; 3. What are the possible forms of composition between philosophy and the performing arts?

Keywords: *Body. Action. Performance. Thought. Interdisciplinarity.*

> "Si avvicina il tempo in cui non sarà più possibile scrivere un libro di filosofia come se ne scrivono da un bel pezzo. (Caro vecchio stile!). La ricerca di nuovi mezzi fu instaurata da Nietzsche e deve essere oggi proseguita in relazione con il rinnovamento di altre arti, quali il teatro o il cinema"[2].

1. La *performance* della filosofia

1.1 L'agire filosofico

La filosofia sembra non avere nulla a che fare con la performance, il suo è un fare che si è soliti supporre astratto e teorico. Tuttavia c'è una dimensione performativa della filosofia, un *modus operandi* del suo pensiero, un modo di agire suo proprio che la distingue dalle altre teorie esistenti nel mondo. Tra le numerose caratteristiche che compongono la dimensione performativa della filosofia, ne evidenzio solo tre, come ipotesi di lavoro. In primo luogo, la filosofia può essere vista,

1 Il saggio qui tradotto è una versione modificata della relazione presentata al *Projeto Observatório Filosófico,* realizzato nella Caixa Cultural di Rio de Janeiro, il giorno 10.06.2016 durante una tavola rotonda con Marcia Tiburi. Una versione in inglese è stata pubblicata nella rivista *Rivista Brasileira de Estudos da Presença*, con il titolo: *Borders between Performing Arts and Philosophy* Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 10, n. 1, e92410, 2020. Consultabile qui: <http://seer.ufrgs.br/presenca> . La traduzione che presentiamo è di Camilla Croce.
2 G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Bologna, Il Mulino, 1971, p. 7.

in senso lato, come un *gesto di decostruzione*[3].

Si tratta in questo caso di un fare mediato da un disfare il mondo, gli altri e noi stessi. Decostruire non significa distruggere, ma molto più smantellare. Una sorta di *making off* della realtà. Noi tendiamo in generale a guardare le cose intorno a noi come se fossero qualcosa che esiste senza la nostra partecipazione. Un po' come quando diciamo di essere bloccati in un ingorgo di automobili.

Questa banale frase quotidiana tratta l'ingorgo stradale come se esso fosse un processo indipendente dalla nostra volontà, un ostacolo che s'installa a metà strada verso casa, come se il nostro fosse l'unico veicolo ad aver diritto di trovarsi per strada. Il traffico, l'ingorgo, è sempre colpa degli altri. Dal punto di vista dello smantellamento, del gesto decostruttivo della filosofia, al contrario, sarebbe molto più coerente chiamare gli amici e far loro sapere che faremo tardi a cena, perché siamo troppo impegnati a produrre, insieme a una folla di automobilisti, un bellissimo ed enorme ingorgo. Il dis-fare filosofico rivela che la realtà non è qualcosa di pronto e dato, ma che essa è stata storicamente costruita ogni volta in modi diversi, e può quindi essere ricostruita ogni volta che è necessario.

In secondo luogo, la filosofia è anche ontologia (dal greco ὄν ón ente essere, e λόγος discorso, dottrina), ossia ricerca del significato dell'essere[4]. Il senso di questa indagine è chiarito nei dialoghi di Platone attraverso diverse situazioni esemplari, che ancora oggi riproduciamo in qualsiasi classe di filosofia. Socrate chiede, ad esempio, cos'è la bellezza. Invece di una formulazione generale che comprenda tutte le situazioni, l'interlocutore inizia a dare esempi particolari, del tipo 'la bellezza è una bella donna, come Elena de Troia'. L'intero sforzo di Socrate (e quello, da allora, di qualsiasi professore di filosofia) consiste nell'ampliare il campo dell'esperienza alla quale attingere e partecipare per percepire ciò a cui la domanda mira, ossia la bellezza in sé, quella in base a cui tanto Cleopatra quanto Giselle Bündchen, indipendentemente dai loro contesti storici, sono considerate belle. La filosofia si distingue dagli altri gesti di conoscenza proprio per questa sua continua ricerca dell'universale, nonostante sia diventato sempre più evidente che un approdo definitivo a termini universali non è possibile

Infine la terza caratteristica dell'atto filosofico, che qui più ci interessa, è la sua attitudine ad avere una cura costante del linguaggio[5]. Una tale attenzione alle parole e ai concetti può dare l'impressione di una formalità eccessiva della filosofia, come se essa fosse solo uno sterile, infinito e contorto sviluppo terminologico. Provate a dire *io ti amo* a un filosofo. Probabilmente la risposta sarà: "cos'è l'"amore?" o "a cosa serve?" Nel suo trattato sulle *Passioni dell'anima* (1649), Descartes nell'articolo 97 afferma che nell'amore "[...] si sente un dolce calore nel petto e la digestione dei cibi si fa molto rapidamente nello stomaco, di modo che questa passione è utile per la salute"[6]. Il fatto

3 Vale la pena ricordare che uso qui termine decostruzione non solo nel suo senso post-strutturalista, ma riferendomi con esso al modo di operare dei filosofi, dai suoi inizi fino ai giorni nostri. La mia ipotesi è che, anche senza essere esplicitamente tematizzato, il pensiero della filosofia implica sempre una qualche decostruzione del reale, come qualcosa che si suppone dato, ogni volta che pone le sue domande.

4 Con ontologia non mi riferisco qui ad un ambito specifico della filosofia. Al contrario, sto affermando, in linea con Heidegger, che tutta la filosofia, che lo sappia o no, è ontologia. Ci sono ontologie tradizionali, che comprendono l'essere in modo fisso e immutabile; ontologie post-metafisiche, che intendono l'essere come pluralità di differenze e, infine, ontologie negative, che semplicemente negano ogni possibilità di comprendere l'essere.

5 Le filosofie del XX secolo, soprattutto con Heidegger e Wittgenstein, hanno messo il linguaggio al centro delle loro riflessioni. La mia ipotesi di lavoro sulla cura terminologica del gesto filosofico si riferisce però alla storia della filosofia nel suo insieme.

6 R. Descartes, "Le passioni dell'anima", in: *Opere Filosofiche Vol I*, Torino, UTET, 1969, p. 752.

è, che per noi filosofi, le parole hanno un potere.

Spesso sono le parole che determinano chi siamo e come viviamo nel mondo. L'esempio che sono solito citare durante le lezioni e le conferenze è il titolo stampato in prima pagina in grassetto da un giornale di Rio de Janeiro negli anni '80 con cui veniva riportata una notizia: "Menor Assalta Criança", "Minorenne rapisce un bambino". Si vede bene che qui non si tratta di un crimine minore e neppure di un bambino che aggredisce un bambino! La scelta delle parole e dei concetti non è mai neutrale o accidentale, ma rivela le nostre posizioni politiche, etiche ed estetiche. Anche i termini e i concetti che usiamo nei discorsi di tutti i giorni, accademici o professionali, ci usano e talvolta ab-*usano* di noi.

1.2 Frontiere versus *limiti*

Ho intenzione ora di per-formare un po' di filosofia intrecciandola con la parola *frontiera,* come indica il titolo di questo articolo. Oggigiorno l'espressione 'senza frontiere' come simbolo di progetti umanitari (vedi le organizzazioni di medici, avvocati, scienziati e persino artisti senza frontiere) è di moda. Niente da ridire sul bellissimo lavoro svolto da queste organizzazioni, ma come filosofo avverto una certa confusione nell'uso del termine. Il filosofo francese Regis Debray a questo proposito va anche oltre affermando che la moda del senza frontiere è "[...] un'idea stupida che delizia l'Occidente: l'umanità, che sta andando male, andrà meglio senza confini"[7].

L'espressione 'senza frontiere' vuol dire senza limiti o barriere. Sebbene i due termini siano spesso usati in modo intercambiabile, c'è una sottile ma fondamentale differenza tra frontiera e limite, che vale la pena mantenere. La parola limite, di origine latina *limes*, nasce per circoscrivere un luogo, una regione o un territorio. Il *limes* è quella linea che dà identità o che mantiene coesa un'unità politico-territoriale. Il limite esprime la fine, il punto più o meno chiaro in cui un processo o un'attività termina o si esaurisce. Inoltre, il limite, sia spaziale che temporale, si determina sempre rispetto all'interno di un corpo, di una regione o di un processo. Al contrario la frontiera è una linea che si riferisce anche a ciò che è esterno. A rigore di termini, la frontiera non è nemmeno una linea omogenea, ma una zona irregolare di comunicazione e mutua incorporazione tra il mondo esterno e quello interno. L'etimologia della parola frontiera si riferisce a fronte, testa, ossia alla parte più sporgente e esposta di qualcosa, come il viso, la faccia. Nella lingua francese la parola "*frontière*" fu usata per indicare prima la "parte più avanzata di un esercito", poi per riferirsi al "campo operativo a contatto con il nemico, (alle) aree d'interazione tra eserciti o terre". Nella geografia politica, la frontiera "[...] è una zona di contatto tra mondi diversi, tra formazioni sociali particolari e logiche - ma non necessariamente opposte"[8].

Entrambi i termini indicano delle zone di demarcazione, ma mentre il limite si riferisce al perimetro da difendere, alla linea che segna la fine di un territorio, la frontiera sta sempre a indicare anche quella parte di territorio nella quale, trovandosi aldilà del perimetro delimitato, ancora ci si può espandere. Allora, perché è importante oltrepassare /superare i limiti, ma difendere il mantenersi delle frontiere? Perché i limiti impediscono gli attraversamenti, mentre le frontiere li gestiscono. Pensiamo alla nostra

7 R. Debray, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2010, p.13.

8 C. R. S. Santo, *Sobre limites e fronteiras: a reprodutibilidade do estoque territorial para os fins da acumulação capitalista*, in *Revista Confins* [Online], Vol. 12, p. 1-12, 2011, p. 3. <http://journals.openedition.org/confins/7081>, consultata 8.2.2018.

pelle. Essa non è una barriera che impedisce lo scambio tra noi e il mondo, ma la zona della loro interazione, senza la quale la vita non sarebbe possibile. La pelle è la frontiera che abitiamo, in questo senso siamo tutti gente di frontiera, costantemente in relazione con essa[9].

La frontiera, a differenza del limite, comporta questa strana ambiguità, ci limita ma anche ci costituisce; ci differenzia, ci distingue, ma allo stesso tempo ci apre al mondo. Difendere le frontiere non significa impedire allo straniero di invaderci, ma garantire le condizioni di possibilità affinché lui, lo straniero, possa avvenire mantenendo la sua estraneità. La distinzione tra limite e frontiera può essere un criterio decisivo per confrontare i diversi modi di 'performare' la filosofia nella sua storia.

Nel modo analitico di Kant e Austin, ad esempio, la filosofia è compresa come quel gesto che stabilisce limiti e divisioni e traccia le linee di un territorio aldilà del quale alla ragione è interdetto l'ingresso, marcando così quegli abissi impossibili da oltrepassare tra ciò che possiamo o non possiamo sapere, dire o fare. Hegel, con la dialettica, avvertiva che solo chi è già aldilà dei propri limiti può avere coscienza di questi. È proprio della ragione dialettica oltrepassare i limiti ed espandersi verso la totalità. Più recentemente, in chiave heideggeriana / fenomenologica, si ritiene che la totalità sia un'illusione irraggiungibile e che l'atto filosofico consista nello svelare che i nostri limiti non sono mai definiti da qualche forma di predeterminazione dello spazio al quale avremmo diritto. Parafrasando un famoso verso del poeta Antonio Machado (*Caminante, no hay camino, hace camino al andar*/ viandante, non c'è cammino/ il cammino si fa andando), è come se Heidegger ci sussurrasse nelle orecchie: Non esiste limite al pensiero prima dell'esperienza stessa del pensare. Sostenendo pertanto che la reinterpretazione dei limiti, non più come barriere ma come frontiere (zone di scambio), dipende direttamente dal modo in cui noi abitiamo il mondo.

Proseguendo, nel pensiero contemporaneo (nel gesto di Derrida come in quello di Deleuze), si comprende come sono i ponti stessi a rendere possibile l'esistenza delle sponde del fiume, non il contrario. La priorità per le filosofie del XXI secolo, nella misura in cui esse vogliono essere post-metafisiche, consiste molto più nel costruire ponti più numerosi e migliori che nel rafforzare ulteriormente la distanza tra i margini.

Le implicazioni del termine frontiera sviluppate fin qui son pertanto solo propedeutiche alla seguente esortazione: che la filosofia sia senza limiti, ma non senza frontiere. In questo senso, il titolo di questo saggio, sulle frontiere tra le arti performative e la filosofia, vuole mettere l'accento sull'importanza di creare e preservare un'area per la loro interazione, da occupare e a partire dalla quale espandersi.

2. Filosofia della *performance*

2.1 La nascita della nozione di performance nelle filosofie del linguaggio

Non è facile dare una definizione di *performance*. Ricorrendo all'etimologia della parola, sembra che essa derivi al verbo francese *parformer,* che significa fare, conformarsi, raggiungere, concludere, in breve, assumere un compito in vista del suo successo. Uno dei massimi studiosi di questo

9 Per una riflessione più approfondita sulla zona di frontiera della pelle si veda il saggio di J.-L. Nancy (2014), dal titolo *Pele Essencial* in: *O Percevejo online,* Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 1-12, jan./jun. 2014, http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/5067/4506, consultato il 10.2. 2018.

tema, Richard Schechner, ricercatore nel campo dei *Performance Studies* presso l'Università di New York, elenca una molteplicità di situazioni in cui hanno luogo *performances,* eccone alcune: vita quotidiana, arte, sport, affari, tecnologia, sesso, rituali (sacro e secolare), giochi, ecc. Egli elenca inoltre le funzioni che la *performance* può svolgere rispettivamente in ciascuno dei casi: intrattenere, dire qualcosa di bello, marcare l'identità, stimolare una comunità, guarire, insegnare, persuadere, occuparsi del sacro, ecc. La nozione di *performance* è talmente vasta che, conclude Schechner, "[...] qualsiasi evento, azione o comportamento può essere esaminato come se fosse *performance*"[10] e analizzato quindi in termini di azione, comportamento, esibizione.

Oggi il termine *performance* è onnipresente, nella pubblicità, nelle arti, nell'economia e nella politica, ma curiosamente è stato proprio un filosofo a introdurre il termine nel mondo accademico e culturale. Nel 1955 il filosofo inglese John Langshaw Austin tenne le famose *William James Lectures* all'Università di Harvard. Queste conferenze, pubblicate postume nel 1962 con il titolo *Come fare cose con le parole*?, hanno segnato la storia della filosofia contemporanea richiamando l'attenzione su un aspetto del linguaggio precedentemente trascurato, il performativo: "Quando, di fronte all'ufficiale di stato civile o all'altare, dico 'Sì', non sto riferendo su un matrimonio: mi sto sposando. Come chiameremo una frase o un enunciato simile? Propongo di chiamarla 'frase performativa' o enunciato performativo o, in breve, un 'performativo'"[11].

In contrasto con la tradizionale ossessione della filosofia per la distinzione tra il vero e il falso, Austin propone di discutere sulle affermazioni che non sono né vere né false, che non descrivono, né servono a informare, che, insomma, non si riferiscono a nulla, ma *fanno* qualcosa. Nonostante l'importanza del contributo, salta subito agli occhi che la scoperta della dimensione performativa del linguaggio serve ad Austin solo per neutralizzarla meglio. Il filosofo britannico non nasconde di dare la priorità alla comunicazione come funzione primaria del linguaggio e chiama i discorsi del poeta o dell'attore "usi parassitari del linguaggio, che 'non sono presi sul serio', o non 'costituiscono il loro pieno uso normale'"[12]. L'esplicita intenzione di Austin è di purificare gli enunciati constativi (tipici della filosofia e della scienza) da ogni traccia di contaminazione performativa, sebbene egli stesso ammetta che non è ancora possibile elaborare criteri perfetti per la separazione.

Infatti, è proprio in questo tentativo di stabilire una chiara e netta divisione tra l'enunciato constativo e il performativo, che la teoria di Austin vacilla. Il fatto è che qui abbiamo molto più frontiere che limiti, zone eterogenee e irregolari di contaminazione strutturale e reciproca. Torniamo all'esempio dato prima, provare a dire "io ti amo" a un filosofo. Come fare per distinguere in modo chiaro se si tratti di una constatazione, di un'operazione o di un gesto mirato a produrre un qualche effetto? I contesti di ogni affermazione funzionano come una piattaforma per collegare distinzioni troppo rigide. Negli enunciati performativi c'è sempre una parte di constatazione, così come c'è sempre qualcosa di performativo negli enunciati che si ritengono essere meramente constativi. Non esiste la purezza, se non nei cataloghi di filosofi al servizio dei limiti e contro le frontiere[13].

10 R. Schechner, *O que é performance?* in: *O Percevejo* online, Rio de Janeiro, n. 12, ano 11, p. 25-50, 2003, p. 48.
11 J. L. Austin, *How to do Things With Words*, New York, Oxford University 1975, p. 6.
12 Ibidem, p. 22.
13 Per una lettura più approfondita della precarietà della distinzione tra constativo e performativo vedi J. Derrida, *Firma evento contesto*, in *Margini della filosofia,* Torino, Einaudi, 1997, pp.393-424.

2.2 La svolta performativa negli studi della società e della cultura

C'è chi ha visto un aspetto positivo nelle indagini di Austin, quello cioè di permettere la riabilitazione storica dell'opera dei sofisti, che da tempo capirono che il discorso è capace di operare, trasformare e creare mondi[14]. Infatti, per la filosofia contemporanea, che considera il linguaggio come la struttura che costituisce la realtà stessa, la domanda non è più tanto: *come fare cose con le parole ?,* ma: *come sarebbe possibile fare qualcosa senza le parole*? Nelle ontologie contemporanee, la dimensione performativa non è più solo una funzione parassitaria del linguaggio, ma la sua principale forma di manifestazione.

Se il termine *performance* ha avuto origine nella filosofia del linguaggio, già negli anni '80 e '90 esso arriva a occupare un posto centrale nel femminismo, soprattutto nelle questioni legate alla decostruzione dell'ideologia che considera il genere come un'ineluttabile determinazione della natura. La filosofa americana Judith Butler, autrice di diversi libri sull'argomento, già nel 1988 difendeva la tesi secondo la quale l'identità sessuale non è biologica, ma il risultato di un'istituzionalizzazione attraverso la ripetizione stilizzata di atti e gesti ritualizzati. Il genere non è qualcosa che sei, ma qualcosa che fai:

> "In questo senso, il genere non è per nulla un'identità stabile o il luogo dell'agire da cui derivano i vari atti; invece, è un'identità duramente costruita nel tempo - un'identità istituita attraverso una ripetizione stilizzata di atti. Inoltre, il genere è istituito attraverso la stilizzazione del corpo e, quindi, deve essere inteso come la modalità mondana in cui gesti, movimenti e azioni del corpo di vario tipo costituiscono l'illusione di un essere di genere permanente"[15].

Ciò che consideriamo un'identità di genere è dunque una sequenza di gesti. Pertanto, è come se dietro gli atti eseguiti non ci fosse un *attore*, poiché è nel compiere l'atto che, performativamente, si costituisce il soggetto. Succede allora che il genere, una volta assunto come una sostanza eterna e immutabile, inizia a essere preso come qualcosa di naturale. Da parte sua, la performatività del genere, a sua volta, punta non solo a ciò che una persona fa, ma anche a ciò che la società fa con lui. Il grande merito di Butler è di aver spostato la discussione sul genere dalla biologia agli studi sulla cultura, mettendo in discussione in special modo l'egemonia delle identità eteronormative che ci sono imposte dai media, dalla pedagogia e dalla scienza.

Il dibattito performatività *versus* essenzialismo, che ha dominato gli studi di genere, si è svolto quasi in parallelo alla cosiddetta *svolta performativa* che ha avuto luogo nelle scienze sociali nella seconda metà del XX secolo. La svolta performativa in sociologia e antropologia è scaturita dalla crescente consapevolezza della connessione intrinseca tra i rituali quotidiani, sacri e ludici che costituiscono la società umana. Invece di assumere l'essenza delle culture come qualcosa di dato,

14 Questa è la stimolante tesi della celebre specialista della sofistica Barbara Cassin nel suo libro: *L'effetto sofistico. Per un'altra storia della filosofia,* Jaca Book, 2002.

15 J. Butler *Performative Acts and Gender Constitutution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in: *Theatre Journal*, Baltimore, Vol. 40, n. 4, p. 519-531,1988, p. 519, disponibile qui: <https://www.amherst.edu/system/files/media/1650/butler_performative_acts.pdf>, consultato 28.2.2018.

poi espresso attraverso pratiche e processi, il nuovo approccio inizia a considerare queste pratiche culturali come delle situazioni nelle quali le strutture culturali e sociali vengono create, sostenute e trasformate. Nelle scienze sociali i principali rappresentanti di questa svolta sono il sociologo britannico Victor Turner (1920-1983), grande studioso dei rituali di passaggio, e il già citato professore della NYU Richard Schechner (1934-).

Turner ha cercato di descrivere le varie sfaccettature dei processi di ritualizzazione che costituiscono la vita umana nella società, dalla vita quotidiana, allo sport, alla religione, alla politica, al teatro: "Se l'essere umano è un animale saggio, che fa strumenti, crea se stesso, usa i simboli, allora esso è anche un animale che si esibisce, Homo Performans"[16]. *Performance* qui significa "la presentazione di se stessi nella vita quotidiana". Turner ha sviluppato il concetto di "dramma sociale", che si basa su un'analogia tra processi sociali e strutture drammatiche / teatrali: le rotture nelle relazioni sociali generano crisi che richiederanno di assumere posizioni agonistiche o di iniziare procedure di reintegrazione: "Quindi, il dramma sociale è visto come la matrice sperimentale da cui scaturiscono i vari generi di *performance* culturale, cominciando dai rituali compensativi e dalle procedure legali fino a includere le narrazioni orali e letterarie"[17].

Mentre Turner, sociologo, ha fatto ricorso al teatro per comprendere meglio le strutture sociali, Richard Schechner invece, studioso delle arti dello spettacolo, ha cercato nell'antropologia gli strumenti necessari per una migliore comprensione delle forme contemporanee di teatro. Nel 1977 pubblica il libro *Between Theather* & *Anthropology,* in cui difende la tesi che tra l'arte e la vita non esiste una netta demarcazione, ma piuttosto un'area di frontiera fluida, che bisognava indagare:

> "La convergenza tra l'antropologia e il teatro fa parte di un movimento intellettuale più ampio nel quale la comprensione del comportamento umano sposta l'attenzione dalle differenze quantificabili tra causa ed effetto, passato e presente, forma e contenuto, ecc. (e quindi anche le modalità lineari di analisi che spiegano un tale modo di guardare il mondo) alla decostruzione / ricostruzione della realtà"[18].

Da questi punti di contatto tra antropologia e teatro Schechner sviluppa il suo concetto principale, quello del *restored behavior -comportamento ritrovato o recupero del comportamento-*: in tutti i rituali sociali, così come nel teatro, ci sono delle sequenze organizzate di eventi, azioni prescritte, gesti tipici, da non confondere con chi li pratica. Queste *performances* possono essere archiviate, trasmesse, manipolate e trasformate, ricombinate, nello stesso modo in cui un regista compone un film. I processi in cui avvengono queste mediazioni, attraverso numerose ripetizioni e differenziazioni, costituiscono il legame che unisce le performance artistiche e culturali: "nella vita quotidiana, nelle cure sciamaniche, nei giochi e nelle arti"[19].

Nel 1980 Schechner riuscì a trasformare il dipartimento di studi drammatici della New York University nel dipartimento di studi sulle *performances* e da quel momento la nuova disciplina iniziò a diffondersi e ampliarsi in diverse università in tutto il mondo. In Brasile, uno dei pionieri nel lavoro di ricerca sulle performance culturali è il professor Zeca Ligiero (UNIRIO), che ha

16 V. Turner, *The Anthropology of Performance*. New York, Paj Publications, 1988, p. 81.
17 V. Turner, *From Ritual to Theatre*, New York: Paj Publications, 1992, p. 78.
18 R. Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: UPP, 1985, p. 33.
19 Ibidem.

conseguito il dottorato di ricerca in studi sulla performance alla NYU. Zeca Ligiero ha fondato nel 1998 il *Center for the Study of African-American Performances* (NEPPA) e da allora si è dedicato all'occupazione e all'espansione delle frontiere tra l'antropologia e le arti performative, sul sentiero aperto da Turner e Schechner. È però nel campo delle arti che la nozione di *performance* ha acquisito la massima visibilità.

2.3 Ascesa delle arti della performance

Nel settembre 2017 la diffusione decontestualizzata di un video della performance *La Bête*, del coreografo Wagner Schwartz tenutasi al Museo di Arte Moderna di San, che mostrava un bambino interagire con un artista nudo Paolo, ha generato un'ondata di violente accuse di pornografia infantile da parte dei settori più conservatori della società. Sebbene il Ministero pubblico federale abbia chiuso le indagini, negando che ci sia stata violazione dei diritti dei bambini, questo episodio ha riacceso il dibattito sui limiti dell'autonomia dell'opera d'arte e sul valore estetico delle arti performative.

La *performance,* che ha scatenato così tante polemiche in Brasile nel 2017, non nasce dal nulla, ma risale ai movimenti artistici dell'*happening*, della *live art* e dell'arte concettuale degli anni '60 e '70, movimenti che a loro volta s'ispiravano alle sperimentazioni pionieristiche dei surrealisti e dadaisti all`inizio del XX secolo. In Brasile il nome di Flavio Carvalho spicca come uno dei pionieri *avant la lettre,* noto come *performer prima della performance* per aver già negli anni '50 realizzato una controversa esperienza di psicologia sociale, il famosissimo *Esperienza nº 2* (1956), durante il quale egli camminava in direzione opposta a una processione del Corpus Domini, nel centro di San Paolo, con un cappello in testa

Le arti performative non hanno limiti ma frontiere, zone d'interazione con la pittura, la scultura, il teatro, la musica, il cinema, la tecnologia, ecc. Si tratta di una forma di espressione scenica, che differisce però dal teatro tradizionale in quanto non si propone di *rappresentare* o *fare riferimento* a nulla al di fuori di sé. Questo carattere non narrativo, non discorsivo e non mimetico fa apparire le arti performative ibride e imprevedibili, nondimeno esse hanno delle caratteristiche in comune: (1) un'enfasi più sull'azione che sul lavoro, (2) il carattere effimero del processo, (3) la sperimentazione e l'improvvisazione, (4) la centralità data al corpo e (5) più in generale alla materialità. Secondo Renato Cohen, fondatore del gruppo *Lume* e pioniere degli studi sulle arti performative in Brasile: "[...] un dipinto mostrato a un pubblico non caratterizza una performance; qualcuno che dipinge questo quadro, dal vivo, potrebbe già caratterizzarlo"[20].

A differenza del teatro tradizionale, le arti performative danno la priorità alla contingenza più che a una sceneggiatura preesistente; mescolano la tradizionale divisione tra attori e pubblico, tra attori e rispettivi ruoli, e principalmente quella tra arte e vita. La dimensione autobiografica e la quotidianità sono i materiali fondamentali delle arti performative. A cavallo tra il XX e il XXI secolo, le arti performative acquisirono grande visibilità con Marina Abramovic, nata a Belgrado nel 1946, probabilmente il nome più noto al grande pubblico. In una delle sue *performance* più famose, intitolata *Ritmo 0*, del 1975, l'artista posizionò 72 oggetti su un tavolo - tra cui un'ascia, una pistola e un proiettile di revolver - e rimase per sei ore alla Galleria Studio Morra, a Napoli, a disposizione del pubblico, pronta a non opporre resistenza ad eventuali atti aggressivi del

20 R. Cohen, *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 28.

pubblico. Nel 2012 Abramovic ha realizzato un documentario sul proprio itinerario dal titolo significativo di *The Artist is Present*. La presenza dell'artista sembra essere l'elemento determinante delle arti performative attraverso cui s'instaura un qui immediato e assoluto tra il *performer* e il suo pubblico. Vedremo nel prossimo paragrafo che se la produzione della presenza è una delle note fondamentali delle arti performative, essa ne costituisce però anche l'aspetto più problematico, almeno dal punto di vista filosofico.

L'importante per ora è rilevare che il corpo dell'artista, vulnerabile al caso e all'intensità derivante dai desideri più diversi, ha iniziato a diventare l'opera d'arte stessa. L'ascesa delle arti performative ha contribuito nell'era contemporanea, tra le altre cose, a ridare vita allo stesso teatro. Con il dovuto rispetto per le differenze, sia il critico teatrale tedesco e professore Hans-Thies Lehman, che il critico e professore canadese Josette Féral, con i loro rispettivi concetti di teatro post-drammatico e teatro performativo, cercano di spiegare l'avvento di forme di espressioni drammaturgiche che si ispirano alle arti performative per indebolire il testo-centrismo, il ruolo subordinato dello spettatore, l'enfasi sulla rappresentazione e narratività tipiche del teatro cosiddetto classico[21]. La grande visibilità delle arti performative nella scena contemporanea, d'altra parte, ha provocato altre reazioni negative in aggiunta alle accuse di oscenità rivolte a *La bête.* Le si è rimproverate di non rispettare i limiti sacrosanti di ciò che può essere o non essere il tema dell'espressione artistica; ma chi, tra i funzionari governativi, i critici, la polizia, i magistrati, gli scienziati, il pubblico in generale, ha il diritto di decidere cosa è arte e cosa non lo è?

Una critica più aspra, ma non per questo meno discutibile, è quella della giornalista colombiana Ursula Uchoa, la quale, in un blog nel 2008, ha accusato le arti performative di essere diventate un *pastiche* di se stesse, attraverso l'esacerbata ripetizione di alcuni gesti, che fino un certo punto possono anche aver avuto una forza contestatoria, ma sono diventati ora solo cliché. Il *post*, che ha raggiunto più di 150mila visualizzazioni, mostra una *compilation* fotografica di diverse *performances*, composta con i 10 gesti più utilizzati nelle performances: I. Nudità; II. Indossare il rosso; III. L'uso di carne cruda; IV. L'uso del sangue come inchiostro; V. La pittura vaginale; VI: Spalmare sul corpo cibo o liquidi; VII. Avvolgere la testa con corde, elastici, etc.; VIII. Scrivere sul corpo; IX. L'Uso del ghiaccio; X. L'*action painting*[22]. Per ognuno di questi gesti, Uchoa ha montato un mosaico di foto tratte da opere diverse, senza nominarle, datarle o contestualizzarle.

Sembra così che le arti performative siano diventate tutto ciò contro cui si sono sempre battute: un catalogo / vocabolario di regole e prescrizioni per il buon funzionamento estetico di un'azione. Secondo Uchoa, il "gesto cliché" (sebbene non utilizzi quest'espressione) impoverisce le arti performative: "Questi gesti, costumi, temi e modi di sviluppare l'arte dell'azione stanno diventando sempre più un modo semplicistico per giustificare la nostra mediocrità creativa malsana e vividamente ingiustificabile", scrive Uchoa. L'articolo è stato severamente criticato da ricercatori e artisti di tutto il mondo. In Brasile, la *performer* e professoressa Bia Medeiros, coordinatrice del gruppo di ricerca *Corpos Performáticos*, ha risposto alle accuse piuttosto affrettate di Uchoa con un articolo, nel quale sottolinea che: "La performance non è linguaggio, non ha grammatica o

21 Vedi H.-T. Lehmann, *Teatro postdrammatico*, Bologna, Cue Press, 2017, e J. Feral, *Théorie et Pratique et du théâtre: au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps éditions, 2011.

22 U.Uchoa, *La incesante repetición del gesto (los 10 gestos y elementos formales más utilizados en el arte de acción),* in: *Esferapublica,* 2008. Disponibile qui: http://esferapublica.org/nfblog/la-incesante-repeticion-del-gesto-los-10-gestos-y-elementos-formales-mas-utilizados-en-el-arte-de-accion/>, consultato il 20.2. 2018

vocabolario, ordine alfabetico o regole"[23].

In effetti, il testo della giornalista colombiana può anche essere interpretato come un avvertimento al rischio che le sfide e le innovazioni nell'arte e nella politica possano essere riprese dal sistema e iniziare a fungere da propaganda. È successo con i movimenti *hippie* e *punk* degli anni Sessanta e Settanta. Le accuse di Uchoa però non solo tendono a generalizzare, ma il metodo che le sostiene contiene inoltre un certo vizio nell'argomentazione. Raccogliendo foto di spettacoli diversi, di tempi e luoghi diversi, mettendole fianco a fianco, come se fosse possibile compararle, la giornalista cancella le differenze e le sfumature di ciascuna delle opere ivi rappresentate. Può anche darsi che alcuni dei lavori raccolti si perdano in vuote ripetizioni, ma altri hanno certamente provocato dei notevoli spostamenti nelle nostre prospettive sul reale. Ciò che Uchoa fa è astrarre (separare e fissare) un singolo aspetto di un processo molto più complesso congelandolo sotto un'egida semplificatrice. Questo ci priva dell'opportunità di valutare da soli la forza o la debolezza di ciascuna delle opere mostrate. In fondo Uchoa adotta la stessa strategia dei detrattori moralistici della performance *La Bête* in Brasile, che si basavano su un frammento del video completamente decontestualizzato per legittimare le loro accuse di pedofilia e attentato al pudore.

3. La filosofia *con* e *contro* le arti performative

3.1 Presenza versus *Evento*

La filosofia contemporanea ha anche le sue critiche da muovere alle arti performative, ma esse non comportano alcuna condanna morale, politica o estetica, bensì scaturiscono dall'interno ossia a partire dalla summenzionata strategia performativa della stessa filosofia e sono rivolte ad un uso indiscriminato di determinati concetti. Nel caso della *performance,* il problema è la sua pretesa di poter produrre *presenza*, libera e purificata da ogni mediazione. Abbiamo visto nel punto precedente che uno degli aspetti che più distinguono le arti performative è una rottura con le modalità di rappresentazione del teatro classico. Nel teatro tradizionale, in linea generale, c'è come un tacito accordo a sostegno della finzione, dell'istituzione di uno spazio e un tempo illusori nel quale attori e oggetti in scena si riferiscono sempre ad altre persone e ad altre cose, insomma, la scena fa sempre riferimento a un altro luogo, diverso, altro, fuori, esterno. Nella *performance* invece, come rileva Cohen, "[...] c'è un'accentuazione molto maggiore dell'istante presente, del momento dell'azione, di ciò che accade nel tempo ‹reale›"[24]. Le arti performative rivendicano per sé l'affermazione di una presenza pura del *performer* sia in relazione a se stesso, che in relazione al suo pubblico, perché in esse l'artista non è un attore, ma espone la propria persona. Ciò conferisce al processo performativo l'aspetto di un rito durante il quale il pubblico non è lì solo in quanto spettatore, ma è in una sorta di comunione con il *performer*. Il rapporto tra lo spettatore e l'oggetto artistico si sposta quindi da un rapporto principalmente estetico a un rapporto estatico, simile alla meditazione profonda o all'effetto degli allucinogeni, in cui la distanza psicologica tra l'oggetto e

23 M. B. De Medeiros, *Consideraciones sobre el arte del performance, Respuesta a Avelina Lesper*, *Ursula Ochoa y Carlos Monroy*, in: *Esferapublica*, 2010, disponibile qui: <http://esferapublica.org/nfblog/consideraciones-sobre-el-arte-del-performance/>, consultato il 20.2. 2018.

24 R. Cohen, *Performance como Linguagem*, op. cit. p. 97.

lo spettatore è ridotta. Accade come se le arti performative potessero offrire una rara opportunità di sfuggire all'ordinario della vita quotidiana nella quale siamo intrappolati, sia nel futuro che nel passato.

La 'presenza' rappresenta, quindi, un elemento estetico essenziale per le arti performative. Nel 2016 ho avuto l'opportunità di partecipare a una tavola rotonda su *The Question of Presence in Philosophy and the Performing Arts* con il mio amico e collega Renato Ferracini, direttore del gruppo *Lume*[25]. In occasione di questo dibattito, ho sostenuto che l'uomo esiste storicamente, per cui esso potrebbe anche avvicinarsi all'assoluto, ma non lo potrà mai raggiungere qui e ora. Ho anche avanzato l'ipotesi, polemica, che l'apologia della presenza nelle arti performative sia un residuo di un desiderio metafisico di eternità, tipico di tutte le forme di misticismo, che coltiva un velato risentimento contro la caducità del tempo, accusandolo ingiustificatamente di essere la causa di tutte le nostre sofferenze.

Nel dibattito con Ferracini ho sostenuto che, se la presenza non è accessibile agli esseri umani, ciò non significa che qualcosa di unico non accada con i corpi sulla scena, ma questo qualcosa richiede un altro concetto, a mio avviso molto più appropriato. Ho quindi proposto la nozione di evento, concetto fondamentale per tutta la filosofia del XX secolo, per rendere conto di ciò che, a mio avviso, è erroneamente descritto dagli artisti e dai teorici della performance come presenza. Qual è dunque la differenza tra la presenza e l'evento e perché è così importante, dal punto di vista filosofico, richiamare l'attenzione su questa differenza?

La nozione di pura presenza, così come descritta dai suoi devoti entusiasti, è direttamente collegata al modello metafisico del mondo, che si divide nella struttura oppositiva e gerarchica tra soggetto e oggetto. La presenza è ciò che è direttamente davanti a me, a mia completa disposizione. La presenza diretta di qualsiasi oggetto presuppone sempre la presenza immediata del soggetto presso di sé, come autocoscienza piena. Questo non vuol dire che la *performance* sia in sé metafisica, ma che il modo in cui è stata descritta, la terminologia usata per concettualizzarla, è ancora legato a modelli dualistici. C'è uno iato tra quello che fai e quello che dici. Per la filosofia contemporanea, tuttavia, al di fuori o aldilà della mediazione non c'è nulla; in questo senso, la nozione di *evento,* appare come un modo per intensificare il tempo, non per sospenderlo o per paralizzarlo.

La concezione del tempo che è alla base all'idea di evento non è quella di *chrónos* (tempo lineare, sequenziale, quantitativo), né di *aión* (eternità, o *fuori dal tempo*), ma *kairós* (l'occasione propizia). Con *occasione* non s'intende la *frazione di secondo*, ma una qualsiasi durata che implichi un'interruzione nel processo cronologico lineare. *Kairós* non è un punto specifico di *chrónos*, tanto meno la sua interruzione. *Kairós* è *Chrónos* qualificato, è il momento giusto per azioni e operazioni, è il momento per la *performance*[26]. Quando usciamo da casa per andare a lavoro, tutte le fasi di questo processo sono al servizio del tempo cronometrato, con un punto di partenza, un punto medio e un punto di arrivo. Se per caso siamo improvvisamente attratti e distratti da un incidente,

25 La trascrizione del dibattito è disponibile qui: R. Ferracini, C.Feitosa, *A Questão da Presença na Filosofia e nas Artes Cênicas*, in *Revista ouviuOUver, Uberlândia,* Vol. 13, n. 1, p. 106-119, 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37043>. Consultato il 10.2. 2018.

26 Nel greco contemporaneo il *kairós* è associato alle condizioni meteorologiche di ciascuna regione. Nella teologia cristiana, *Kairos* fu reinterpretato, specialmente nelle epistole paoline, come il tempo delle azioni divine. Nella filosofia antica la nozione di *kairós* risale ai problemi della retorica classica, alla capacità di un parlante di adattarsi alle contingenze d''una circostanza. In questo caso, la saggezza di corrispondere a ogni occasione è un fattore fondamentale per la fissazione del tempo *kairologico*. Per il rapporto tra *kairós* e retorica si veda (a cura di) P. Sipiora, J. Baumlin, *Rhetoric and Kairos - Essays in History, Theory and Praxis*, New York, SUNY Press, 2002.

o da un gruppo di musica di strada, o da una conversazione eccezionalmente interessante, o semplicemente da un semplice desiderio di sapere cosa c'è per strada, ci allontaniamo dall'obiettivo, dal progetto del futuro, e passiamo a vivere nel tempo *kairologico,* che può durare pochi secondi, ma anche ore o addirittura mesi o anni. Non usciamo dal tempo, ma lo viviamo in un altro modo, con intensità modificata, modulata dalle nostre diverse risposte ai richiami che il caso ci offre.

La temporalità dell'evento, quindi, non è un tempo fuori dal tempo, né è la paralisi del tempo, e non è neppure puro adesso, ma è una modulazione della temporalità. La nozione di evento risale a Heidegger [*Ereignis*], ma è stata ripresa dalla maggior parte dei filosofi del XX e XXI secolo (Derrida, Agamben, Deleuze, Merleau-Ponty, Foucault, Badiou, Ranciére, Sloterdijk, tra gli altri). È Derrida che, a mio avviso, rende al meglio l'idea di evento intendendolo come una situazione singolare, in cui l'altro arriva, nella sua irriducibile alterità. Per definizione, un evento appartiene all'ordine dell'imponderabile e non può essere previsto o calcolato, tanto meno anticipato. Non è il presente a essere l'istanza determinante della temporalità, ma il futuro, solo che lo è in modo differente. Nel documentario del 2002 sul suo lavoro, *Derrida,* il filosofo fa la seguente importante distinzione tra futuro e avvenire:

> "In generale, cerco di distinguere tra ciò che chiamano futuro e l'avvenire. Il futuro è quello che sarà, che diventerà -domani, più tardi, nel prossimo secolo-. Un futuro prevedibile, programmato, previsto; l'avvenire (to come / *avenir*), si riferisce a colui che viene, a ciò che viene e che, arrivando, venendo, non è prevedibile. Per me questo è il vero futuro, ciò che non posso prevedere. L'altro che viene senza ch'io possa neppure aspettarmelo, attenderlo. Dunque se vi è un vero futuro, aldilà del futuro, questo è l'avvenire in quanto la venuta dell'altro laddove io non posso prevederla".

Le arti performative offrono l'opportunità a un'alterità inaspettata di *a-venire* e di vivere quindi il tempo in modo diverso rispetto alla modalità lineare. La mia tesi è che le arti performative producono un evento, non una presenza. L'istituzione del *kairós* però non dipende dalla nostra decisione pura e semplice, è una situazione che trascende la nostra volontà, perché volere le cose e pianificare per ottenerle è un'abilità tipica del tempo cronologico.

Forse il tempo dell'evento ha più a che fare con la nostra maggiore o minore capacità di rimanere passivi e lasciare che le cose ci arrivino /accadano, senza che noi le giudichiamo, classifichiamo o controlliamo. Questa passività deve essere allenata attivamente, poiché la nostra tendenza principale è quella di rimanere concentrati sul futuro pianificabile. Credo che la differenza risieda tutta qui, tra l'allenare il corpo del *performer* alla produzione di più e migliori eventi invece di allenarlo alla produzione di *effetti di presenza.*

In quest'avversione alla centralità data alla nozione di *presenza* non è in gioco un preziosismo terminologico, ma un modo di impegnare la filosofia nell'occupazione della frontiera con le arti performative, per affrontare il compito di pensare un'altra ontologia del corpo in scena. aldilà dei modelli dualistici, essenzialistici e gerarchici ereditati dalla metafisica, tanto nel teatro, che nella danza o nella *performance*. Il dibattito con la filosofia tende ad arricchire le tecniche di formazione, i processi creativi e le sperimentazioni poetico / politiche delle arti performative. Cosa può imparare, allora, la filosofia dalle arti performative?

3.2 La svolta performativa della filosofia nel XXI secolo

Non basta *parlare di*, la filosofia può e deve lasciarsi contaminare da non filosofi, soprattutto dagli artisti *performer*. Potremmo forse affermare che stiamo vivendo una sorta di *svolta performativa* nella filosofia del XXI secolo. Non che la storia della filosofia sia totalmente priva di gesti che oggi potremmo definire azioni performative. Al contrario, ci sono molte situazioni ben note ed esemplari, in cui il filosofo impegna il proprio corpo per intensificare le sue idee. Aristotele, ad esempio, riferì che lo scettico Cratilo, credendo che nulla dovesse essere detto, mosse semplicemente il dito.

Possiamo immaginare il dito di Cratilo in aria, come un gesto di chi tace per convinzione, ma anche di chi esige il silenzio intorno a sé, invitando a pensare di più e a parlare di meno. Lo stesso Socrate, poco prima di prendere la cicuta, eseguì un rituale di performativo chiedendo che fosse sacrificato un gallo a Esculapio, dio della medicina e della guarigione. Molti videro in questo insolito gesto del pensatore il segno precoce del diffondersi del veleno nella sua mente, al contrario, Nietzsche nella *Nascita della tragedia (1872*), riconobbe nel tributo socratico al figlio di Apollo, "l'unico segno di una perplessità sui limiti della natura logica"[27] in tutta la vita di Socrate.

La famosa fotografia di Jules Bonnet, che mostra Nietzsche e Paul Rée che tirano un carretto con Lou Salomé seduta dento che tiene in mano redini e frusta, fu una brillante azione performativa messa in scena dallo stesso filosofo tedesco nel maggio 1882, una scena che ancora alimenta diverse polemiche. Nietzsche, infatti, può essere considerato il catalizzatore della svolta performativa della filosofia, avendo egli sempre difeso e assunto la dimensione autobiografica nella sua stessa scrittura, sperimentato con i nuovi media, essendo stato uno dei primi utilizzatori di macchine da scrivere sul pianeta e avendo stretto diverse collaborazioni sia con artisti (attori, musicisti, poeti, fotografi, ecc.), che con scienziati (biologi, medici, geografi, ecc.). Il filosofo tedesco invocava l'arrivo in futuro di nuovi filosofi che si distinguessero per la loro capacità di riconoscere, secondo un frammento dell'estate del 1885, che "il corpo è un pensiero molto più ammirevole della vecchia 'anima'"[28]. Nietzsche ha portato la filosofia sia in scena che in strada e creato il concetto di *filosofo-artista*, per indicare qualcuno che vede sia la filosofia che la scienza come gesti creativi e, quindi, politici.

Più recentemente il filosofo spagnolo Paul Beatriz Preciado ha affrontato ancora più radicalmente la tesi delle arti performative secondo la quale il corpo non è una cosa data e pronta, ma un campo fertile per realizzare delle possibilità. Nel libro *Testo Yonqui* (2008), Preciado indaga il genere, le droghe e la biopolitica nell'era farmaco-pornografica. Il filosofo racconta l'esperienza di auto-somministrazione dell'ormone del testosterone, mostrando, dimostrando e allo stesso tempo riflettendo sulle tecnologie di alterazione del corpo. Il suo è un gesto performativo, filosofico e politico allo stesso tempo, o, come dice Preciado nell'introduzione: "[...] un protocollo di intossicazione volontaria a base di testosterone sintetico"; un "body essay", una "finzione auto-politica"[29].

Nel 2012 è nata in Europa un'iniziativa internazionale per istituire un nuovo campo di conoscenza, chiamato appunto *filosofia della performance*, che riunisce in modo organizzato e

27 F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1997, p. 98.
28 F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1884-1885*, Berlino, New York, DTV, KSA XI, 1988 b, p. 56.
29 P. B. Preciado, *Testo Yonqui,* Madrid, Espasa Calpe, 2008, p. 15.

coerente le pratiche creative delle performance e il lavoro concettuale della filosofia. In una tavola rotonda sul tema *Cos'è la filosofia performativa [philo-performance?],* nel 2014, la professoressa e ricercatrice dell'Università di Parigi VIII, Charlotte Hess, ha risposto alla domanda come segue:

> "Per *filo-performance* intendiamo la messa in scena del pensiero in tutte le sue forme: filosofia parlata e duellata, *slam*, intervento sociale, danza, azione di ricerca, festival e anti-festival ... La nostra ambizione è esplorare quest'area nella quale il concetto è in azione, è performativo, indagare il modo in cui la "filosofia" può essere fatta come *performance*, aprendo e ricercando dei propri spazi"[30].

La filosofia performativa, quindi, vede la *performance* come qualità del pensiero e produce il pensiero come *performance*, ossia la filosofia come evento. Anche se cercando di sfuggire a etichette e definizioni, la filosofia performativa si è diffusa in tutto il mondo, attraverso pubblicazioni, simposi e conferenze, in diverse e varie versioni[31]. Nel 2014, ad esempio, nell'ambito del progetto *Philosophy-on-Stage* dell'Università di Vienna, la filosofa della *performance* Laura Cull, dell'Università del Surrey / Inghilterra, si è unita all'artista e performer Tess Denman Cleaver per eseguire le *Walking Lectures*, a partire dal principio che il corpo è pensato più intensamente quando è esso stesso in azione. Nel 2015, i filosofi Arno Böhler e Susanne Valerie Granzer hanno eseguito lo spettacolo *Nietzsche et cetera. Kant in Analyse* nel quale Lou-Andreas Salomé psicoanalizza Kant sotto shock per la lettura di Nietzsche[32].

Per quanto mi riguarda la filosofia performativa è lo sviluppo coerente del mio progetto di filosofia pop e dal 2013 cerco, in teoria e in pratica, di sviluppare percorsi per la sua attuazione in Brasile[33]. All'interno di questo flusso ho iniziato a tenere lezioni e corsi sull'argomento e allo stesso tempo ho tentato modi di fare filosofia che coinvolgessero sempre più il mio corpo, la mia immaginazione e i miei affetti. Uno degli esperimenti è stato la tavola rotonda di apertura del Primo Simposio Internazionale sulla Filosofia Pop nel maggio 2014, presso l'Università Federale dello Stato di Rio de Janeiro (UNIRIO). Il tema dell'apertura del simposio era "*Performance* e Filosofia", coordinato da me, con la presenza della professoressa di francese Julie Amanty (Parigi VIII) e traduzione simultanea della Prof. Tania Alice Feix (UNIRIO).

---

30 Trascrizione della tavola rotonda *Qu'est-ce que la philo-performance?* Realizzata a Parigi, 28.6.2014 durante il convegno Internazionale *Théâtre, performance, philosophie : croisements et transferts dans la pensée anglo-américaine*. Disponibile qui: <http://labo-laps.com/quest-ce-philo-performance/>, consultato il 20.2. 2018.

31 Degni di nota sono il progetto viennese *Philosophy-on-Stage* (https://www.univie.ac.at/performanz) e la rete internazionale di filosofia performativa (https://www.performancephilosophy.ning.com), in cui si possono trovare bibliografie ed eventi legati all'argomento. Esiste anche una rivista scientifica specializzata in filosofia performativa dal 2015: <https://www.performancephilosophy.org/journal/pages/view/about>. Oggi ci sono diversi gruppi che lavorano in Asia, Oceania e America Latina. In Brasile, ho avuto l'opportunità (insieme a Tania Alice e Angela Donini) di organizzare diversi corsi, tavoli e simposi sulle relazioni pratiche e teoriche tra *performance* e filosofia all'interno del progetto di ricerca della filosofia pop: <http://dgp.cnpq.br/dgp/ specchio di gruppo / 2330294403542324>.

32 Le trascrizioni di queste azioni sono disponibili su: http://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/wp-content/The_Sea_Lies_Open_Cull_Denman-Cleaver_Walks_extended-description.pdf e: https://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/wp-content/Boehler_Granzer_Nietzsche_et_cetera_Transkript.pdf, consultato il 20.2.2018.

33 Sull'idea di filosofia pop in Brasile, vedi il mio articolo del 2001, *O Que é Isto -Filosofia Pop?,* in: (a cura di) D. Lins, *Nietzsche e Deleuze*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001. P. 95-104. E anche lo studio critico di Marcia Tiburi, nel 2016, intitolato *A Filosofia e seus conteúdos desprezados: Filosofia Pop em Questão,* in: *Revista Sinais Sociais,* Rio de Janeiro, v. 10, n. 30, p. 95-124, Gen./Apr. 2016.

Quello che il pubblico non sapeva era che si trattava di una conferenza-spettacolo della *performer* Tania Alice Feix, che ha creato una relatrice immaginaria, Julie Amanty (il nome già indicava la trama: *Julie a menti* = Julia ha mentito), presumibilmente venuta dall'Università Parigi VIII e ospite d'onore dell'evento. Mentre la relatrice immaginaria - messa in scena dall'attrice e ricercatrice Geneviève Lodovici - esponeva la sua ricerca teorico-pratica sulle corporeità liminali con il volto coperto da fasce, il suo intervento era tradotto simultaneamente dalla professoressa Tania Alice, vera autrice del testo e della trama[34]. Il dibattito che ne è seguito, da me coordinato, è stato il più acceso del simposio. La conferenza di apertura, sulla *performance* e la filosofia, non era solo *sulla* performance e la filosofia, ma era essa stessa un atto performativo e filosofico[35].

Affinché la svolta performativa della filosofia abbia successo, è necessario abbandonare il desiderio tradizionale di guidare gli esseri umani nella ricerca di una verità unica e assoluta e nella capacità di raggiungere una forma di universalità che abbia una portata totale e illimitata. La *ricerca del più universale* in filosofia, citata all'inizio come una delle caratteristiche distintive della dimensione performativa della filosofia, tende purtroppo a una certa disattenzione nei confronti degli specifici contesti storico-culturali dei temi indagati.

Che l'universalismo della filosofia occidentale sia eccessivo è evidente, ad esempio, nel disinteresse accademico che rileviamo in Brasile per i sistemi di pensiero originari di matrice africana, indigena, orientale o persino sudamericana. L'argomento ricorrente - e inaccettabile - dice che se la filosofia cerca l'universale, non può essere trattata come un'attività specifica in una regione geopolitica. Fortunatamente la filosofia contemporanea sta imparando a rivedere e relativizzare il suo concetto di universale, principalmente dal dialogo fecondo con l'area delle arti in generale, da cui si sta sviluppando l'idea di *topologie dell'essere*[36].

A questo proposito si può affermare che la filosofia performativa è sempre *site-specific*, ancorata sempre e ogni volta nel contesto geografico, storico e culturale degli enti che la praticano. Pertanto, sarà necessario chiedersi cosa fai quando fai filosofia nel Brasile contemporaneo.

Le arti performative invitano la filosofia ad avere la forza di sostenere i paradossi e le ambiguità dell'esistenza, ma anche a resistere e mettere in discussione le ideologie egemoniche; senza abbandonare il rigore, ma evitando un'eccessiva formalità. È necessario, ad esempio, chiedersi se l'aula, il testo lineare, le lezioni espositive, le lunghe relazioni ai congressi, siano ancora i formati più adatti per fare filosofia nel XXI secolo. Non sarà piuttosto imprescindibile riattivare i corpi dei filosofi, eternamente seduti tanto in cattedra che in accademia? Perché non includere le tecniche di *body training* delle arti dello spettacolo, come requisito altamente raccomandato nella formazione dei futuri insegnanti di filosofia?

---

34 Il testo completo di *Corporeidades Liminares* è stato pubblicato dalla rivista online: *O Percevejo online*, Rio de Janeiro, Vol. 6, n. 1,Gen./Giugno 2014, p. 234-249.

35 Un'altra azione filo-performativa che ho realizzato è stata il progetto pilota di un treno interculturale, il cui scopo era trasformare il tempo trascorso nella mobilità urbana, da tempo alienato in tempo fertile e creativo. Insieme alla Prof. Cecilia Dinardi (City University of London), ho coordinato la realizzazione di diverse performance e laboratori creativi in un vagone ferroviario presso la stazione centrale di Rio de Janeiro, per cinque giorni nell''aprile 2016. Le attività sono state filmate per essere esposte in un'installazione interattiva - che includeva un modello del treno - al *Multiplicidade Festival* (16 maggio 2016). Il risultato è disponibile in video su Internet: <https://vimeo.com/166043561>. Consultato 1.2.2018.

36 Per maggiori informazioni sull'argomento vedi: N. Maldonado-Torres, *A Topologia do Ser e a Geopolítica do Conhecimento. Modernidade, Império e Colonialidade. Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 80, p. 71-114, mar. 2008.

Infine, sarà necessario rivedere la nozione stessa di azione, ristretta ai campi dell'etica e della politica. Se nel campo dell'estetica le azioni artistiche sono mobilitazioni affinché possa accadere l'arte, nell'area della filosofia, allora, le azioni filosofiche sono mobilitazioni affinché il pensiero stesso possa accadere, attraverso il coinvolgimento di corpi, dei generi, nelle nuove tecnologie, nelle situazioni quotidiane, e dai contenuti che provengono dalla cultura di massa e, principalmente, dalle sfide politiche dei nostri tempi. Qual è l'avvenire di queste azioni filosofiche? A questa domanda risponderà solo, in teoria e in pratica, la continua occupazione delle frontiere tra le arti performative e la filosofia.

MULTI MEDEA EXTRAGÖDIE
frei nach Euripides - Theaterproben, ein Bericht

Die rächende Wut der Medea ist nicht zu bremsen. Kein Chor hält sie auf, keine Liebe kann sie besänftigen, kein Weinen erweichen. Das Ehedrama sondergleichen fordert die Kinder als Opfer. Kann Medea nicht endlich Ruhe geben? Warum eine Tragödienentwicklung nach Euripides durch das KungerKiezTheater in Berlin-Treptow?

Eine lange, von Hera verhängnisvoll gesteuerte Vorgeschichte hat die zauberkundige Königstochter aus Kolchis im Rücken: ihre Hilfe für Jason bei der Jagd nach dem Goldenen Vlies, die Verbrechen gegen die eigene Familie aus Liebe zu diesem Mann (eine Liebe, mit der Hera sie schlug wie mit einem Fluch), die Flucht mit dem Geliebten und die Abenteuer der Argonautenfahrt, schließlich das gemeinsame Exil in Korinth, wo Medeas Vater einst herrschte. Von Jason betrogen und abgespeist mit Argumenten, die das Wohl der beiden Söhne vorschützen, droht sie den Mann an die Korintherin Glauke, Tochter des Königs, zu verlieren. Da der König Medea nicht traut, soll diese die Kinder herausgeben und allein weiterziehen, ohne Liebe, ohne Familie, entehrt. Doch Medea wehrt und rächt sich: sie schickt der Braut ein vergiftetes Hochzeitsgewand und tötet damit sowohl Glauke als auch Kreon, den Vater und König. Um Jason mehr als durch Tod zu bestrafen, tötet sie die gemeinsamen Söhne und trifft damit seine Genealogie.

Alternativlose Abhängigkeiten sind das Thema dieser Tragödie: die Abhängigkeit der Geschlechter durch Ehe und Liebe, die tief empfundene Schmach, die Verstrickung in Schuld durch Gewaltanwendung, die Frage nach dem rechtmäßigen Anspruch auf den Thron. Als Ehefrau und Mutter soll Medea sich selbst demontieren, jede Einflussnahme (genannt Zauberei) aufgeben, sie soll verschwinden, mit der fragwürdigsten Begründung. Daraufhin handelt Medea.

Die Kriminalstatistik belegt jedes Jahr, dass Frauen selten mit Mord reagieren. Körperliche Gewalt hat in der Regel ein männliches Gesicht, und in aller Welt führt Frauenhass zu Femiziden. Doch gerade die fast beispiellose Tötung der eigenen Kinder durch die Mutter fügt Euripides dem Medea-Stoff der Sage hinzu und verdeutlicht damit ein gesellschaftliches Grundproblem, das bis heute überdauert. Er stellt die Frau in den Mittelpunkt des tragischen Konflikts, weil in ihr die Unfreiheit kulminiert. “Medea” zu spielen, heißt sich auf einen Urkonflikt einzulassen, den Konflikt zwischen den Geschlechtern in einem patriarchalen System.

Annäherung an die Tragödie

Wäre alles viel einfacher, wenn die Frauen gehorchten? Wäre alles besser, wenn die Männer nicht herrschten? Beide Positionen bringen der Held Jason und die Heldin Medea beredt und emotional auf die Szene. Wir haben mit Euripides eine sehr alte Textgrundlage; in ihr sind die Schwierigkeiten der Unterwerfung und der Subjektwerdung noch sehr authentisch. Die zeitliche Distanz lädt uns ein, mit eigenen Erfahrungen eine Brücke zu schlagen und uns emotional zu öffnen. Gerade der Abstand zum Archaischen des 2400 Jahre alten Textes bietet die Chance, den Zeitraum dieser Unterwerfung zu erfassen und zu fragen, was daran “notwendig” war und was dem in der Geschichte der Menschheit womöglich vorausging.

Unterworfene sind nicht nur die Frauen. Dem Zwang, der Notwendigkeit, dem Verhängnis und Götterfluch unterliegen auch die Männer. *Sub-jekt* ist, wer abgesondert ist von der Menge,

die der Chor repräsentiert.

Wann erscheint uns Heutigen die Absonderung gerechtfertigt? Welche Notwendigkeiten werden heute postuliert, um eine Opferung zu verteidigen, wer ist heute in der Position der Iphigenie, der Alkestis? Welchen Zorn können wir nachvollziehen, welcher Rechts- und Sittenbruch erscheint uns legitim? Der Zorn des Achill, die Raserei der Medea? Und der Chor, eben noch Sprachrohr der Polis: oft stellt er bei den attischen Dichtern Frauen dar, also gerade diejenigen, die aus der Polis ausgeschlossen sind. Gespielt wurden sie wiederum von Männern (Laien), in Masken. Gehörte es zum reinigenden, kathartischen Moment der Tragödie, dass die ins Oikos, ins Haus verdrängten Frauen dem männlichen Publikum vorgeführt wurden, in der Hoffnung auf einseitige, also illusionäre Versöhnung?

Arbeiten mit dem Chor und den Held*innen

Es lohnt sich, die verschiedenen Chor-Handlungen untersuchen: Beschwichtigen, Trösten, Erinnern, Klagen, Flehen, Umstimmen, und die Chor-Identität zu erforschen: Mit-einer-Stimme-Sprechen – wie fühlt sich das an? Wo ist es möglich, wo vereinzeln wir uns? Für eine eigene Medea-Version ist eine passende Vortragsweise von chorischen Textpassagen aus Euripides zu finden, ergänzt mit eigenen chorischen Passagen des Ensembles, bestehend aus Fragen, Zweifeln, Vorschlägen, Phantasien, persönlichen oder gemeinschaftlichen Antworten.

Zum Erinnern und Klagen eines heutigen Medea-Chors kann es zum Beispiel gehören, jüngere Nachrichten aus der Kriminalhistorie einzufügen (beliebige grässliche Mordgeschichten). Zur Chor-Identität kann es auch gehören, uneins zu werden und sich zu spalten, sich zu bekämpfen, übereinander herzufallen, sich wieder zu versöhnen. Eine Strategie des Chors kann es sein, sich als "Stimmen" im Inneren des Helden/ der Heldin einzunisten (Paranoia).

In der modernen Theatergeschichte ist der Rückgriff auf den Chor zum Beispiel verbunden mit Stücken von Einar Schleef ("Die Mütter"), mit Elfriede Jelinek ätzender Darstellung von Massenphänomenen ("Sportstück"), den Laienchören in vielen nicht unumstrittenen Produktionen von Volker Lösch sowie mit dem hochinteressanten Ensemblestück "Oratorium" über Eigentum und Erben von SheShePop aus dem Jahr 2018. Das semiprofessionelle KungerKiezTheater, wo grundsätzlich Menschen mit sehr unterschiedlichen Voraussetzungen zusammentreffen (Menschen, die häufig mit dem Publikum im selben Alt-Treptower Sozialraum leben), schien mir als Initiatorin des Projekts ein besonders geeigneter Ort zu sein für eine lokal verankerte Arbeit an den Funktionen des Chors, und das für möglichst viele Beteiligte. theater.kungerkiez.de

Die Produktion würde vielleicht auch die Tür öffnen für die Zusammenarbeit mit anderen Gruppen und Organisationen in Alt-Treptow, z.B. dem feministischen Sinti und Roma-Archiv, so hoffte ich. Die Corona-Pandemie und die Eindämmungsmaßnahmen haben diese und viele andere Wünsche später vereitelt.

Ich wollte neben dem Chor natürlich auch die Heldenposition mit dem Ensemble intensiv untersuchen: die Ausgangslage (Götterwillkür), die Emotion, die Erwartung, die individuellen Ziele, der Handlungsspielraum. Die Entscheidungen, das Ausgestoßen-Sein, die Erhöhung, die Unterwerfung, Wahnsinn und Prestige. Vor allem würde unsere Arbeit den Figuren der Medea und des Jason und ihren "Anderen", ihren Nachfolger*innen und

Wahlverwandten gelten.

Berücksichtigt werden sollte auch der lyrische Anteil an der Tragödie. Das Lyrische spricht zugunsten der Gegenwart und meldet z.B. die Bedürfnisse der Liebe an. Ohne das Lyrische gibt es keinen tragischen Konflikt.

Da zur Tragödie endlich auch die Komödie gehört (ursprünglich: das Satyrspiel im Nachgang), wollte ich dazu ermuntern, immer wieder ein Ventil zu öffnen und die vermeintlichen Notwendigkeiten, die zur Tragödie führen, dem Gelächter preiszugeben.

Das Stück öffnen für Fragen an die Demokratie

Ich initiierte so eine Theaterproduktion, die das partizipative Konzept des KungerKiezTheaters (KKT) nutzte, um an die Wurzel der Dynamik von Polis-Publikum-Chor und Individuum zu gehen. Wer spielt mit bei "Medea und andere", wie der Arbeitstitel anfangs lautete? Wer ist nicht dabei, obwohl er oder sie gerne möchte, und warum? Wo auf der Bühne sind die Mütter gewordenen Frauen, wo sind die geflüchteten Frauen, die wütenden Frauen? Unter welchen Bedingungen machen wir Theater – wir, das KKT? Die Möglichkeit zu partizipieren wird in der Produktion selbst thematisiert, und die Kritik daran fließt ein.

Chor und Publikum, Publikum und Polis verbindet in der Tragödie eine direkte Linie. Die Spannungen in unserer Demokratie finden wir dort wieder. Nicht jede/r hat Stimme, kann entscheiden, wählen, findet Vertretung oder kann sich selber vertreten, darf klagen und umzustimmen versuchen. Klar archaisch erscheint uns heute, dass in der Polis und im antiken Theater die Frauen und Sklaven ausgeschlossen waren. Aber wer ist heute in der Rolle der Unfreien von damals? Zum Konzept von "Medea und andere" gehörte es, dass wir uns (nicht immer erfolgreich) um die Einbeziehung von Menschen in prekären Situationen bemühten, z.B. Menschen ohne Aufenthaltsgenehmigung, ohne Stimmrecht, Angehörige kleinster Minderheiten ohne Repräsentanz oder Zugehörige zu Randgruppen, die keine Lobby haben.

Verschiedene Möglichkeiten an der Produktion mitzuwirken

Mitwirkung an der Produktion wollte ich auf verschiedene Weise und in verschiedenen Stufen und Bereichen ermöglichen:

- In Gesprächen und Interviews können Beiträge zum Urkonflikt der Geschlechter und zu Fragen der Partizipation eingebracht werden.
- Per Video können Abwesende eingespielt werden, die sich der Produktion verbunden fühlen, aber nicht teilnehmen können.
- In einer Intensivphase werden fünf Schauspieler*innen zu Vorreiter*innen. Später kommen weitere Darsteller*innen mit überschaubarerem Probenaufwand dazu.

Da ich den Prozess sowohl leiten, als auch in den Aufführungen mitspielen wollte, war die Benennung einer Co-Regie aus dem Kreis der Mitwirkenden im Verlauf der Produktion sinnvoll.

Wie sich das Publikum beteiligen kann, Einrichtung der Bühne

Bühne und Tribüne sollten so eingerichtet sein, dass eine Beteiligung des Publikums erleichtert und die Verbindung von Polis-Publikum-Chor-Held*in sichtbar werden konnte. Der Chor könnte im Publikum sitzen und aus diesem hervorgehen. Zuschauer*innen könnten sich spontan dem Chor anschließen, ohne große Distanzen überbrücken zu müssen. Es könnte gemeinsam gesprochen oder gesungen werden. Auch die Ausgrenzung bzw. Erhöhung der Held*innen würde fasslich mitten unter uns geschehen.

Unser Theatersaal war nicht fest bestuhlt, so dass wir planten, die Tribüne schräg in den Theatersaal hineinzubauen, wodurch sich eine halbe Arena ergäbe. Dadurch würde ein längsseitig bespielbarer Bühnenraum möglich. Erfahrungsgemäß entsteht so die größtmögliche Nähe zum Publikum.

Dies war ungefähr meine Ausgangsplanung.

Patriarchale Medea, Text und Tragödie

In der titelgebenden Heldin wurde der antike Theaterbesucher wohl erstmalig mit der Lage der Frau in der attischen Demokratie konfrontiert, insbesondere mit ihrer rechtlichen Situation. Medea sinnt auf Rache, weil ihr Unrecht widerfährt. Euripides lässt außerdem – ein Novum - der weiblichen Eifersucht ebenso wie der Liebesleidenschaft den nötigen Raum, er erfindet zur Steigerung den Kindermord hinzu, den die Sage nicht kannte. Der Autor lässt zwar auch Jason, die Identifikationsfigur des ausschließlich männlichen Publikums, wohlgesetzt reden; Jason trägt die Argumente eines "Neoliberalen" vor, eines Aufsteigers, der es angeblich gut mit seiner Familie meint, nach dem Motto: der Zweck heiligt die Mittel. Angesichts seines Ehebruchs, des Verrats an der Familie, angesichts Medeas früherer Wohltaten für Jason, für die Argonauten und damit für ganz Griechenland werden die Zuschauer bei den Vorwürfen und Ausbrüchen der Medea wohl nachdenklich geworden sein. Die "Barbarin" verteidigt sich mit Moral, Würde und Leidenschaft, beruft sich sogar auf die Götter.

Die Medea des Euripides ist patriarchal und zwar dort, wo sie eine Rache wählt, die sich gegen sie selbst richtet. Die neue Braut des Ehemanns zu töten, wie grausam auch immer, und den König, ihren Vater dazu, weil er seinen neuen Schwiegersohn deckt und Medea und ihre Kinder prophylaktisch des Landes verweisen will: diese Morde erschienen uns – sagen wir - tragödiengemäß. Doch Jason höchstmöglich zu strafen, indem man als Mutter die gemeinsamen Kinder umbringt? Das fanden wir masochistisch. In der deutschen Kulturgeschichte gilt Medea als Monster. Doch welche Möglichkeiten hat die patriarchale Heldin (die Heldin im Patriarchat) überhaupt, sich zu wehren?

Der Mann Jason ist schwer getroffen, denn der Tod der Kinder (es sind Söhne) macht seinen Erfolgsplan zunichte. Auf der Erbfolge beruht seine Macht, durch Vermehrung des Reichtums. Etwas Vergleichbares hat die rechtlose Medea nicht zu verlieren. Sie wird nach der Befriedigung ihrer Rachelust in einem neuen Exil ihre Geschichte wiederholen, so erzählt es die Sage. Das ist aber nicht mehr Gegenstand von Euripides' Tragödie.

Später fanden wir: auch der Mord an der neuen Braut, einer jungen Frau, ist ganz im Sinne der patriarchalen Konkurrenz unter Frauen.

Wie, wenn die beiden Frauen stattdessen Freundinnen würden?

Matriarchale Medea, Bewegung und Einspruch

Als wir im August 2019 in die Proben starteten, genossen wir als "Vorreiter*innen" eine intensive, zusammenhängende Arbeitsphase, was für das KungerKiezTheater ein Luxus ist. Gegenseitig brachten wir uns Körpertechniken, Methoden und Künste bei, die für die Umsetzung "unserer" Medea infrage kämen. Wir lernten uns kennen und fanden heraus: Es würde eine körperliche Medea-Produktion werden, mit dem Körper der Gruppe, des Chors versus die Wortmacht des individuellen Helden.

Unsere chorischen Szenen erlaubten es, den Text stark einzukürzen. Bewegung wurde handlungstragend, und damit entstand nach und nach die Möglichkeit zum Einspruch, dem Hebel "unserer" Medea. Peripetie, Katastrophe – machen wir da mit, wir, der Chor, der sich aus seinen Fesseln befreit?

Niemand war Medea, niemand war Jason – oder alle. Wir schlüpften in wechselnde Rollen, auch die des Königs und der Braut, und erfanden ihre aktuelle Übersetzung. Wir steuerten die Funktionen von Szenen der Dramaturgie bewusst durch anderswirkende Elemente. So hoben wir allmählich die Bruchstücke einer matriarchalen Medea aus den Trümmern der Geschichte.

Wir entschieden uns für folgende freie Erzählung: Medeas Fall wird neu verhandelt, in der Gegenwart einer Stadt, die Berlin sein kann. Medeas Fall, das bedeutet: eine Frau wird verdächtigt, sie sei fähig, grausam zu morden, weil sie schimpft und flucht, und man hat sie dabei gehört. Sie ist ohnehin schon verdächtig – eine Ausländerin, eine Geflohene mit schlechtem Ruf - , soll am besten verschwinden, denn ihr Mann plant prestigeträchtig, die Tochter des höchsten Repräsentanten zu ehelichen und sich der früheren Angetrauten zu entledigen, der somit die Ausweisung droht. Die Kinder möchte Jason aber behalten und "Stamm mit Stamm vereinen".

Unser Stück geht so: Der Chor besetzt den Platz in der Nähe des Justizgebäudes. Der Chor, das sind Demonstrantinnen, die für das Aufenthaltsrechts dieser Medea, für die Anerkennung ihrer Rechte und ihrer Ehe (damit auch der Unterhaltspflicht) und für die Anerkennung ihrer heilkundlichen Fähigkeiten kämpfen. Medea selbst erscheint nie. Es ist der Chor, der ihre flammenden Reden vorträgt oder in Bewegung zur Handlung bringt. Der Chor stellt auch die Brücke zum Publikum dar, das über Medeas Fall abstimmen soll. Im Inneren des Justizgebäudes, in einer langweiligen Amtsstube befinden sich die "Götter", Entscheidungsträger, Bürokraten. Sie spielen ein kokettes Gesellschaftsspiel zum Zeitvertrieb oder zur Betriebsfeier – Wer bin ich? Heute sind sie die Götter Griechenlands, Hera, Aphrodite, Dionysos und Ares.

Es ist unsere Obrigkeit. Es sind die antiken Götter, die das Schicksal der mythischen Tragödienheld*innen bestimmten, eine patriarchale Phalanx. Hera ist die Strippenzieherin des Konflikts um Medea, einzig um ihre verletzte Eitelkeit zu rächen - so weit ist die Große Göttin, die sie einst war, gefallen.

Die Götter agieren hinter der Szene, sie werden gefilmt und im Live-Stream auf die Bühnenwand projiziert. Die Unterstützerinnen der Medea können diese Götter "anrufen", es wird vergeblich bleiben.

Die Unterstützerinnen finden ihren eigenen Weg. Sie entledigen sich der Göttermacht. Ihre Körperhandlung führt direkt in den Protest: die masochistische Aktion Medeas, die List zur Tötung der Braut mithilfe der eigenen Kinder – auf dem Höhepunkt vollzieht sich die Umkehr. Die pathogene Energie kehrt sich nicht länger gegen Medea selbst und ihresgleichen. Die Erinnerung an das Gebären hält die Tragödie vollends auf und lenkt das Geschehen in die Bahnen des Lebens.

Die Kinder werden nicht sterben. Und Medea selbst hat bereits Freunde aus dem Publikum und damit Aufnahme gefunden, eine Ausweisung der Verdächtigen, Überflüssigen lässt sich gegen den Widerstand der Bevölkerung nicht mehr machen.

Die Götter nun verzweifeln. Kein Mensch glaubt mehr an sie! Sie kommen aus ihrem Hinterzimmer auf die Bühne, durchbrechen die Papierwand ihrer Projektion und richten ihren Zorn gegeneinander, bringen sich selbst um oder töten einander - Showdown zur Musik "Stabat mater" von Pergolesi. Hera ist die letzte, die stirbt.

Der Chor ist schon nach Hause gegangen, hat die Platzbesetzung für den nächsten Tag organisiert. Einkaufen? Kinderbetreuung? Wer kocht morgen? Lasst die Götter doch sterben.

Corona stoppte unser Vorhaben

Der Lockdown im März 2020 unterbrach uns in der Schlussphase der Proben, und die geplante Premiere im April konnte nicht stattfinden. Als wir nach dem Sommer weiterproben konnten, mussten wir ein Hygiene-Konzept finden, das gleichzeitig ein überzeugendes ästhetisches Konzept war. Anfangs erschien das unmöglich. Wir wollten doch mit gutem Grund ein "physisches Chorstück" zeigen!

Schließlich fanden wir eine neue Lösung: Die Götter sind nicht hinter der Bühne, sondern auf der Bühne, anfangs als Statuen, dann als Menschen im Büro. Alle Mitwirkenden, auch der Chor, befinden sich auf festen Positionen mit Abstand, der Text spielt wieder eine größere Rolle. Alle physischen Chorpassagen sind lediglich angedeutet oder umgearbeitet – das war ein bitterer Schnitt ins Konzept. Die Struktur der Gesellschaft in der Pandemie aber wird sichtbar gemacht durch das Mittel, das uns zugleich das Sprechen auf der Bühne ermöglicht: ein Rohrsystem, bei dem die Rohrenden an ein Mikrofon führen. Dieses "Rohrofon" wird zum Klangkörper, percussiv, mysteriös ... So wird die Gesellschaft, in der Medeas Fall wieder verhandelt wird, nun eine Gesellschaft in der Pandemie.

Der erneute Lockdown im Herbst 2020 verhinderte auch das abschließende Proben und die Premiere dieser Version. Nach langer und intensiver Arbeit und ebenso langen Zwangspausen scheint "Medea" inzwischen gänzlich versunken. Es ist nun geplant, einen Höressay zum Stück zu machen. Ein Audio geht völlig andere Wege als ein Video, das uns keine gute Alternative zum Theater in Präsenz zu sein schien – und macht vielleicht auch irgendwann einmal, falls alle Beteiligten sich dann noch zusammenfinden können, eine Aufführung von MULTI MEDEA EXTRAGÖDIE nicht überflüssig.

KATRIN HEINAU

Laura Scuriatti, *Mina Loy's Critical Modernism*, University Press of Florida, 2019

Il libro di Laura Scuriatti dedicato all'opera di Mina Loy è il prodotto eccellente di un lungo lavoro di ricerca. La complessa operazione ermeneutica compiuta su un corpus di scritti rimasti in larga parte inediti ha tra l'altro richiesto all'autrice del saggio il soggiorno nell'archivio presso la Beinecke Rare Book and Manuscript Library dell'Università di Yale che ospita il *Nachlass* della scrittrice. Come amica di Laura ho avuto il piacere di seguire la genesi di questo lavoro in un arco temporale ampio e di discutere con lei diversi aspetti dell'attività e della biografia dell'appassionante personaggio della Loy. Il risultato complessivo del saggio è ammirevole sia per la ricchezza dei riferimenti alla bibliografia secondaria dedicata all'autrice e al movimento modernista che per l'ampio respiro transdisciplinare delle analisi compiute. Il percorso proposto si snoda in quattro densissimi capitoli che tengono insieme prospettive tematiche e dispiegamento temporale nella produzione di Loy: Il primo capitolo "Loy's Dialogue with *Lacerba* and Italian Feminism" (pp. 17-66) affronta il primo periodo dell'attività letteraria di Loy durante il periodo fiorentino concentrandosi sulla collaborazione e il dialogo con il movimento futurista e in particolare con Giovanni Papini con cui Loy ebbe una relazione sentimentale e con diverse voci del femminismo italiano (e internazionale). Il secondo capitolo "The Objects of Poetry and the Economics of Art" (pp. 67-128) si concentra in particolare sul primo periodo americano che prende avvio dopo che l'autrice ebbe lasciato Firenze per New York, dove frequentò i circoli letterari delle avanguardie; esso presenta la riflessione di Loy sul fondamentale fenomeno, attraverso cui, nel modernismo, opere anzitutto artistiche, ma anche letterarie, si trasformano in oggetti di consumo il cui valore è commisurabile a quello di altre merci, come queste ultime pubblicizzabili il terzo capitolo "Mina Loy's Dialogic and "Narratable Selves": Art as Collaboration" (pp. 129-202) indaga la concezione di scrittura e di produzione letteraria come collaborazione attraverso da un lato il confronto di Loy con altri scrittori e artisti modernisti (tra gli altri Giovanni Marinetti, Giovanni Papini, Ezra Pound, Gertrud Stein, James Joyce, Djuna Barnes, Arthur Cravan, Mabel Dogde, Marianne Moore), sia in contributi poetici che, nell'unico romanzo *Insel*, con particolare riferimento al periodo di Parigi in cui Loy si sperimenta anche come agente dell'artista surrealista tedesco Richard Oelze e come designer di lampade che vende in un negozio grazie al sostegno finanziario di Peggy Guggenheim. L'ultimo capitolo "Eccentricity, Affiliation and Distance in Loy's Corpus" (pp. 203-245), che si concentra sulla produzione dell'ultimo periodo americano in una condizione di marginalità, mette a tema l'originale declinazione del modernismo della scrittrice inglese sia attraverso la rappresentazione della figura e della voce poetica di Loy negli scritti di Djuna Barnes, Robert McAlmon, Moore, Pound, Stein) sia in un confronto con diverse interpretazioni della sua produzione letteraria che ne hanno sottolineato il carattere volutamente 'anomalo' convocando categorie come il *queer*. In rapporto a queste Scuriatti specifica ulteriormente il senso in cui il modernismo di Loy le appare un modernismo "critico".

Poiché questo elemento mi sembra particolarmente significativo comincerò da qui ricordando anzitutto il significato polisemico di "critico" a partire dal senso più tecnico introdotto da Kant, attraverso una rivoluzione, ossia inversione di prospettiva dall'oggetto al soggetto, che porta il filosofo tedesco a prendere le distanze dalla metafisica, mostrando come essa sia il prodotto di una *hybris* speculativa in cui il filosofo si concepisce come uno sguardo assoluto, slegato dunque da quelle categorie spazio-temporali e concettuali da cui invece l'esperienza di ogni soggetto dipende. Il gesto critico di Kant contiene dunque in sé anche quella dimensione semantica di negatività, mediata dal significato più ordinario del termine; tale negatività investe in particolare un gesto, quello con cui il

soggetto decostruisce la propria presunta assolutezza indagando le condizioni di possibilità della sua esperienza. E si tratta appunto di un gesto contagioso, che nei secoli successivi verrà più volte reiterato e declinato, non solo dalla filosofia, ma anche dalla letteratura e dell'arte, che nel compiere tale operazione stabiliranno tra loro un dialogo serrato che non si è più interrotto. Il modernismo, nella definizione ampia che ne fornisce Scuriatti nell'introduzione, possiede proprio tali aspetti; in esso è in un certo senso contenuta la stessa dimensione critica, in senso kantiano: tali forme artistiche e letterarie producono infatti "una diagnosi intorno a realtà, percezione e coscienza attraverso le lenti dell'arte e di nuove tecniche" e ciò accade "attraverso l'abbandono di forme tradizionali con l'obiettivo di affermare la novità come espressione del moderno e il rifiuto di modi di rappresentazioni semplicistici"; tale movimento condivide infine "l'angoscia riguardo agli effetti della tecnologia e dell'industrializzazione sulla vita umana" (p. 7). Si tratta dunque di un programma complessivo che avvicina arte, letteratura e filosofia all'insegna di una crisi delle forme tradizionali siano esse di rappresentazione o di pensiero. In questa prospettiva lo stesso *linguistic turn*, la svolta linguistica con cui a cavallo tra Ottocento e Novecento la filosofia sembra convergere sulla riflessione sul linguaggio (in declinazioni diverse che produrranno i due indirizzi analitico e continentale) appare strettamente imparentata con quella crisi semantica generalizzata da cui nasceranno le avanguardie artistiche e in cui si esprime buona parte del movimento modernista. Questo aspetto ci fa comprendere anche perché in questo periodo i confini tra i vari ambiti disciplinari sfumino costantemente, in quanto ciò fa parte appunto del programma stesso del movimento modernista. L'opera di Mina Loy ne dà in effetti manifestazioni esemplari spostandosi vorticosamente all'interno dei generi (e anche delle arti e delle discipline): da un'opera figurativa (nella giovanile, fortunata, attività di pittrice) a un manifesto femminista (in dialogo con i manifesti del futurismo fiorentino) a un poema dedicato al parto (l'intensissimo *Parturition*), da sceneggiature teatrali a un dialogo/monologo di gnoseologia, da un romanzo in forma di chiasmo autobiografico (*Insel*) a un poema biografico familiare (*Anglo-Mongrels and the Rose*), da un ruolo in uno spettacolo teatrale d'avanguardia a saggi critici sul movimento modernista e sulla danzatrice Isadora Duncan (rimasto allo stato di progetto). All'interno del movimento modernista Laura Scuriatti individua per Loy un posizionamento critico ulteriore, originale proprio in rapporto a quello che è il canone modernista, e afferma che "l'opera di Loy non può secondo me essere posta nella stessa categoria delle opere moderniste che si appellano ai valori della modernità (borghese) negandoli, come per esempio nel caso di Thomas Mann o Franz Kafka" (p. 9). La cifra letteraria e critica di Loy non sarebbe cioè quella della completa negazione ma piuttosto "dello scetticismo, dell'ironia e della distanza" (ibidem). Sebbene anche questi elementi siano ampiamente diffusi in ambito letterario e filosofo in epoca coeva, le analisi compiute da Laura nel saggio fanno comprendere bene come la specificità del gesto di Loy prenda forma anche dal modo in cui come donna e come femminista dialoga con movimenti come il futurismo e partecipa ad analisi di opere che la portano necessariamente a un posizionamento diverso rispetto a quello dei colleghi maschi. Un caso particolarmente interessante presentato in modo molto dettagliato nel libro è il confronto con *Sesso e carattere* di Weininger, lo scrittore austriaco morto suicida dopo la pubblicazione dell'opera che divenne rapidamente un grande successo. La poetica del genio, declinata anche dal movimento modernista, è una delle ragioni dell'interesse destato dal libro che concepisce il genio come una caratteristica legata al tipo ideale della mascolinità e precluso dunque al sesso femminile (così come è precluso al carattere ebraico). L'ammirazione destata dall'opera di Weininger nei circoli fiorentini frequentati da Loy, ammirazione che coinvolse la stessa Gertrud Stein, può sorprendere così come i colleghi di Cambridge di Ludwig Wittgenstein espressero grosse perplessità per

l'apprezzamento che il filosofo austriaco mostrava per *Sesso e carattere* di cui consigliava a colleghi e amici la lettura ancora negli anni Trenta. Wittgenstein dà una spiegazione dell'importanza dell'opera di Weininger che ben si adatta al modo in cui le avanguardie fiorentine si confrontarono con essa: si tratta secondo lui di un grande errore a cui è necessario cambiare il segno per approdare a una verità significativa. Questa sembra essere stata in effetti la modalità in cui le avanguardie, *in primis* i futuristi, ma, anche ancor più, scrittrici moderniste come Stein e Loy, recepirono il messaggio di Weininger declinando la poetica del genio in territori letterariamente poco esplorati come quelli del corpo e della sessualità. Se però per i futuristi il messaggio maschilista di Weininger non poneva particolari problemi, del tutto coerente com'era con la società del tempo e con i valori sociali e politici abbracciati da diversi di loro e poi ulteriormente sviluppati durante il fascismo, ben diverso era il caso di scrittrici come Stein e Loy, per cui il confronto con Weininger si presentava come maggiormente complesso. Per Loy esso passa per la redazione di un manifesto femminista restato inedito in cui si proclamava la necessità di distruggere la verginità femminile come atto di liberazione, per il confronto con l'esperienza del parto rappresentata nella poesia *Parturition,* così come per le opere poetiche dedicate al rapporto sentimentale con Papini o anche per quelle nelle quali Loy si confronta con le scrittrici italiane Sibilla Aleramo e Ada Negri, il cui modello essenzialista, come mostra Scuriatti, Loy rifiuta, così come prende le distanza dall'immagine di femminilità virile forgiata dai futuristi. La dimensione critica emerge nell'opera di Loy anche in rapporto al modo in cui il modernismo si confronta con il fenomeno complesso della mercificazione dell'opera d'arte e con i processi che fanno dell'artista stesso parte del fenomeno che sancisce il successo artistico o letterario dell'opera. E' sulla base di questa consapevolezza che Mina Loy diventata lei stessa, *post mortem*, un'icona pop, celebrata ad esempio, come Laura racconta, dalla canzone "Mina Loy" di Thurston Moore, come scrittrice fa piuttosto scelte che sanciscono in vita la sua esclusione dal canone modernista, relegandola in una posizione di eccentricità marginale i cui tratti appaiono ai più misteriosi. Ma è proprio a partire dalla riflessione sul fenomeno complesso con cui le regole del capitalismo inglobano precocemente anche il mercato dell'arte, della letteratura e delle idee che è possibile capire le mosse del modernismo critico della Loy e interpretare la sua posizione di scrittrice "riluttante" come l'effetto di una viva consapevolezza dei meccanismi che inglobano l'atto di scrittura in fenomeni che con essa non hanno nulla a che vedere, anche se diventano sempre più la condizione necessaria per il successo. E rispetto a questo punto il criticismo di Loy rivela un tratto genuinamente kantiano nell'esigenza espressa da Kant di distinguere, come in un processo di scomposizione chimica, gli elementi della moralità da quelli che con essa non hanno nulla a che fare. Nel nostro caso si tratta appunto di separare la poesia, l'arte in generale, dalla loro pubblicizzazione che le rende merci e le costringe così, in quanto tali, a trovare un mercato in cui possano essere commercializzate.

Non è un caso che al tema abbia dedicato diverse divertenti osservazioni anche Wittgenstein, un filosofo, pienamente iscrivibile nella sfera modernista, che ha sempre percepito il rapporto tra la sua attività di filosofo e la sua dimensione pubblica come particolarmente problematico, adottando la soluzione di restare, come la Loy, un autore in larghissima misura inedito. Le stesse *Ricerche filosofiche*, suo secondo e ultimo libro concepito, sia pure in forma incompiuta, per la pubblicazione, escono postume, restando così il *Tractatus logico-philosophicus* l'unica sua opera pubblicata in vita. Anche un altro grande protagonista della svolta linguistica novecentesca, Ferdinand de Saussure, il cui *Corso di linguistica generale* è stato, com'è noto, all'origine dello strutturalismo, ebbe analoghi problemi e scrisse e pubblicò pochissimo sugli argomenti della nuova disciplina, la linguistica generale, di cui gli è attribuita la fondazione. La particolare sensibilità di alcuni autori modernisti, tra cui la stessa Loy, a

questo fenomeno è legata al riversarsi sull'opera d'arte (o di pensiero) e sul suo valore di ogni elemento fisiognomico del suo autore, dal volto fino alla firma e allo stesso nome. La firma di Goethe (così come il suo volto) mi fa un'impressione goethiana, rifletteva Wittgenstein, che si interrogava anche sulla sua resistenza ad attribuire, ad esempio, le opere di Beethoven a qualcuno con un nome diverso. Il filosofo era ben consapevole del fatto che questo coagularsi nell'opera di elementi soggettivi, come il nome, il volto, la firma, fosse complementare al processo con cui il valore dell'opera viene determinato preliminarmente dal suo involucro, ossia dall'aver deciso il mercato se quella firma, quel volto, etc. il cui possessore è produttore di determinati oggetti, è di successo oppure no. Ed è chiaro come, proprio all'interno dell'avanguardia, per quella particolare sensibilità modernista, di cui si diceva, tale processo appaia intollerabile. Se, infatti, il gesto più radicale del programma modernista va proprio contro le forme di rappresentazione tradizionali, attraverso una ricerca del nuovo che apre a una sperimentazione a oltranza, allora la ricerca di affermazione attraverso processi squisitamente capitalistici che sanciscono il successo di una particolare merce artistica rispetto a un'altra, grazie alla produzione dei sottili indicatori di distinzione, tipici della classe borghese, rappresenta un vero tradimento e una abdicazione a quella libertà espressiva che rappresenta il punto cardine del programma. In un'epoca in cui i social media hanno reso tali meccanismi pervasivi il rifiuto, da parte di una personalità modernista come la Loy, di cadere in questo meccanismo, quello cioè che fa sì che anche il gesto più radicale si sfiguri nel desiderio, più o meno consapevole, che tale gesto diventi il "brand" che determinerà il successo di chi lo compie, appare, temo, irrimediabilmente enigmatico.

La resistenza di Mina Loy come scrittrice mi pare evidente ed evidente mi sembra anche il fatto che essa si scontrava con difficoltà biografiche particolarmente forti e viveva oggettive tensioni in rapporto ai suoi molteplici talenti: donna passionale, bellissima ed elegante secondo i nuovi canoni della moda, precocemente modella di artisti e fotografi (a New York di Man Ray), pittrice, poi designer e creatrice di lampade, che vende in un negozio a Parigi, nella sua difesa, strenua quanto inutile, del copyright delle sue creazioni, così come nella pubblicità proposta nelle riviste, Mina Loy mostra di conoscere bene le regole del mercato e di sapere che la sopravvivenza di un'attività commerciale come la sua dipende dalla capacità di saperle far rispettare nel modo più efficace, cosa che includeva ovviamente fare appello alla stessa icona fascinosa che la designer proiettava sui suoi prodotti. Le forme di resistenza assunte da Loy nell'attività di scrittura sembrano controbilanciare tali aspetti e fanno ciò in direzioni molteplici: a partire dall'adozione di pseudonimi sempre nuovi alla diversificazione dei progetti praticati con relativo disinteresse riguardo alla possibilità di pubblicazione fino al rifiuto di sottoporsi alle norme editoriali dalle riviste percepite evidentemente come l'imposizione di una sorta di "packaging" in insanabile conflitto con il gesto poetico radicale dell'opera. Inoltre l'abito critico adottato da Loy include una *self-reflectivity* che prende le distanze proprio da quella dimensione sentimentale considerata la matrice del canto poetico (e biograficamente testimoniata dalle varie relazioni della Loy). Tale abito di rifiuto, nella scrittura, della componente emozionale, è stato descritto da Pound con la categoria di "logopoeia", ossia di una forma poetica dominata appunto dal *logos* e non dai sentimenti. Se questo sembra corrispondere all'esigenza di una presa di distanza dalle forme poetiche tradizionali caratterizzate appunto dalla dimensione sentimentale, l'uso costante di un'ironia sferzante manifesta anche una componente umoristica affettiva e personale. Il saggio di Laura, che assolve il difficile compito di interpretare un'opera letteraria dal linguaggio sperimentale e dal significato spesso oscuro, ci presenta diverse citazioni in cui anche la complessa inclinazione autobiografia degli scritti di Loy viene decostruita attraverso un'autoironia disarmante. E' il caso del romanzo *Insel* che può essere definito una sorta di chiasmo biografico che echeggia il modello

dell'*Autobiografia di Alice B. Toklas* di Gertrud Stein in cui l'*alter ego* di Loy, Mrs. Jones, è l'agente dell'artista Insel, *alias* Richard Oelze, di cui finisce per scrivere la biografia ritrovando così al tempo stesso la propria. Se, confrontandosi con l'opera di Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Laura Scuriatti riconosce in Loy la necessità di adottare uno sguardo altro per raccontare la propria storia, in *Insel* è appunto lo sguardo incrociato dei due protagonisti a permettere di demistificare illusioni e fantasmi dell'autobiografismo, ad esempio quando Mrs. Jones rinfaccia a Insel la sua ossessione per Kafka, modello per lui inaggirabile, e l'artista le risponde per le rime: "You atrocious fake – you have no life to write – you are acting Kafka! 'And I', answered Insel, as I turned him out, 'see clearly into you. Your brain is all Brontë'" (p.187). Si tratta di uno scambio esilarante in cui la Loy mette a tema in modo genialmente autoironico un aspetto importante della sua biografia, il romanticismo di cui sono espressione le sue storie d'amore, anzitutto quella per il poeta pugile Craven, misteriosamente scomparso dopo il loro matrimonio in Messico, da cui ebbe l'ultima figlia e il cui ritorno, secondo diverse testimonianze, continuò ad aspettare fino alla fine. Nel libro Laura ricostruisce in modo convincente la dimensione comunitaria del movimento modernista mettendo in evidenza l'acuta consapevolezza di Loy del fatto di essere un elemento di un processo collettivo e di partecipare dunque a un'operazione letteraria corale di cui sono parte integrante i contributi critici e poetici che riguardano le opere di altri autori. Se dunque da un lato viene dedicata attenzione a questi contributi di Loy, dall'altro trova spazio, nell'analisi di Scuriatti, il modo in cui i contemporanei hanno rappresentato Loy e il suo operato artistico. Ed è interessante notare che in due autrici diverse, Marianne Moore e Djuna Barnes e in due opere distanti temporalmente, emerga sempre l'immagine dello scalpello associato alla scrittura di Loy, aspetto che sottolinea appunto la dimensione decostruttiva del suo gesto poetico. In *Ladies Almanack* di Djuna Barnes, in cui Loy è presentata con l'appellativo di Patience Scalpel, è anche significativo che la radicalità nella scrittura dell'artista viene associata a un certo conservatorismo dal punto di vista esistenziale in quanto il contesto delle artiste lesbiche o bisessuali, che frequentavano il salotto parigino di Natalie Barney, faceva dell'eterosessuale Loy un'eccentrica per così dire della retroguardia, presa in giro per le sue preoccupazioni per il futuro delle figlie di cui auspica il matrimonio. Per concludere mi auguro che la ricca monografia di Laura Scuriatti possa far conoscere anche al pubblico italiano Mina Loy grazie a un'opera di traduzione dei suoi scritti di cui la ricca e non facile operazione ermeneutica compiuta in questo libro ha già fornito alcuni solidi presupposti.

SARA FORTUNA

J. Siegmund: Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert, J.B. Metzler, Stuttgart 2019. 203 Seiten. ISBN 978-3-476-04805-9. € 37,99

Gegenwärtig verlassen die Künste vermehrt ihren angestammten Platz als 'das Andere der Gesellschaft' und greifen zunehmend direkt in gesellschaftliche und politische Vorgänge ein bzw. verstehen sie als Teil einer Lifestyleindustrie:[1] Sie forschen, werden politisch und offen kommerziell. Die ästhetische Theorie reagiert auf diese Bewegungen der Kunst indem sie dieser den Verzicht auf Autonomieansprüche, Ökonomisierung sowie ein Aufgehen in der Mode - und Kreativitätsindustrie etc. vorwirft.[2] Auf diese Situation reagiert Judith Siegmund in ihrem hochinteressanten Buch, indem sie nach einer ästhetischen Theorie fragt, die dieser Situation angemessen ist. Sie setzt hierzu beim Begriff des 'Zwecks' an und artikuliert die Vermutung, dass dessen unterkomplexe Verwendung in der ästhetischen Theorie des 20. Jahrhunderts zur beschriebene Entfremdung der Kunst von der Theorie geführt habe. Die ästhetische Theorie des 20. Jahrhunderts basiere demnach auf einem Gesellschaftsverständnis, welches das Gesellschaftliche vor allem durch Prozesse der Rationalität bzw. Rationalisierung geprägt sieht: "Im Ideenkontext der rationalisierten Gesellschaft wurden Kunsttheorien entwickelt, die vielfach aus einer marxistischen Perspektive eine nicht-entfremdete Kunsterfahrung ins Verhältnis zur zweckrationalen gesellschaftlichen Rahmung setzten". (211-212)[3] Dieses Denken sieht Siegmund insofern als überholt an, als spätestens seit den 1990er Jahren eine Kulturalisierung bzw. Ästhetisierung der Gesellschaft stattgefunden habe, in deren Rahmen das gesellschaftliche Fortschrittsprojekt der Moderne nicht mehr ohne weiteres als ein durch und durch zweckrationales dekonstruiert und pathologisiert werden könne: Gegenwärtig ließe sich die altbekannte Oppositionen zwischen Rationalem und Anti-Rationalem-Ästhetischen nicht mehr so einfach bilden, wie in vielen soziologischen und ästhetischen Theorien der Moderne geschehen. (213) Derartige Diagnosen würden der Situation der Gegenwart schlicht nicht mehr gerecht. Sie fußen nach Siegmund auf einem allzu "simpel gedachten Zweckrationalen", bei dem es sich letztlich nur um den "schlecht verstandene Idealtypus des zweckrationalen Handelns bei Max Weber" bzw. "die Umdeutung des Gedankens des Interesses als zweckgerichtetes Begehren im Kontrast zur Interesselosigkeit bei Kant" handle. (212) Demgegenüber versucht Siegmund einen Zweckbegriff zur Anwendung zu bringen, der den Anforderungen der Gegenwartsgesellschaft gerecht werden kann und ein Denken des Ästhetischen erlaubt, das sich nicht von der künstlerischen Praxis entfremdet.

In Kapitel eins untersucht Siegmund zunächst den gegenwärtig zu beobachtenden "Funktionswandel der Künste als Herausforderung für die ästhetische und soziologische Theorie". Sie zeigt, dass sich die aktuelle gesellschaftliche Situation gut erfassen lässt, wenn man Andreas Reckwitz in der Auffassung folgt, dass das Sinnlich-Affektive in alle möglichen gesellschaftlichen Bereiche eingewandert sei. Dann aber dränge sich unmittelbar die Frage auf, wie ein dieser Situation angemessener, postautonomer

1 D. Danko, O. Moeschler, F. Schumacher (eds), Kunst und Öffentlichkeit, Springer, Wiesbaden 2014; N. T. Zahner: Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert, Campus, Frankfurt am Main2006, U. Karstein, N. T. Zahner (eds): Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes, Springer, Wiesbaden 2017.

2 L Boltanski, A. Esquerre: Bereicherung. Eine Kritik der Ware, Suhrkamp, Berlin 2018; Ch. Menke, J. Rebentisch, L. Boltanski (eds): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Kadmos, Berlin 2010, F. Schultheis: Kunst und Kapital. Begegnungen auf der Art Basel, König, Köln 2015.

3 Die Seitenangaben beziehen sich auf die e-book Ausgabe des Buches-

Funktionalitätsbegriff für die Kunst aussehen kann. Zur Entwicklung eines eben solchen widmet sich Siegmund im zweiten Kapitel der historischen Rekonstruktion der Ausbildung des Gedankens der Zweckfreiheit in der ästhetischen Theorie. Sie führt aus, dass die deutschsprachige Ästhetik in ihrer Kantlektüre die Freiheit des Subjekts durch die 'Unbestimmbarkeit' des von ihm erfahrenen künstlerischen Gegenstands begründete und fortan die 'Autonomie der Kunst' als ein innersubjektives Freiheitserlebnis, als eine 'Handlungsentlastung' der Subjekte von verschiedenen zu Handlungen anstiftenden Zwecken propagierte. Im Zusammenhang mit den soziologischen Narrativen der gesellschaftlichen Rationalisierung und Individualisierung erschien der Zustand der ästhetischen inneren Freiheit als eine Kompensation bzw. als Alternative, in der das Imaginäre, das Spielerisch-Anschauliche als innere Vorstellungsart einen gewichtigen Platz zugewiesen bekam. Siegmund stellt demgegenüber heraus, dass 'ohne Zweck' bei Kant gerade *nicht* meint, dass die Kunst keine nichtkünstlerischen externen Zwecke verfolgen dürfe: Die Bestimmung der 'Zweckmäßigkeit ohne Zweck' bei Kant beziehe sich, so Siegmund, vielmehr ausschließlich auf ästhetische *Urteile* und sage nichts über die Bestimmung der Kunst aus. Kant ging es nach Siegmund um die Bestimmung einer *reflexiven Urteilsstruktur* und nicht um die Selbstgesetzgebung eines künstlerischen Feldes.

Die Verschiebung der kantischen Prämissen vom ästhetischen Urteil zur Kunst erfolgte nach Siegmund vor allem im Rahmen der marxistischen Gesellschaftstheorie: Die Prozesse der Entwicklung der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft würden in dieser als eine 'Herauslösung der Kunst aus lebenspraktischen Bezügen' beschrieben und im Stil gängiger soziologischer Modernenarrative als Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft in verschiedene Teilbereiche oder -systeme gelesen. Es ist nach Siegmund vor allem Peter Bürgers durch Schiller vermittelte Kant-Lektüre, die "eine Art Symbiose" (83) mit der marxistisch-kritischen Analyse entfremdeter Subjektverhältnisse in der Gesellschaft des sogenannten 'Spätkapitalismus' eingehe. Kunst gerate in diesem Denken so in die Rolle einer Alternative zur 'verdorbenen' Gesellschaft im Ganzen: "In der Kunst erfährt der in seiner Lebenspraxis auf eine Teilfunktion (zweckrationales Handeln) reduzierte Bürger sich als 'Mensch'; er vermag hier die Fülle seiner Anlagen zu entfalten, jedoch nur unter der Bedingung, daß dieser Bereich streng von der Lebenspraxis geschieden bleibt." (83) Die abstrakte Idee des Begehrungsvermögens, das Kant in der Kritik der Urteilskraft gegen das Interesselose der ästhetischen Reflexion aufruft, werde bei Bürger zum "Prinzip der auf Profitmaximierung gründenden Gesellschaft" (84). Siegmund arbeitet hier überzeugend heraus, wie im Gefolge der marxistischen Gesellschaftstheorie das Ästhetische zu einem Bereich jenseits des 'alle Lebensbereiche durchherrschenden Prinzip der Profitmaximierung' stilisiert wird und ein Begriff der 'Zweckrationalität' zur Beschreibung des Gesellschaftlichen aufgerufen wird, der in seiner Einseitigkeit für eine Diagnose des zeitgenössischen Kapitalismus schlicht untauglich ist: "Das Gegensatzpaar der zweckrationalen Gesellschaft und der autonomen Kunst, die nichtzweckgebunden ist, ist viel zu einfach." (85)

In diesem Zusammenhang macht Siegmund überdies darauf aufmerksam, dass die hier an die Kunst formulierten Ansprüche ihrerseits eine externe Funktionalisierung der Kunst darstellten: Denn die Avantgardekünstler in Bürgers Theorie strebten keinesfalls eigene Ziele und Zwecke an, sondern stellten sich in den Dienst der Befreiung der Gesellschaft vom "Verdorbenen der Rationalität". (86-87) Nach Siegmund dränge sich hier der Eindruck auf, dass dieses an die Kunst gerichtete Funktions- und Zweckverbot auch historisch zu interpretieren sei und sich wohl auch wesentlich gegen die sozialistische Vereinnahmung der Kunst als nützliche Tätigkeit richte und hierbei interessanterweise "sowohl der reale Sozialismus als auch die ökonomische Seite des bürgerlichen Kapitalismus plakativ mit Zweckrationalismus gleichgesetzt worden sind" (89). Siegmund zeigt hier eindrücklich auf, dass

und wie der Autonomiegedanke der Kunst als normativer Gedanke der ästhetischen Theorie immer auch historisch zu verorten ist.

In Kapitel drei "Zweck - Zur Geschichte des philosophischen Begriffs" wendet sich Siegmund anschließend dem Herzstück der Arbeit zu und rekonstruiert theoriehistorisch, wie die negative Bewertung alles Zweckvollen in die Welt kam. Das Kapitel setzt mit der Darstellung zweckhafter Ordnung bei Aristoteles ein und verfolgt die philosophiehistorische Entwicklung und Modifikation des Zweckbegriffs bis hin zum Begriff der Zweckrationalität bei Max Weber. Auch hier erfolgt eine Kantrelektüre, die darlegt, dass der Terminus "Zweckmäßigkeit ohne Zweck" im Kant'schen Denken "in Bezug auf einen unbestimmten, nicht gegebenen, aber intendierten Zweck" (125) meint. Dies bedeute aber eben nicht, so Siegmund, dass das Kunstobjekt keine Zwecke habe oder haben dürfe. Vielmehr verbinden sich in der 'Zweckmäßigkeit ohne Zweck' in paradoxer Weise die Dimensionen von Ordnung und Freiheit im Vernunftbegriff. Kant 'bändige' hier die Individualität, Irrationalität und Destruktivität, welche im Sturm und Drang die "Ausnahmekapazität des Genies" begründet hatten, und binde sie ein in die Idee eines gesellschaftlichen "allgemein Wertvollen". (127) Kant komme es eben gerade darauf an, die Unberechenbarkeit des Künstlergenies durch eine wesentliche Zweckmäßigkeit des Kunstwerks wieder einzufangen. Nach Siegmund "ist die Pointe von Kants Systematik, dass sie zum Schluss auch die Kunst des Genies wieder in eine Ordnung integriert, indem der ästhetischen Idee des Genies ein Erkenntniszweck zuwächst; allerdings ist es keine Erkenntnis des Verstandes, sondern eine Erkenntnis im Anschaulichen, Assoziativen, das dem Verstand in seiner reduzierenden und festlegenden Funktion verloren gegangen ist." (129) In der 'Zweckmäßigkeit ohne Zweck' erfolge die Disziplinierung des Genies über den Geschmack: Das Genie erfahre hier eine Leitung, indem Klarheit und Ordnung in dessen Gedankenfülle hineingebracht werde und seine Ideen so öffentlich nachvollziehbar und haltbar würden. 'Geschmack' stehe dann bei Kant für eine Verbindung des Individuellen mit dem Öffentlichem, und zwar nicht auf der Ebene des Verstandes, sondern auf der der Vorstellung und Darstellung. Zweckmäßig ist die Kunst nach Kant - und dies legt Siegmund eindrücklich dar - in ihren Resultaten. Die Leistungen des Genies gliedern sich so in eine allgemeine Kultur ein, deren Stellenwert Kant höher ansetze als die faszinierende Unverständlichkeit individueller Leistungen. (132) Kant gehe es mit der 'Zweckmäßigkeit ohne Zweck' also letztlich um die humane Einordnung des Künstlergenies in die Gesellschaft und um die Einholung der schönen Kunst als eine bereichernde, wenn nicht gar erkenntnissteigernde Leistung für die Gesellschaft.

Auch John Dewey fragt nach den Bedingungen unter welchen die Künste zu einer Bereicherung für die menschliche Gemeinschaft werden können. Im Unterschied zu Kant sieht John Deweys Pragmatismus Rationalität, Erkenntnis und Moral *nicht* getrennt auftreten. Sein Denken beruht auf der Idee eines ganzheitlichen menschlichen Handelns, das zu großen Teilen aus Gewohnheiten, aus reaktiven Tätigkeiten besteht, die auf die Umgebung antworten, in die der Mensch als Teil des Organischen eingebettet ist. Denken und Fühlen sind so nach Dewey einerseits durch Welt initiiert, zugleich tritt das Subjekt im Denken und Fühlen seiner Umwelt in einem permanenten Wechselverhältnis 'gegenüber'. Ästhetischen Erfahrungen zeichneten sich hier gegenüber alltäglichen aus, indem ihnen eine Ganzheit zukommt, die sich vom Fragmentarischen des normalen Erfahrens unterscheidet. (172) Spezifisch an der Kunst ist nach Dewey ein spezifisches Verhältnis von Mittel und Folge, eines das von gleichzeitiger 'Instrumentalität und Finalität' gekennzeichnet ist: Im Kunstwerk kommt die Erfahrung eines Ereignisses, eines Objekts, einer Szene oder Situation zu ihrer eigenen, integralen Erfüllung. Die Kunst zeichne sich also dadurch aus, dass sie einem intrinsischen Zweck folge, der vom Einzelnen nicht als Vorgabe wahrgenommen werde, wie externe Zwecke,

die beim Menschen tendenziell zu Leid und Abstumpfung führten. Dewey bescheinigt der Kunst in diesem Sinne ein "Immer-schon-epistemisch-Sein" (183): Denn Kunstwerken präsentierten die Erfahrungen derer, die sie hergestellt haben. Auf dieser Weise komme der Kunst eine ethische Dimension zu, nämlich eine Verantwortung dafür, welche Erfahrungen ich anderen präsentieren will. Künstlerisches Handeln wird so bei Dewey prototypisch für das Verhalten von Menschen in Demokratien: "Am Kunsthandeln und an der Kunsterfahrung lässt sich etwas einüben bzw. erleben, das substanziell für den demokratischen Aufbau der Gesellschaft im Ganzen ist: das gelingende Verhältnis des Individuums zu etwas, das es übersteigt, nämlich zur Gesellschaft als der historisch konkreten eigenen Umgebung." (184-185) Indem ästhetische Erfahrung ein "Gefühl der Einheit mit sich selbst und der Einheit mit uns" (185) evoziert, erinnert sie uns an unsere Zugehörigkeit zu einem 'größeren Ganzen'.

Hier schließt Siegmund an. In Kapitel vier "Eine nicht (nur) rationale Gesellschaft" zeigt sie auf, dass es in den de-differenzierten, ästhetisierten westlichen Gegenwartsgesellschaften darum gehen müsse, einen intrinsischen Zweckbegriff in den Vordergrund zu stellen, und zwar nicht allein für die Künste, sondern bereits in der Bestimmung eines Gesamtgesellschaftlichen. Siegmund plädiert hier dafür, die Differenz zwischen externen, im Sinne Adornos 'zurichtenden' Zwecksetzungen und intrinsisch motivierten Handlungsweisen genauer zu bestimmen und eine Formung der Gesellschaft "durch Praktiken der ästhetischen Handlung und ästhetischen Wahrnehmung" (218) zu betreiben. Schließlich habe in den ästhetisierten Gesellschaften der Gegenwart ein Handeln und Wahrnehmen vermehrt Bedeutung gewonnen, in dem "Anschaulichkeit, Bildhaftigkeit und Vorstellungskraft eine größere Rolle spielen" (219) und 'reflexive Urteile' im Sinne Kants eine größere Popularität und Verbreitung erfahren hätten während sie teilweise an die Stelle von Erkenntnis- und moralischen Urteilen getreten seien. Moralisches Handeln würde nun durch die vermehrte Anerkennung, Verbreitung und Normalisierung poietischer bzw. kreativer Tätigkeiten als implizites, praktisches Wissen gesellschaftlich wirksam. Welche Rolle hierbei der Kunst zukommt, untersucht Siegmund im letzten Kapitel "Zwecke von Künsten - eine teleologische Perspektive?".

Nachdem der Kunst in ästhetisierten, zunehmend de-differenzierten Gesellschaften nicht mehr "unkompliziert die Denkfigur einer nichtentfremdeten Tätigkeit und auch nicht die Funktion der Funktionslosigkeit" (227) zugewiesen werden könne, wie dies in als rationalisiert und differenziert wahrgenommenen Gesellschaften der Fall sei, sie nicht mehr als eine Utopie der Versöhnung (Adorno) oder der Gleichheit (Rancière) zu Verfügung stehe, (230) gelte es nach Siegmund ein ästhetisches Denken zu entwickeln, das den Künsten einen 'Platz' im Gesellschaftlichen gibt und nach ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit fragt. In ästhetisierten Gegenwartsgesellschaften ließe sich diese nach Siegmund in ihrer 'Modellhaftigkeit' im Sinne der Poetik von Aristoteles lokalisieren, d.h. in der Fähigkeit, Zuschauer emotional und kognitiv zu erreichen und hierbei etwas Eigenes, Grundsätzliches zum Gesellschaftlichen beizutragen. Lässt man sich auf den Gedanken ein, dass "es in jedem künstlerischen Tätigsein und damit in jedem Kunstwerk und seiner Erfahrung um etwas geht" (234), so könne die Kunst nach Siegmund in Anlehnung an John Dewey von der Form einer ganzheitlichen Erfahrung her bestimmen werden, die eben nicht allein durch Selbstbestimmung, sondern durch Selbst*darstellung* charakterisiert werden könnte: "Die Ermächtigung besteht darin, etwas in ein Maß zu bringen, das das je eigene Maß ist." (235) In künstlerischen Strategien der Produktion und Rezeption besteht die Selbstermächtigung dann in der Verortung auf innerer Zwecke, d.h. darin "sich in ein Verhältnis zu anderen Dingen, Gegenständen, Situationen zu setzen, das mit der Ausbildung eines eigenen Beurteilungs- und Handlungsmaßstabs zu tun hat" und

“durch affektiv gesetzte Impulse und durch rationale Analysen und Einsichten” (237) erfolge. Eine derart bestimmte Kunst sei dann eben gerade nicht durch ihre Funktion - als Bestimmung nicht durch sich selbst, sondern durch anderes - und auch nicht durch Instrumentalität - Mittelhaftigkeit - oder Nützlichkeit - als vordergründige Bedürfnisbefriedigung - ausgezeichnet, sondern eben durch ihre ‘Zweckhaftigkeit’ im Sinne einer teleologischen Handlungsstruktur, die jedoch ihre Zwecke nur in sich selbst finden könne.

Judith Siegmund hat eine äußerst anregende Untersuchung einer möglichen Zweckhaftigkeit der Kunst in ästhetisierten Gegenwartsgesellschaften vorgelegt und hier ein neues und hochinteressantes Terrain für die ästhetische und soziologische Theorie erkundet. Es ist intellektuell aufregend ihr durch ihre Untersuchungen des Funktionswandels der Künste, des Wandels des Begriffs des Zwecks in der ästhetischen Theorie, der historischen Analyse der Wandlungen des Zweckbegriffs hin zu ihren Überlegungen zu einem alternativen ästhetischen Denken zu folgen. Nicht recht überzeugen konnte mich, dass Siegmund die Etablierung einer verengten “Zweckfreiheit der Kunst” erst im Denkens Peter Bürgers und dessen Aufnahme der differenzierungstheoretischen Diagnosen der marxistischen Gesellschaftstheorie verortet und in diesem Sinne historisch spezifisch mit dem Kalten Krieg in Zusammenhang stellt. Hier scheinen mit Schillers Bestimmung des ‘Spiels’ und Positionen der Frühromantik eine deutlich weitreichendere Bedeutung zu haben, als von Siegmund veranschlagt. Hier wäre aus meiner Sicht eine historisch weiter zurückreichende historische Analyse durchaus wünschenswert.

Gewichtiger erscheint mir jedoch, dass Siegmund sich in ihrer Bestimmung der Zweckhaftigkeit der Kunst in der ästhetisierten Gegenwartsgesellschaft nach meinem Dafürhalten etwas zu wenig mit der Kritik am Ideal einer selbstbestimmten Gemeinschaft nach Dewey beschäftigt hat und diese kaum in ihre Überlegungen aufnimmt. Gegen den Vorwurf Horkheimers, dass Deweys Ideal einer selbstbestimmten Gemeinschaft von einem scheinbar überhistorischen ganzheitlichen Menschsein ausgehe und hierbei die Irrationalität und Manipulierbarkeit der Masse(n) aus dem Blick verliere,[4] wendet sie lediglich ein, dass Dewey hier doch zumindest ein Angebot mache, wie “Sicherheit zu denken [ist], nachdem der Anker einer außermenschlichen objektiven Vernunft, wie sie bei Aristoteles noch gegeben war, nicht mehr zu denken ist.” (190-191) Das schwerwiegende Argument, Dewey operiere hier mit einem allzu naiven Bild des kulturalisierten Menschen erfährt so kaum eine Entkräftung. Dies aber hat weitreichende Folgen für die von Siegmund entworfene Neubestimmung des ästhetischen Denkens. Wenn Siegmund dafür plädiert, eine Formung der Gesellschaft durch ästhetische Praktiken und ästhetisches Wahrnehmen zu betreiben, die im Sinne ‘reflexiver Urteile’ nach Kant durch ihre Gemeinschaftsbezogenheit auch moralische Aspekte integriert, so scheint dies doch wie eine Neuauflage der von ihr selbst kritisierten Utopien. Denn, wenn bereits die ästhetische Theorie, wie Siegmund überzeugend aufzeigt, mit der Bezugnahme der Kant’schen Wahrnehmungslehre auf Gemeinschaft ihre Probleme zu haben scheint, so kann wohl vom Alltagsmenschen kaum erwartet werden, dass dieser das Kant’sche ‘reflexive Urteilen’ alltagsweltlich im Rahmen praktischer Handlungsroutinen zur Anwendung bringt. Vielmehr bleibt zu vermuten, dass der Alltagsmensch in hochdifferenziertes Gegenwartsgesellschaften hochgradig individualisiert in Erscheinung tritt, geprägt von Gruppenzugehörigkeiten und verschiedensten Interessenkonstellationen. Indem Siegmund Dewey hier folgt, profiliert sie demgegenüber einen

4 M. Horkheimer: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft. Aus den Vorträgen und Aufzeichnungen seit Kriegsende, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1967.

tendenziell mythischen Gemeinschaftsbegriff,[5] der stark an den Volks- und Staatsbegriff Hegels erinnert, in dem einzelne Gruppen und unterschiedliche Interessen nicht vorkommen bzw. der Wille eines homogenen Volkes als Garantie für Gerechtigkeit und Vernünftigkeit verstanden wird.[6] Siegmund scheint mir hin hier in Anschluss an Dewey die sozialstrukturell-machttheoretische Perspektive mit ihrer Vielzahl an Praxisformen tendenziell etwas aus dem Blick zu verlieren. Sie geht einfach davon aus, dass in Alltagsroutinen überlieferte Praxisformen das gelingende Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft in einem "Gefühl der Einheit mit sich selbst und der Einheit mit uns" (185) sicherstellen und so eine Integration in das gesellschaftliche Große, Ganze betreiben. Eine derartige Vorstellung erweist sich gerade vor dem Hintergrund der aktuellen gesellschaftlichen Herausforderungen einer multikulturellen Gesellschaft als etwas bedenkenlos, denn sie verklärt Gesellschaft als einen ganzheitlichen Zusammenhang, in dem Humanität sich quasi von selbst einstellt. Hatte man in den von Siegmund kritisierten Modernisierungstheorien in Anschluss an Max Weber, die Moral im Rahmen von Prozessen der Rationalisierung und Differenzierung der Gesellschaft verschwinden sehen,[7] so wird diese nun im Rahmen der Diagnose von einer Wiederverzauberung der Welt durch das Ästhetische als omnipräsent gedacht, als würde das reflexive Urteilen Kants nun wie von selbst die Gesellschaft auf ästhetischem Wege moralisieren. Der Begriff des Ästhetischen wird hier radikal entgrenzt und in Anschluss an Dewey ein von Hegel geprägter, reichhaltiger Begriff der Erfahrung aufgerufen,[8] und so das utopische Moment eines nicht entfremdeten menschliches Zusammenleben jenseits von extern gesetzten Zwecken aufgerufen.[9] Wenn die Kunst nach Siegmund in Anlehnung an John Dewey von der Form einer ganzheitlichen Erfahrung her bestimmen wird, die sich selbst das Maß ist, sich indem sie sich auf eigene Beurteilungs- und Handlungsmaßstäbe ausrichtet, selbst die Regeln gibt, und durch diese Ausrichtung auf innere Zwecke autonom ist, so wird letztlich nicht klar, wie hier genau eine Ausrichtung auf Gemeinschaft stattfinden kann. Der Hinweis Siegmunds, die künstlerisch Handelnde erlebe sich "sowohl als jemand, die etwas will und daher nichtbeliebig entscheidet, als auch als jemand, deren Absichten determiniert und eingebettet sind in soziale Kontexte, Normen und gewohnte Praktiken" (248) erscheint hier etwas vage und die sozialen Kontexte, Normen und Praktiken als allzu homogen gedacht. Trotz dieser Kritik stellt Siegmunds Buch einen wirklich hochinteressanten Beitrag zu einer nach meiner Überzeugung in ästhetischer Theorie und Soziologie kaum geführten, hochaktuellen Diskussion zur veränderten Situation und den neuen Herausforderungen sich zunehmend de-differenzierender postmigrantischer Gesellschaften dar. Siegmunds überaus interessant zu lesende, intellektuell höchst anregende Untersuchung des Begriffs des Zwecks in Philosophie und ästhetischer Theorie, präsentiert hier viele wertvolle und originelle Einsichten, an die sich in der weitern Diskussion gewinnbringend anschließen lässt.

NINA TESSA ZAHNER

5 L. Marcuse, Amerikanischer und deutscher Pragmatismus, »Zeitschrift für philosophische Forschung« 9, 1955, p. 257-268.

6 R. Steinberg, Die Repräsentation des Volkes. Menschenbild und demokratisches Regierungssystem, Nomos, Baden-Baden 2013, p. 16-22.

7 M. Weber, Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Mohr, Tübingen 1988; N. Luhmann, Die Gesellschaft der Gesellschaft, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2015.

8 S. Deines, J. Liptow, M. Seel, Kunst und Erfahrung. Eine theoretische Landkarte, in: dies. Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse, Suhrkamp, Berlin, p. 7-37, here 11.

9 H. Schäfer, John Dewey, in: Ch. Steuerwald (ed.), Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze, Springer, Wiesbaden 2017, p. 131-152, here p. 141.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210615

Evoluzionismo e storicismo nelle scienze sociali: l'intenzionalità dell'azione umana contro il postulato di razionalità

Mario De Benedetti[1]

Sommario: 1. Introduzione; 2. La presunzione storicista tra società chiusa e aperta; 3. Epistemologia dell'azione umana: azioni razionali vs. azioni intenzionali; 4. Conclusioni. Una critica al darwinismo sociale.

Abstract: this essay aims to describe the difference between intentional action and rational action, in order to criticize the Misesian postulate of economic rationality identifiable with the metaphor of homo oeconomicus. In his intellectual production, Karl Popper exposed the conjectures and confutations theory to build a solid scientific approach to the study of human actions, resorting to the Darwinian evolutionary theory, underlining its limits and its possible compensation with the Lamarckian one. He reached the conclusion that the rationality of human conduct is never total, approaching (unconsciously) much more the Weberian canons than those of the Austrian school of economics.

Keywords: *Intentionality; Rationality; Mises; Popper; Storicism; Evolutionism*

1. Introduzione

Scopo di questo elaborato è tentare di delineare una interpretazione alternativa della relazione ormai quasi assiomatica tra l'azione umana e il principio di razionalità, attraverso la disamina comparativa della letteratura scientifica afferente alla scuola storica delle scienze sociali ed alla scuola austriaca dell'economia, con un particolare accento sul lavoro di Karl Popper in merito ai limiti della conoscenza scientifica e al concetto di fallibilità della condizione umana.

È possibile definire l'azione umana sempre razionale? Il concetto di razionalità è valido in qualsiasi ambito delle relazioni sociali o la imprevedibilità degli esiti delle azioni individuali è in grado di aiutarci a ridefinire il perimetro di applicabilità della ragione nel mondo dei reticoli relazionali che nascono dall'incontro delle pretese di mutuo scambio? È accettabile, inoltre, utilizzare unicamente l'impianto teorico del darwinismo scientifico per definire evolutivo il sistema relazionale che emerge dalla teoria prasseologica di origine austriaca?

Questo elaborato tenterà di dare una risposta a queste domande utilizzando un metodo insolito:

1 Dottorando in "Scienze giuridiche e politiche" presso l'Università degli Studi "Guglielmo Marconi" (Roma)

utilizzando la filmografia di fantascienza americana, nello specifico quella afferente all'universo fittizio narrato nella saga filmica di Star Wars, capolavoro *evergreen* che continua ad appassionare varie generazioni di cultori delle avventure della famiglia Skywalker e della fantasia del suo creatore, George Lucas.

Un mondo talmente surreale che tuttavia è in grado di insegnarci un aspetto importante della dimensione sociale: la libertà individuale di scelta, intesa non tanto come libero arbitrio, che richiama più una dimensione escatologica della dimensione umana, ma come autonomia di giudizio derivante da una valutazione cosciente del sé e che tuttavia subisce delle influenze dai comportamenti altrui in grado di cambiare *in itinere* gli esiti preventivati dai soggetti agenti.

Tutti i protagonisti della narrazione lucasiana subiscono un progressivo cambiamento nell'arco dei nove film che costituisco l'architrave dell'universo creato dal nulla dal cineasta californiano, e l'elemento principale che emerge da un'attenta lettura del filo narrativo che unisce gli eventi rappresentati è la continua lotta tra chi resiste a tale processo evolutivo, come gli eterni nemici degli ordini di Jedi e Sith e chi invece comprende attraverso un processo di apprendimento che Popper chiamerebbe per "congetture e confutazioni"[2], ossia attraverso un meccanismo multistadio che supera il principio empirico di prova ed errore, che è l'errore il vero alleato della crescita individuale e che superare la paura dello sbaglio costituisce il vero banco di prova dello sviluppo che noi definiremmo democratico delle relazioni sociali.

2. La presunzione storicista tra società chiusa e aperta

La storia che narra le avventure della famiglia Skywalker è ormai abbastanza nota: comincia tutto con un viaggio, ossia con un atterraggio di fortuna di una navicella spaziale su un pianeta sconosciuto, prevalentemente desertico, nel quale il maestro Jedi Qui Gon Jinn incappa in un incontro all'apparenza casuale, un ragazzino di nome Anakin Skywalker che dimostra abilità del tutto particolari, le quali si scopriranno nel corso della saga la fonte della distruzione e della redenzione sia del personaggio, sia delle persone che ruotano direttamente o indirettamente attorno a lui.

Il percorso tragico del bambino, che diventerà l'architrave della narrazione, sembra ruotare tutto intorno ad un mondo avvolto da un alone di rapporti causali apparentemente avvolti da un alone di misticismo; Anakin scoprirà presto che la fonte delle sue facoltà è causata da una particolare predisposizione a percepire un elemento metafisico che condiziona in parte le azioni degli individui sensibili alla sua presenza: la Forza degli altri[3], altrimenti nota come Forza, un potere che trova la propria sorgente nel costante rapporto tra esseri viventi ed il loro ambiente, ossia in quei reticoli sociali che James S. Coleman[4] riprendeva da quella che Ferdinand Tönnies chiamava in termini più universali *Gesellschaft*, società.

Tale elemento risulterà fondamentale per comprendere le dinamiche relazionali che si dipaneranno nelle avventure del giovane Anakin, in quanto egli capirà che coloro che sono in

2 K. Popper, *Conjectures and Refutations: the Growth of Scientific Knowledge*, Routledge, London, 1969, p. 431; trad. it., *Congetture e Confutazioni. Lo sviluppo della conoscenza scientifica*, Il Mulino, Bologna, 1972, p. 726.

3 La dizione originale era "*May the Force of the others be with you*", scartata da Lucas perché troppo lunga da pronunciare in una battuta, ma poi recuperata all'interno del film spinà-off del 2017 *Rogue One*.

4 J. S. Coleman, *Foundations of Social Theory*, Harvard University Press, 1990, p. 993; trad. it., *Fondamenti di teoria sociale*, Il Mulino, Bologna, 2005, p. 756.

grado di percepire la presenza della Forza sono anche in grado, se appositamente addestrati, di manipolarla e di utilizzarla, sia a scopo difensivo che offensivo, potendo realizzare imprese al limite dello straordinario; non solo, ma il piccolo Skywalker realizzerà che anche nell'universo che egli abita, coloro che sono capaci di percepire la Forza sono anche in grado di scegliere se dedicarsi alla salvaguardia di un ipotetico equilibrio sociale, oppure operare scelte radicali che alterano questo pur sempre precario equilibrio a loro uso e consumo.

I primi sono coloro che agiscono nel Lato Chiaro della Forza, e che prendono il nome di Jedi, antico ordine monastico che presiede al mantenimento della pace nella galassia operando attraverso il distaccamento dalle passioni umane ed intervenendo solo in caso di estrema necessità; dal lato opposto si situano i Sith, coloro che rigettano l'atarassia tipica dei primi per abbracciare in pieno il perseguimento dei propri interessi personali, in particolar modo il perseguimento del potere e del dominio sugli altri attraverso l'esercizio della dissimulazione e dell'inganno.

Si svilupperà presto un rapporto particolarmente contrastato tra Anakin e l'Ordine dei Jedi, di cui entrerà a far parte, in quanto ritenuto essere un elemento quasi messianico, un prescelto da una profezia che lo vorrebbe in grado di far trionfare l'equilibrio attraverso la distruzione della controparte oscura dei Sith, che nei tre film della seconda trilogia trovano il proprio paladino in un personaggio altrettanto oscuro, capace anche di offuscare le capacità predittive dei Jedi, ingannando perfino il potente maestro Yoda, e di rimanere celato sotto un rispettabile anonimato, quello del senatore Sheev Palpatine, il quale utilizzerà i mezzi democratici del sistema parlamentare della Repubblica Galattica per diventare prima Cancelliere, prendendo poi il potere assoluto autoproclamandosi Imperatore; egli, inoltre, intuirà, in anticipo sui Jedi che diffideranno sempre della sua figura, l'importanza del giovane Skywalker, diventandone mentore e, successivamente, convertendolo al Lato Oscuro sfruttandone le paure, in particolar modo quella del distacco e della perdita delle persone cui egli è particolarmente affezionato.

Il personaggio di Palpatine può essere descritto come quel capo carismatico di weberiana descrizione, in quanto rappresenta l'agire politico finalizzato al dominio sugli altri, date le sue doti superiori alle normali capacità; oltre ad essere un maestro del Lato Oscuro, quindi dotato di poteri sovrumani, è anche un abile e scaltro politico, in quanto riesce a sfruttare le falle del sistema repubblicano per assurgere al potere supremo: da semplice senatore, dietro lo pseudonimo di Darth Sidious, riesce a sfruttare lo scontento della Federazione dei Mercanti per le guarentigie che la Repubblica ha imposto sulle rotte commerciali, portando una fazione di separatisti ad invadere il pianeta della regina Padmé, la quale contribuirà alla sua elezione a Cancelliere, ritenendo che Palpatine possa essere in grado di combattere la corruzione dilagante nella burocrazia repubblicana, corruzione derivante dalla penetrante influenza assunta dalla Federazione dei Mercanti all'interno del Senato.

Una volta nominato Cancelliere, creerà un'alleanza segreta con i separatisti che dichiareranno guerra alla Repubblica, consentendo a Palpatine di assumere i pieni poteri concessi dall'assemblea parlamentare in caso di estrema emergenza; pieni poteri cui egli non rinuncerà, riuscendo nell'intento di far diventare i Jedi i veri nemici della democrazia, accusandoli di cospirazione e di attentato alla propria persona, potendo così egli diventare Imperatore onde garantire maggior stabilità e sicurezza collettiva[5]; egli è stato quindi capace di far saltare quei filtri istituzionali posti

5 Sul concetto di autorità carismatica si veda M. Weber, *The Theory of Social and Economic Organizations*, Simon and Schuster, 2009, p. 448.

a garanzia della pace e della stabilità dei legami che si erano creati nel contesto galattico, al solo scopo di perseguire un obiettivo ultimo, ossia quello di estendere il proprio potere personale al più ampio livello possibile.

I Sith sono quindi mossi dal solo slancio emotivo, oppure perseguono dei fini calcolati in base ad una estrema fiducia nelle proprie facoltà di raziocinio?

Di fatto, le mosse da scacchista poste in atto dall'Imperatore hanno portato ad un effetto di medio termine che ha dato ragione alla strategia utilizzata, celebre è infatti la battuta del perfido personaggio: "Tutto quanto procede come avevo previsto"; ma ha previsto effettivamente tutto? Non ha lasciato niente al caso, oppure i suoi piani si sono poi scontrati con eventi imprevedibili, con effetti inintenzionali delle sue azioni intenzionali?

Coerenti con il proprio credo, anche gli Jedi rappresentano una sorta di formazione idealtipica della realtà fattuale, ossia un quadro ideale di una serie di interrelazioni che danno vita ad eventi che si verificano nel mondo "storico" da loro abitato[6]: sono i guardiani della pace, della democrazia, dell'equilibrio tra bene e male; non sono soldati, né forza di polizia, ma entrano in gioco ogni qual volta un evento si rivela in grado di destabilizzare l'assetto della società repubblicana, senza tuttavia interferire nelle situazioni conflittuali che riguardano la sfera privata delle relazioni individuali.

Sono gli acerrimi nemici degli adepti del Lato Oscuro e, come già anticipato, praticano il distacco dagli aspetti materiali della vita quotidiana; sebbene conoscano il significato profondo del termine compassione, essi praticano il distacco dall'amore fisico, in quanto fonte di sofferenza e di possibile degenerazione verso forme di odio più o meno accentuate: hanno grandi poteri, ma sono anch'essi convinti che i rapporti interpersonali siano caratterizzati da un filo sottile che garantisca una certa regolarità al loro quotidiano svolgersi e sono convinti che sia questa regolarità il fine ultimo da proteggere, perdendo di vista il possibile impatto che avrebbe potuto avere il ruolo dell'Imperatore Palpatine, il quale si è abilmente celato alle loro capacità sensoriali ingannandoli e facendosi passare per un semplice uomo dotato di grande ambizione.

Sia Sith che Jedi rispondono, quindi, ad una visione teleologica della società di stampo collettivistico, dove lo scopo ultimo è quello di far prevalere una concezione totalizzante della dimensione interrelazionale degli uomini: i primi attraverso la conquista ed il dominio, i secondi attraverso una fiducia nell'eudemonismo sociale attraverso la protezione della pace; entrambi agiscono coerentemente con un assetto teorico in linea con l'assunto che un ambiente stabile produce ipotesi razionali aventi valore predittivo –una società tenuta stabile attraverso la paura porta coloro che la dirigono a sviluppare piani a lungo termine in base a previsioni ritenute razionalmente giuste, in quanto prese sulla base di una supposta perfetta conoscenza di tutti i dati e variabili, così come in una società resa pacifica attraverso lo sviluppo delle principali libertà politiche, civili ed economiche dove, tuttavia, vi sia una classe dirigente che tende ad estendere sempre di più l'influenza delle istituzioni pubbliche attraverso il controllo dei fattori produttivi- per cui essi agiscono attraverso teorie che si autoconfermano, ossia quando vengono adottate da tutti quegli individui le cui azioni producono le conseguenze collettive previste da tale teoria[7].

6 Si veda sul punto L. Von Mises, *Epistemological Problems of Economics*, Ludwig Von Mises Institure, Auburn, 2003, p. 81; trad. it. *Problemi epistemologici dell'economia*, Armando Editore, Roma, 1988, p.254.

7 Sul punto si veda C. Bicchieri, *Rationality and Coordination*, Cambridge University Press, 1993, p. 288; trad. it. *Azione collettiva e Razionalià sociale*, Feltrinelli, Milano, 1998, pp. 23-46; quanto sostenuto dalla Bicchieri non suona tanto differente dal punto di vista di Dilthey sul concetto di *oggettivazione della vita*, sostenendo che: "ogni parola, ogni proposizione, ogni gesto e formula di cortesia, ogni opera d'arte e ogni impresa storica sono comprensibili

Questa visione della società è totalizzante in ragione di un'assenza di logicità pragmatica e viziato da una logica pura, quasi matematica, che affida al calcolo matematico la riuscita di una teoria che non accetta contraddizioni o, per lo meno, non accetta errori o vizi logici[8]; seguono, in un certo senso, una logica quasi comtiana, che identifica il progresso storico attraverso le capacità intellettive dell'uomo e del suo metodo conoscitivo attraverso leggi generali derivate dai fenomeni osservati, attraverso le quali è possibile poi effettuare previsioni olistiche che assumono caratteristiche di profezia[9].

È qui che interviene un possibile intoppo: i reticoli sociali sono caratterizzati da un alto grado di instabilità, in quanto instabili sono le relazioni tra individui e questa instabilità è dovuta sia alla dimensione conflittuale (o *politica*)[10] dell'essere umano sia all'impossibilità di conoscere *ex ante* le ripercussioni a lungo termine delle nostre azioni; le società, è vero, cambiano, ma non possono sempre cambiare in modo ciclico, né può essere loro imposto di cambiare in un determinato modo e di rimanere tali per sempre perché, come sosteneva Albert Hirschman[11], sono le passioni e gli interessi degli individui che muovono il progresso sociale, ma tali elementi possono variare nel tempo e subire una mutazione a seconda delle necessità e dei contesti sociali, il che rende imprevedibile il comportamento umano che, nella sua generale razionalità, è pur sempre segnato

---

solamente in quanto un rapporto di comunanza che unisce chi in essi si esprime con chi l'intende", in W. Dilthey, *La critica della ragione storica*, in P. Rossi (a cura di), *Lo storicismo contemporaneo*, Loescher, Torino, 1970, p. 36. Si veda anche D. Antiseri, R. De Mucci (a cura di), *Metodologi delle scienze sociali*, Edizioni Borla, 1995, p. 98.

8 Sul rapporto tra logica pura e logica pragmatica si veda G. Sartori, *La Politica. Logica e Metodo nelle scienze sociali*, SugarCo Edizioni, Milano, 1979, pp. 130-150, in cui definisce la logica pura come "*logica della scoperta* (corsivo dell'Autore), la logica che costruisce un discorso logicamente vero, esente da errori o vizi logici. La logica pragmatica è la *logica della verifica*. Nella prima il criterio di verità è la coerenza; nella seconda il criterio di verità è la riprova: è vero quel che riesce in pratica, è vera la teoria che funziona nell'applicazione. Nel primo caso si dice *dimostriamo*; nel secondo caso si dice *verifichiamo*. Il matematico si ferma ad una logica pura; il filosofo è libero di fare altrettanto; ma non lo scienziato sociale. Il matematico non conosce l'obiezione; sarà vero in teoria, ma falso in pratica. Il filosofo la può ignorare, e spesso la ignora. Ma in ogni sapere empirico la formula si rovescia. Qui dobbiamo dire: se una teoria non funziona ln pratica, è falsa in teoria", *ibidem*, p. 132.

9 Come noto, il positivismo si caratterizza per identificare il progresso storico con il progresso scientifico, ed il pensiero di August Comte si caratterizza per descrivere il metodo conoscitivo della realtà fattuale attraverso tre stadi: quello teologico (che parte dall'intervento di attori sovrannaturali per spiegare le cause fenomeniche); quello metafisico (o astratto, simile a quello teologico); quello positivo (ossia il momento scientifico-empirico, attraverso cui è possibile conoscere le leggi effettive che regolano i processi di comprensione dell'agire sociale). Gli strumenti per raggiungere la conoscenza sociologica a disposizione degli studiosi sono quindi tre: l'osservazione, la sperimentazione ed il metodo comparativo, altrimenti detto *metodo storico*. Sul punto, D. Antiseri, R. De Mucci (a cura di), *Metodologi delle scienze sociali*, op. cit., pp. 13-17.

10 Si intende la politica come rapporto disproduttivo ma intimamente connesso con la dimensione umana, come insegna Bruno Leoni nel suo *Lezioni di Dottrina dello Stato*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2004, p. 280.

11 A. O. Hirschman, *The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism before Its Triumph*, Princeton University Press, 1977, p. 192; trad. it. *Le passioni e gli interessi. Argomenti politici in favore del capitalismo prima del suo trionfo*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 111. (Collana "Universale Economica"). In realtà Hirschman faceva un discorso più ampio e mirato sull'evoluzione del capitalismo riprendendo (più meno consapevolmente) l'insegnamento di Bernard De Mandeville, ossia che le passioni eroiche per la conquista tipiche del Medioevo abbiano costituito il punto di partenza per la nascita di uno stimolo alla scoperta di nuovi spazi che ha portato l'uomo a sentire la necessità di estendere le proprie relazioni con l'esterno, sviluppando un interesse per il viaggio e per nuovi sistemi di scambio economico. Da qui la fondazione di un nuovo processo relazionale, ossia l'istituto della proprietà privata che si è affermato a partire dal 1700 d. C., legato direttamente al concetto di individuo che, mosso da interessi di natura economica, sente la necessità di intrattenere dei rapporti con i suoi simili per la soddisfazione dei suoi bisogni materiali legati all'istinto della sopravvivenza. Nasce in questo modo la società capitalistica, la quale incanala gli istinti passionali in necessità di natura più razionale, pur non affossando del tutto la dimensione emotiva dei propri componenti.

da un elemento affettivo-emozionale che regola lo *status* più intimo delle relazioni interpersonali.

Se si dà per scontato che la stabilità ambientale produca in capo ai consociati una qualsiasi facoltà di previsione ammantata da un qualche grado di razionalità allora ci avviciniamo a quanto sostenuto da Popper quando identifica le filosofie della storia nelle quali vi è un'infondata presunzione di aver individuato leggi generali di sviluppo della storia umana facendole passare come aventi un fondato valore scientifico: per Popper queste filosofie vengono raggruppate sotto il nome di *storicismo*[12], il quale postula sempre finalità assolute verso cui si muove il processo di crescita umana, scambiando grossolanamente il principio metodologico che distingue le *leggi* dalle *tendenze*, essendo le ultime definibili come singoli eventi storici comprensibili mediante il ricorso a leggi generali[13].

Eppure, se abbiamo definito come incerta o irregolare l'evoluzione della società, possiamo identificarne la causa nel fatto che ciò sia dovuto ad una limitata capacità da parte degli individui di accumulare una quantità di informazioni che restano immutabili nel tempo; la validità della moltitudine di dati che si ricavano dagli scambi sociali ha una durata limitata nello spazio e nel tempo, in quanto agganciati ai giudizi di valore che influenzano le azioni individuali i quali sono, sostiene Mises[14], per natura cangianti ed agganciati ad un determinato momento storico: la conoscenza di oggi non può prevedere la conoscenza di domani, motivo per cui la società di oggi non può prevedere la società di domani e gli individui spesso commettono l'errore scambiare le *profezie storiche incondizionate* con le *previsioni scientifiche*[15].

Allora possiamo definire *dottrine storicistiche delle scienze sociali* quelle tradizioni che affermano che "il compito delle scienze sociali è fondamentalmente lo stesso delle scienze naturali, cioè di fare previsioni e, più in particolare, previsioni di carattere storico, relative allo sviluppo sociale e politico dell'umanità", mentre chiameremo *dottrine storicistiche della politica* quelle secondo cui "una volta elaborate queste previsioni, è possibile determinare quale sia il compito della politica. Esso consiste, infatti, nell'alleviare le «doglie» (come si esprime Marx) inevitabilmente connesse agli sviluppi politici di cui si prevede l'imminenza"[16].

Sia la concezione assolutistica dei Sith, sia la visione eudemonistica degli Jedi possono essere ascritte alle filosofie storicistiche così come trattate da Popper, per questo finalismo universalistico dei valori cui essi si ispirano che assume quasi una forma di darwinismo sociale, conducendo inevitabilmente ad un *comportamento dogmatico*, in quanto dovuto alla "tendenza a cercare delle

12 "...concezione secondo cui la storia dell'umanità ha una trama, e se riusciamo a districarne l'intreccio, possediamo la chiave del futuro", in K. Popper, *Conjecture and Refutations: The Graowth of Scientific Knowledge*, Routledge, London, 1969, p. 431; trad. it. *Congetture e Confutazioni*, Il Mulino, Bologna, 1972, p. 574.

13 D. Antiseri, R. De Mucci (a cura di), *Metodologi delle scienze sociali*, op. cit., p. 286.

14 Si legga L. Von Mises, *Individuo, Meracato e Stato di diritto*, D. Antiseri, M. Baldini (a cura di), Rubbettino, Soveria Mannelli, 1998, p. 61-80.

15 "Le usuali previsioni della scienza hanno carattere condizionale. Esse asseriscono che certi mutamenti (per esempio nella temperatura dell'acqua in un bricco) saranno accompagnati da altri mutamenti (l'ebollizione dell'acqua) [...] Le mie tesi sono due. La prima è che lo storicista, di fatto, non deriva le proprie profezie storiche da previsioni scientifiche condizionali. La seconda (da cui segue la prima) è che egli non può in alcun caso farlo, perché delle profezie a lungo termine possono essere derivate da previsioni condizionali scientifiche, solo se di riferiscono a sistemi ben isolati, stazionari e ricorrenti. Sistemi del genere sono assai rari in natura; e la società moderna non è sicuramente uno di essi [...] La società cambia, si sviluppa. Tale sviluppo non è, in linea di massima, ciclico [...] Gli aspetti di maggior rilievo dello sviluppo storico non sono infatti ciclici. Le condizioni mutano e sorgono delle situazioni...che differiscono molto da qualsiasi altra verificatasi in precedenza", in K. R. Popper, *Congetture e Confutazioni*, op. cit., pp. 575-577.

16 *Ibidem*, p. 574.

regolarità, e a imporre leggi alla natura"[17]; tuttavia, entrambe le scuole di pensiero subiranno un forte contraccolpo per una variabile indipendente scappata al loro controllo, identificabile nella figura incarnata da Anakin Skywalker, il quale diventerà uno dei vilain più famosi nella storia del cinema: il tenebroso Darth Vader.

3. Epistemologia dell'azione umana: azioni razionali vs. azioni intenzionali

Il personaggio di Anakin rappresenta la chiave di volta della saga, l'elemento che dà linfa alla storia fantastica raccontataci attraverso i nove film a noi pervenuti; un elemento tragico, la cui tragicità si impone grazie al fatto che sarà destinato a perdere tutti i suoi affetti, sebbene alla fine troverà la via della redenzione attraverso essi.

Nato senza padre, quasi come una sorta di moderna immacolata concezione, trascorre la sua prima fase della vita come uno schiavo, ma sarà liberato grazie all'incontro con un maestro Jedi che intuirà da subito le sue straordinarie facoltà ed il ruolo fondamentale che avrà nella lotta contro il Lato Oscuro della Forza: scambiato per un profetico avvento, atteso dai Jedi da millenni, verrà addestrato nella cieca convinzione che il suo ruolo sarebbe stato quello di distruggere i Sith definitivamente, facendo trionfare la pace e la libertà nella Galassia.

Il destino del ragazzo sarà segnato da una caratteristica fondamentale: l'amore e la paura per la perdita delle persone a lui care; saranno questi due tratti salienti del carattere del personaggio che condizioneranno il suo futuro, in quanto è per amore della madre che disobbedirà agli ordini ricevuti durante una missione per andarla a liberare e, trovandola morta al suo arrivo, sterminerà i suoi rapitori cominciando un cammino oscuro, che continuerà con l'uccisione di un potente nemico, anche se disarmato e culminerà nella conversione al Lato Oscuro dietro la promessa da parte dell'Imperatore di salvare la donna amata, della quale Anakin aveva avuto delle visioni relative alla sua morte.

Ora, se Weber ha insegnato qualcosa di imprescindibile agli studiosi di scienze sociali, questo è proprio il fatto di aver saputo catalogare i principi dell'azione umana in base ad una loro scala valoriale: a) l'azione razionale rispetto allo scopo; b) l'azione razionale rispetto al valore; c) l'azione emotiva; d) l'azione tradizionale[18].

Tra queste tipologie, Weber attribuiva un valore di preminenza alle prime due, in quanto frutto di un processo razionale di logica pura, cui però non sottrae l'elemento "umano", se vogliamo metafisico, della dimensione emotiva dell'individuo, dimensione che purtroppo Mises appiattisce rifacendosi al solo elemento della razionalità che interviene sempre nell'essere umano, anche quando compie azioni dettate più dall'istinto che dalla ragione; per l'economista austriaco l'azione è sempre razionale, anche quando presa in preda alle emozioni[19].

Ma un'azione è davvero sempre razionale? Se Hayek attribuisce alla mente umana diversi gradi di capacità di assorbire ed immagazzinare gli stimoli afferenti al sistema nervoso centrale, egli riconosce anche in capo alla mente umana la capacità di molteplici centri di interpretazione di interpretare e selezionare i vari stimoli a cui successivamente vengono accordati significati univoci onde permettere alla mente di riconoscerli nel momento in cui essi si presentano nuovamente; se i

17 *Ivi*, p. 88.

18 Si rimanda ovviamente alla lettura del capolavoro postumo *Wirtschaft und Gesellschaft*, ed in particolare al Tomo I, *Gemeinschaften*; trad. it., *Economia e Società*, *Comunità* (Vol. I), Donzelli Editore, 2005, pp. 11 e ss.

19 Si legga la critica a Weber in *Epistemological problems of Economics*, pp. 88-98.

centri comunicativi sono molteplici, allora saranno anche molteplici i livelli di coscienza attribuibili alla capacità di azione individuale: se definiamo cosciente un'azione sempre consapevole, allora non saremo in grado di toccare tutto lo spettro delle azioni umane le quali, in una scala di astrazione che va dal cosciente all'incosciente, raggiungono un livello mediano di sfumature che tocca quei comportamenti che non sono del tutto consapevoli, anche se coscienti[20].

Si dice che l'azione sia sempre razionale quando è in grado di utilizzare al meglio i mezzi a disposizione per il perseguimento di un determinato fine, che non può essere determinato razionalmente; ma l'azione umana è sempre legata ad una finalità precisa? Anche un'azione istintiva? Anakin, anche se agisce per amore e paura, compirà delle scelte coscienti, ma senza possedere la consapevolezza che quelle scelte lo avrebbero fatto cadere nell'oscurità più assoluta: egli perderà non solo la persona amata, ma anche le amicizie più care, come quella del mentore Jedi Obi Wan Kenobi, diventando un'agente che Weber definirebbe "burocratico", un robot che agisce in base ad una estrema razionalità di scopo, che sarà quella di distruggere gli Jedi e soggiogare la Galassia.

Appaiono condivisibili le osservazioni di Anna Maria Galeotti sulla distinzione fra azione e comportamento, spiegando che la prima può essere spiegata facendo riferimento alle *ragioni* dell'agire, mentre il comportamento è mosso primariamente da quella che humianamente si può chiamare *causalità nomica*, ossia una forma di spiegazione scientifica dell'agire umano che non considera la rilevanza causale delle intenzioni, delle ragioni, delle attitudini e dei fini dell'agente come determinanti dell'azioni[21]; si può definire intenzionale quell'azione che tiene conto sia delle "credenze dell'agente, che sono relative: a. all'essere quell'azione adeguata al fine; b. alla realizzabilità concreta dell'azione nelle circostanze date; c. alle conseguenze secondari dell'azione", sia dei "desideri e valori che specificano le preferenze dell'agente e selezionano gli scopi. Data quindi la conoscenza delle circostanze e la consapevolezza delle proprie preferenze, l'agente individua dei fini e sceglie una linea di condotta, ritenendola adeguata a realizzare il fine prescelto"[22].

Coerentemente con quanto sostenuto sia da Mises che da Popper, ossia che il processo di formazione delle teorie precede quello congetturale della sfera sensoriale[23], ci si può dire indubbiamente d'accordo con il secondo quando sostiene che "un'azione è razionale se utilizza nel modo migliore i mezzi disponibili per il conseguimento di un certo fine. Quest'ultimo non

20 F. Von Hayek, *The Sensory Order: An Inquiry into the Foundations of Theoretical Psychology*, University of Chicago Press, 1952, p. 232; trad. it. *L'Ordine sensoriale: i Fondamenti della Psicologia Teoretica*, Rusconi, Milano, 1990, segnatamente pp. 193-212.

21 "Perché si dia causalità humiana sono indispensabili due requisiti: 1) la causa e l'effetto devono essere descritti indipendentemente l'uno dall'altra, cioè l'*explanans* non deve includere termini che sono presenti anche nell'*explnanandum*; 2) ci deve essere una legge all'interno della quale causa ed effetto siano ricondotti in modo non contingente. Se si vuole adottare la causalità nomica come forma per eccellenza della spiegazione scientifica, allora, nel caso della spiegazione dell'agire umano, le intenzioni, le ragioni, le attitudini e i fini dell'agente sono da considerarsi irrilevanti nella catena causale, dato che intenzioni e azioni non sono descrivibili indipendentemente le une dalle altre", in A. M. Galeotti, *Individuale e Collettivo. L'individualismo metodologico nella teoria politica*, Franco Angeli, Milano, 1988, p. 67.

22 "Mentre il comportamento rinvia a una causa che l'ha preceduto nel tempo, l'azione intenzionale si proietta nel perseguimento di uno stato di cose future. Le intenzioni che pure sono precedenti all'azione non sono concepibili se non come rappresentazione dell'evento o dello stato futuro la cui realizzazione costituisce motivo per l'azione", *ivi*, p. 68.

23 Il rifermento è sia al saggio di Mises *Epistemological Problems of Ecoonomics*, cit., sia ai saggi di Popper *Congetture e Confutazioni*, ma anche a *Objective Knowledge: an Evolutionary Approach*, Oxford at the Clarendon Press, 1972, p. 406; trad. it., *Conoscenza Oggettiva. Un punto di vista evoluzionistico*, Armando Editore, Roma, 2002, p. 494.

può in ogni caso venire determinato razionalmente [...]. Solo se abbiamo in mente un fine, e solo relativamente ad esso, possiamo dire che stiamo agendo razionalmente"[24]; ma la razionalità così intesa si può definire come una sottocategoria dell'intenzionalità, che perde di intensità nel momento in cui emergono quelle conseguenze inintenzionali di cui si è già accennato; Popper ci insegna a questo proposito che la razionalità è limitata in quanto il processo conoscitivo umano avviene attraverso un meccanismo di elaborazione di teorie che poi hanno bisogno di essere confermate mediante un continuo procedimento di falsificazione: procedimento che induce l'individuo a rivedere i punti deboli della propria teoria continuando a confutarli.

Il principio di questo sistema di *feedback* tra confutazione e falsificazione presuppone l'accettazione, da parte di chi formula la teoria, del fallibilismo dei propri processi di elaborazione delle informazioni acquisite mediante retroazione: piuttosto che parlare di razionalità limitata, a questo punto si potrebbe parlare di *ragionevolezza*, cioè di ragione applicata al convivere, al vivere sulla base di relazioni coscienti con altri simili[25], quei geni invisibili che percorrono il tessuto sociale e che ne garantiscono la stabilità[26].

Anakin crede razionalmente che perseguire le vie del Lato Oscuro possa portare ad un livello di equilibrio a lui ottimale per raggiungere i suoi scopi, ma non tiene da conto che le sue azioni lo porteranno a scontrarsi con la sua nemesi, ossia con l'Imperatore stesso, perché spinto sulle vie della redenzione dal figlio che non sapeva di avere; il suo attaccamento alle leggi dell'Impero lo rendono un inflessibile pianificatore e usando il *Verstehen* weberiano, ossia una procedura simpatetica che ci aiuta a comprendere le categorie dell'azione sociale, è possibile dire che egli si comporti come un attore razionale rispetto ad uno scopo che non contempla altra soluzione se non quella di irregimentare la Galassia sotto tali leggi.

È con l'intervento del figlio Luke che iniziano a cambiare le cose; la rivelazione della sua esistenza smuove dentro Anakin, ormai diventato il Padre Oscuro, Darth Vader, il lato emotivo che era riuscito a reprimere, facendo emergere quell'attaccamento all'istinto familiare che lo porterà alla fine a confrontarsi con Luke in un duro duello dinanzi all'Imperatore, il quale tenterà di uccidere il giovane Jedi che rifiuta di uccidere il padre per prendere il suo posto di adepto del Lato Oscuro: è in quel momento che Anakin ritornerà se stesso e impedirà la morte di Luke uccidendo il malvagio Palpatine, sacrificando la sua stessa vita e realizzando così la profezia che lo vedeva destinato a distruggere i Sith.

Destino o meno, l'azione di Anakin è sempre libera e non è mai condizionata se non dalle sue scelte[27], dalle sue azioni; Weber ci insegna che le azioni non sono sempre razionali, ma sono sempre dotate di senso, perché il loro significato è attribuito intenzionalmente dai soggetti agenti[28]: il messaggio più importante che Weber ci consegna è proprio quello relativo all'esame degli elementi dell'azione umana, che ci aiuta a comprendere la complessità delle scelte individuali da un punto di vista più tridimensionale rispetto al programma di studi che ci giunge grazie alla Scuola Austrica dell'economia.

---

24 K. R. Popper, *Congetture e Confutazioni*, cit., p. 606.

25 G. Sartori, *La Politica. Logica e Metodo in Scienze Sociali*, op. cit., pp. 130-131.

26 G. Ferrero, *Potere. I Geni invisibili della Città*, Marco Editore, 2005, p. 300.

27 Sul rapporto tra l'ininfluenza del destino sulla libertà di scelta, v. C. R. Sunstein, *The World According to Star Wars*, Dey Street Books, 2016, segnatamente il capitolo VI, "*Freedom of Choice. It's not about Destiny or Prophecy*", pos. 137.7 (ebook); trad. it., *Il Mondo secondo Star Wars*, Università Bocconi Editore, Milano, 2016.

28 Sul punto, v. M. Paci, *Lezioni di Sociologia Storica*, il Mulino, Bologna, 2013, pos. 1826 (ebook).

Per il sociologo tedesco, l'elemento emotivo e familiare è importante tanto quanto quello razionale nell'ambito di quella che Mises chiama *prasseologia*, in quanto ci torna utile per capire l'influenza dell'elemento istintivo nell'ambito delle relazioni sociali; nel momento in cui Anakin sacrifica se stesso per proteggere il figlio, commette un'azione dettata da quel lato affettivo che diventa preminente rispetto a quello razionale, in quanto egli è sicuramente cosciente del rischio che corre, ma non è in grado di calcolarne la vera entità: la capacità dell'uomo di dare delle risposte immediate a situazioni imprevedibili non è tuttavia tanto lontana da quel punto di vista *aprioristico* che Popper riprende da Mises, sostenendo che "ogni organismo possiede delle *reazioni* o *risposte innate*; e fra queste alcune adatte a eventi incombenti. Dette risposte possono essere chiamate «aspettazioni», senza intendere con ciò che si tratti di «aspettazioni» consapevoli...Tenendo conto dello stretto rapporto intercorrente fra aspettazione e conoscenza possiamo anche parlare, in accezione del tutto ragionevole, di «conoscenza innata». Tale «conoscenza», conoscenza comunque, non è *valida a priori*...siamo nati con delle aspettazioni; con una «conoscenza» che, anche se non *valida a priori*, è *psicologicamente* o *geneticamente a priori*, precedente, cioè, a qualsiasi esperienza osservativa"[29].

C'è, quindi, una fonte di conoscenza che non può essere insegnata, ma che può essere scoperta attraverso l'inferenza confutativa; la parte istintiva dell'azione individuale ricopre il ruolo di *marker* della fallibilità umana: per avere *conoscenza oggettiva*, come diceva Popper, possiamo solamente continuare a comportarci coerentemente con le nostre ipotesi, scartandone gli esiti rivelatisi erronei.

L'errore di Anakin è stato quello di ritenersi incapace di proteggere le persone a lui care, soprattutto dopo la morte della madre, di cui si è sentito sempre responsabile che lo ha portato verso un percorso sempre più declinante; stesso errore commesso successivamente da Luke, che per il timore di non essere un buon insegnante, perde non solo il nipote, diventato suo allievo e poi convertitosi al Lato Oscuro, ma anche gli altri allievi, sterminati dal nipote stesso: è questo ciò che gli viene maggiormente rimproverato dal Maestro Jedi Yoda, ossia che il ruolo del maestro non è quello di insegnare una conoscenza che istintivamente già appartiene ad un allievo, ma quello di mostrare una strada fatta di "forza, perizia, ma anche di debolezza e, maggiormente, di fallimenti, che sono gli insegnamenti fondamentali da tramandare"[30], perché costituiscono il terreno fertile su cui possono maturare i reticoli sociali che per loro natura stabili non sono, ma costituiscono quel Mondo 3 popperiano in cui è possibile creare dei legami in base ad una conoscenza oggettiva costruita attraverso la condivisione dell'atteggiamento confutativo.

Se si accetta il fallibilismo popperiano, in un certo senso si pone una critica alla razionalità dell'agire sociale, per far strada alla dimensione più ampia dell'intenzionalità, che tiene maggiormente in conto la componente inconsapevole della natura umana[31].

29 K. R. Popper, *Congetture e Confutazioni*, op. cit., p. 85.

30 In *Star Wars, Episodio VIII: Gli Ultimi Jedi*

31 "Le disposizioni che si riferiscono alla conservazione dell'individuo, fin tanto che non agiscono se non come desideri istintivi, sono press'a poco le stesse nell'uomo e negli altri animali; ma in lui esse si associano più o meno presto con la riflessione e la previdenza; esse fanno sorgere le sue idee in materia di proprietà e gli fanno conoscere quell'oggetto di preoccupazione che egli chiama il suo interesse. Senza gli istinti che insegnano al castoro e allo scoiattolo, alla formica e all'ape a mettere da parte le loro piccole provviste per l'inverno, l'uomo, incapace inizialmente di pensare all'avvenire e portato alla pigrizia, fintanto che non è scosso dalla presenza di un nuovo oggetto di interesse, diventa, con l'andare del tempo, il grande magazziniere fra gli esseri viventi", in A. Ferguson, *An Essay on the History of Civil Society*, 1767; trad. it., *Saggio sulla Storia della Società civile*, Vallecchi, Firenze, 1973, p. 15.

4. Conclusioni. Una critica al darwinismo sociale

Alla fine di questo particolare percorso ricostruttivo, l'intenzione delle pagine precedenti era quella di elaborare una teoria dell'azione umana partendo da una descrizione ampia del contesto sociale prendendo come esempio il mondo immaginario di Guerre Stellari, per affermare che le azioni non sono tutte razionali, bensì intenzionali, data l'impossibilità di prevedere effetti diversi da quelli programmati.

In particolare è sembrato utile ricorrere alla metodologia popperiana che procede per *congetture* e *confutazioni*, quindi riferibile al principio del fallibilismo delle azioni individuali, soprattutto quando entrano in contatto con la dimensione sociale; d'altronde, a suo stesso dire, Popper chiama "principio di razionalità" un approccio metodologico che vuole un'azione in accordo con la situazione che si sta sperimentando in un determinato momento, avvicinandosi più al senso dell'azione comprendente weberiana, che al postulato di razionalità di matrice austriaca[32].

Sono state usate le categorie dello storicismo per descrivere quelle dinamiche che si formano in una situazione di formazione di aspettative fondate su finalità assolute responsabili del progresso (o regresso) sociale, da cui si formano leggi universali che pretendono di spiegare l'intero processo evolutivo della società, difetto che veniva critica dallo stesso Georg Simmel quando sosteneva che "la mania di voler assolutamente trovare le «leggi» della vita sociale è semplicemente un ritorno al credo filosofico degli antichi metafisici, secondo il quale ogni conoscenza deve essere assolutamente universale e necessaria"[33].

Si potrebbe azzardare, infatti, l'ipotesi che storicismo e razionalità siano in qualche modo collegate, in quanto sottendono entrambe meccanismi teleologici che non tengono debitamente in conto degli effetti che Raymond Boudon definirebbe "perversi"[34] dell'azione sociale, ma che è più giusto chiamare come esiti inintenzionali di azioni intenzionali e non razionali; d'altronde è la stessa presunzione di razionalità, anche se limitata, che può condurre l'individuo a ritenere di avere un livello di conoscenza che, per quanto incompleto, è in grado di dare risposta a tutte le sue esperienze relazionali: come diceva Marx: "la produzione delle idee, delle rappresentazioni, della coscienza, è in primo luogo direttamente intrecciata all'attività materiale e alle relazioni materiali degli uomini, linguaggio della vita reale. Le rappresentazioni e i pensieri, lo scambio spirituale degli uomini appaiono qui ancora come emanazione del loro comportamento materiale. Ciò vale allo stesso modo per la produzione spirituale, quale essa si manifesta nel linguaggio della politica, delle leggi, della morale, della religione, della metafisica, ecc., di un popolo. Sono gli uomini i produttori delle loro rappresentazioni, idee, ecc., ma gli uomini reali, operanti, così come sono condizionati da un determinato sviluppo delle loro forze produttive e dalle relazioni che vi corrispondono fino alle loro formazioni più estese. *La coscienza non può mai essere qualche cosa di diverso dell'essere cosciente* (consapevole), e l'essere degli uomini è il processo reale della loro vita"[35].

Sith e Jedi rispondono a progetti finalistici corrispondenti a modalità esperienziali che considerano migliori di altre, pur tuttavia perdendo la connessione con la realtà fattuale, dove

32 K. R. Popper, *Il mito della cornice. Difesa della razionalità e della scienza*, Il Mulino, Bologna, 1995, p. 276.
33 In epigrafe al saggio di R. Boudon, *Il posto del disordine*, il Mulino, Bologna, 2009, p. 284.
34 R. Boudon, *Effets perverses et Ordre social*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1977, p. 288; trad. it., *Effetti "perversi" dell'azione sociale*, Feltrinelli, Milano, 1981, p. 234.
35 K. Marx, F. Engels, *Die Deutsch Ideologie*; trad. it., *L'ideologia tedesca* (a cura di F. Codino), Editori Riuniti, Roma, 1975, p. 13.

ogni individuo tende a ricercare la sua dimensione personale; è per questo che Luke, nel secondo episodio dell'ultima trilogia, sostiene che la conoscenza della Forza non è prerogativa né degli uni né, tanto meno, degli altri, ma appartiene solo ed unicamente a quell'attore che è in grado di percepirne l'essenza e, grazie ad essa, riesce a modificare se stesso adattandosi al contesto sociale in cui interagisce.

In termini evolutivi, stiamo parlando di un modello quasi darwiniano, quello in cui si muovono i personaggi di questo mondo epico, caratterizzati dall'adesione ad una visione alternativa della società: gli adepti del Lato Oscuro e del Lato Chiaro perseguono un sistema adattivo che si plasma sulla monodimensionalità della selezione naturale, in cui l'esistenza degli uni mette a repentaglio l'esistenza degli altri; per entrambi la sopravvivenza è condizionata ad una marxiana distruzione creatrice, in cui le forze che sopravvivono al perenne scontro, plasmano la realtà quotidiana: l'evoluzionismo darwiniano risponde quasi ad una logica razionale, anche se casuale, di adattamento morfologico indipendente dalla dimensione ambientale, che interviene in un secondo momento, per determinare la qualità di tale adattamento.

Jon Elster asserisce che quando si parla di scienze sociali, non è possibile parlare di selezione naturale, così come Gaetano Mosca sostiene che, in realtà, invece di lotta per la sopravvivenza si dovrebbe parlare, nelle società umane, di lotta per la preminenza[36]; è importante dunque sottolineare la plasticità adattiva dell'uomo, dettata dallo sforzo attivo degli individui per affrontare le mutazioni ambientali: contrariamente a quanto sostenuto, ad esempio, da Herbert Spencer quando sostiene che l'ordine sociale ha una caratteristica teleonomica, ossia ha una finalità causata dalla selezione naturale, diretta a favorire le funzioni vitali eliminando quelle che le ostacolano, James M. Baldwin, scienziato che ha contemperato le ragioni del darwinismo con quelle del lamarckismo, parla invece di "adattamenti intelligenti"[37], ossia di modificazioni delle caratteristiche morfologiche per affrontare le complessità ed il pluralismo delle situazioni sociali attraverso una "selezione organica" [38] correlata alla plasticità delle connessioni nervose allo scopo di integrare, non eliminare, gli aspetti emotivi dell'azione umana[39].

È caratteristica della teoria lamarckiana quella di tenere da conto gli aspetti istintivi degli adattamenti complessi dati dalla tendenza degli organismi individuali alla esplorazione dell'ambiente circostante, esplorazione che rende possibile l'evoluzione (o la recessione) organica tramandabile per via ereditaria, identificabile come quella conoscenza *a priori* cui Popper non riconosce alcuna validità se non quella che nasce dal processo di verificazione mediante falsificazione: è per questo che il filosofo austriaco ci parla di "Lamarckismo simulato"[40] o di "darwinismo attivo"[41] in quanto, insieme a Baldwin, non ritiene la teoria lamarckiana utile a spiegare i processi evolutivi derivanti dall'azione umana (in quanto similare, nel metodo, al sistema induttivo che lui osteggia) ma, allo

36 In D. Fisichella, *Epistemologia e Scienza politica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1994, pp. 91-93

37 J. M. Baldwin, *Darwin and the Humanities*, Read Books, 2008 (1909), p. 136.

38 Altrimenti nota come il c.d. "effetto Baldwin", che si verifica quando gli individui che meglio si adattano all'ambiente tramite gli accomodamenti sviluppati nel loro sviluppo dall'embrione all'individuo completo, sopravvivono più a lungo ed all'atto della riproduzione danno luogo a una discendenza in cui è conservata la stessa modalità di adattamento individuale. Sul punto, v. C. Pertile, *Selezione organica ed Eredità sociale. Sguardo sul pensiero evoluzionistico di James Mark Baldwin*, in "Noéma. Dal corpo vivente al corpo umano. Filosofia e biologia", n. 9, 2018, pp. 24-39.

39 Si veda E. Di Nuoscio, *Epistemologia dell'azione e ordine spontaneo. Evoluzionismo e individualismo metodologico in Herbert Spencer*, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 72-73.

40 K. R. Popper, *Conoscenza oggettiva. Un punto di vista evoluzionistico*, op. cit., pp. 357-369.

41 L. Albanese, E. De Pisi, M. Fraioli (a cura di), *Popper e l'evoluzionismo*, Armando Editore, Roma, 2002, pp. 121-126.

stesso tempo, non può tenere da conto la limitatezza dell'approccio darwiniano (considerato come *teoria storica*), relativa alla casualità della selezione naturale[42]; il lamarckismo ci dice che un organismo può agire intenzionalmente sulla base di un'istintiva tendenza a verificare le condizioni ambientali a cui doversi adattare, ma non può razionalmente apportare mutazioni fenotipiche che permettano la sopravvivenza della specie.

È possibile quindi ricondurre il modello dell'azione intenzionale più all'evoluzionismo lamarckiano che darwiniano in quanto un'azione, composta da elementi razionali ed emotivi, subisce un costante processo retroattivo dovuto al legame ininterrotto tra individuo e ambiente circostante, che nelle scienze sociali è costituito dai fili relazionali che legano gli attori gli uni agli altri: così come Anakin e Luke scoprono il loro ruolo attraverso l'interazione e la modificazione degli errori derivanti dalle loro azioni, così un'azione intenzionale meglio si adatta alla mutazione delle condizioni sociali che formano le generazioni future.

42 In realtà, Baldwin ritiene una falla nel sistema darwiniano relativa all'origine degli istinti che Darwin, nella prima stesura de *L'origine delle specie*, non aveva affrontato.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210616

Per un'ontologia della soglia: note su natura e cultura in Philippe Descola

Giovanni Fava[1]

Sommario: 1. Le "figure del continuo". 2. Prospettivismo amazzonico. 3. La natura della "mondiazione". 4. Modernità ed ecologia.

Abstract: The aim of this paper is to clarify the philosophical implications of the role that the conceptual dichotomy between nature and culture detains in Philippe Descola's anthropological works. Descola has shown that both the concept of nature and culture result from a process of systematization of the experiential data that he has called worlding (*mondiation*). The process of worlding arires a specific way of perceiving the environment and entertaining relation with it, shaping the form of an universe of collective existence, or, according to Descola, an "ontology". Descola exploited this hypothesis by developing a "grammar of ontologies", which means an inventory of the fundamental results of process of worlding. This paper will firstly discuss the early positions in Descola's thought, such as the "classificatory" schema he adopted in La nature domestique in order to interpret the phenomena of "nature's socialization". Then, it will explore how Descola has changed his theoretical framework in the passage of his major work, *Par-delà nature et culture* (2005). This passage, as it will be shown, is based on a new epistemological conception of the relation between subject and object made possible through the introduction of the husserlian concept of "antepredicative". Starting from these points, the paper will develop some relevant consequences that can be drawn from Descola's anthropology, analysing how the overcome of the difference between nature and culture could be useful in order to get through many problems raised by the ecological crisis.

Keywords: *ontology, anthropology, naturalism, nature, culture*

1. Le "figure del continuo"

Nel corso di tutta la prima sezione della sua opera più importante, *Par-delà nature et culture*, l'antropologo francese Philippe Descola mostra come il binomio concettuale di natura e cultura non abbia dei corrispettivi semantici al di fuori dell'occidente. Attraverso una vasta ricognizione

1 Laurea in Scienze filosofiche presso Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

etnografica, che si articola, come già aveva fatto Claude Lévi-Strauss nei suoi *Mithologiques*[2], procedendo da un'area limitata agli insediamenti centrali nel bacino amazzonico fino ad estendersi alle steppe siberiane, Descola sottopone ad analisi quelle che chiama le "figures du continu"[3], ossia le popolazioni all'interno delle quali non esiste una cesura netta fra ciò che in occidente è classificato come "naturale" e ciò che è classificato come "culturale". La soglia che separa la natura dalla cultura non esiste, o meglio, è diluita all'interno di un continuo che collega naturale e culturale, includendo il primo nel secondo. "Dans le Grand Nord comme en Amérique du Sud, la nature ne s'oppose pas à la culture, mais elle la prolonge et l'enrichit dans un cosmos où tout s'ordonne aux mesures de l'humanité"[4]. Così, ad esempio, i rilievi etnografici chiamati in causa da Descola suffragano l'ipotesi che, presso gli indiani della foresta boreale, anche gli elementi del paesaggio detengano qualità propriamente "umane"[5]. Il ghiacciaio è detto "sentire", la foresta "ascoltare". Essi sono soggetti di diritto, cosicché un'attività di approvigionamento come la caccia deve rispettare alcune norme che assicurino il rispetto delle entità cacciate[6]. All'interno di questi universi concettuali, anche l'animale e il vegetale sono trattati alla stregua di "persone" con le quali è possibile intrattenere veri e propri rapporti sociali. In questo senso, come si è detto, la natura è integrata all'interno di un continuo culturale che collega uniformemente tutti gli esseri viventi. Come scrive Descola:

> "Des forêts luxuriantes de l'Amazonie aux étendues glacées de l'Arctique canadien, certains peuples conçoivent donc leur insertion dans l'environnement d'une manière fort différente de la nôtre. Ils ne se pensent pas comme des collectifs sociaux gérant leurs relations à un écosystème, mais comme de simples composantes d'un ensemble plus vaste au sein duquel aucune discrimination véritable n'est établie entre humains et non-humains"[7].

L'ampiezza delle analisi di Descola è sufficiente a confutare l'ipotesi diffusionista sostenuta da Mircea Eliade secondo la quale, a partire da un originario centro di sviluppo di tali particolari credenze, l'area del Nord dell'attuale Russia, attraverso lunghe catene di migrazioni, queste concezioni "continuiste" dello spazio culturale e di quello naturale possano essersi estese all'America del Nord fino a giungere nel continente sudamericano[8]. Inoltre, Descola si premura di fugare una seconda obiezione potenzialmente sollevabile, consistente nel ridurre la presunta assenza dei concetti di natura e cultura all'interno delle popolazioni studiate ad un mero fattore di linguaggio. I concetti di natura e cultura, lungi dal non esistere o trovare una disposizione semantica che ne modifica integralmente il significato, avrebbero un altro nome. Si potrebbe, seguendo questa via, trovare un omologo dell'idea di natura, ad esempio, nel concetto di "selvaggio", mentre dell'idea di cultura in quello di "domestico". Descola si sofferma anche su questa seconda ipotesi, mostrandone l'infondatezza. Opposizioni come quella fra "campo" e "risaia" studiata a partire dalle analisi di

2 C. Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, tr. it. di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 2008.
3 P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris 2005, pp. 26-29; (una traduzione italiana dell'opera: *Oltre natura e cultura,* tr. it. di E. Bruni, a cura di N. Breda, Seid Editori, Firenze 2014).
4 *Ibidem*, p. 41.
5 *Ibidem*, p. 27 e sgg.
6 *Ibidem*, p. 43.
7 *Ibidem*, p. 47
8 *Ibidem*, p. 53.

geografia culturale di A. Berque[9], o come quella fra "ager" e "silva" tipica del mondo latino non possono essere assimilate alla nettezza della separazione fra natura e cultura[10].

A questa conclusione, d'altronde, Descola era già pervenuto trent'anni prima di *Par-delà nature et culture*. La sua prima opera etnografica, *La nature domestique*, redatta sotto la direzione di Lévi-Strauss, aveva come proposito quello di analizzare le forme di rapporto con l'ambiente degli indiani Achuar, popolazione amazzonica insediatasi nell'area compresa fra Ecuador e Perù. Nel suo studio di etnologia culturale, Descola si smarcava dalla posizione teorica del cosiddetto "determinismo ecologico", sostenuta dalla maggior parte di antropologi specializzati nello studio delle culture amazzoniche (Lathrap, Denigan, Meggers, Gross, Ross e altri), secondo la quale è la particolare conformazione ambientale a determinare univocamente la struttura sociale delle comunità che vi si insediano[11].

Senza soffermarci sui rilievi etnografici esposti da Descola, è importante sottolineare come tutto il suo studio doveva sfociare nella critica (che non era ancora un superamento) del dualismo tra natura e cultura. Presso gli Achuar, difatti, si rilevava impossibile distinguere nettamente il dominio della cultura da quello della natura, o, almeno, si rilevava impossibile farlo secondo le nostre, occidentali, categorie concettuali. Come rileva Descola: "ce que nous appelons ordinairement nature peut être représentée dans certaines sociétés comme éléments constitutif de la culture"[12]. Gli animali sono considerati delle popolazioni amazzoniche studiate da Descola come dei "confratelli", con i quali è necessario stabilire delle regole di convivenza; le donne intrattengono un rapporto di "maternità" con le piante che accudiscono nel perimetro coltivato al di fuori dell'abitazione; allo stesso modo, la foresta è concepita come l'estensione e il prolungamento del giardino domestico. Come abbiamo sottolineato più sopra, l'opposizione tra natura e cultura non rende ragione della concezione "domestica", ossia socializzata, che gli Achuar hanno della foresta, luogo per eccellenza della selvatichezza:

> "loin d'être un univers incontrôlé de spontanéité végétale, la forêt est perçue comme une plantation surhumain dont la logique obéit à d'autres règles que celles qui gouvernent la vie du jardin. Cette spectaculaire réduction du fouillis sylvestre à l'ordre horticole indique assez que le rapport de la nature à la culture se donne moins à voir comme une césure que comme un continuum. La progression concentrique qui conduit de la demeure à la forêt n'apparait pas comme une traversée progressive vers la sauvagerie, dès lors que peuvent s'établir avec les êtres de la jungle ces rapports de sociabilité dont la maison fournit ordinairement le cadre"[13].

Descola, riutilizzando la griglia di lettura del totemismo proposta pochi anni prima da Lévi-

9 Sull'impossibilità di reperire un omologo del binomio natura/cultura nel mondo giapponese, si veda: A. Berque, *Le Savage et l'Artifice. Les Japonais devant la nature*, Gallimard, Paris 1986.

10 P. Descola, *Par-delà nature et culture*, cit., pp. 72-113.

11 Già Lévi-Strauss, in un suo famoso saggio concernente l'ecologia, si era opposto alla concezione deterministica di Marshall Sahlins; si veda C. Lévi-Strauss, *Structuralisme et* écologie, in C. LÉVI-STRAUSS, *Le regard* èloignè, Plon, Paris 1972.

12 P. Descola, *La nature domestique. Symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*, Éd. de la maison des sciences de l'homme, Paris 1986, p. 401. Come ben si vede dalla citazione riportata, seppur nel contesto di una ridistribuzione concettuale, Descola accettava ancora categorie che solo più tardi avrebbe dovuto ripensare, ovvero le categorie di natura, di cultura, ma anche di società.

13 *Ibidem,* p. 398.

Strauss, chiamava in conclusione a *La nature domestique* questa ridistribuzione concettuale dei termini di natura e cultura, "sistema animistico"[14], interpretando tutta una serie di fatti già noti agli etnografi[15] nei termini di una particolare modalità classificatoria. Lévi-Strauss aveva operato una mossa simile nel suo famoso saggio sul totemismo australiano, *Le totemisme aujurd'hui*, pubblicato nel '62, e dal quale Descola ricava, esplicitamente, il modello concettuale per applicarlo ai casi di "socializzazione della natura" da lui studiati in Amazzonia. In questo senso, l'animismo poteva configurarsi come il rovescio di ciò che Lévi-Strauss, per l'appunto aveva chiamato "totemismo". Si trattava, cioè, di una modalità particolare di distribuire continuità e discontinuità tra quelle che Lévi-Strauss denominava "serie naturali" e "serie culturali". Nel totemismo, le differenze che separano le due serie fungono da "scarti" per correlare i due estremi del rapporto, ossia, come detto, un sistema naturale (ad esempio, la specie "orso") ed un sistema culturale (ad esempio, un particolare clan)[16]. L'animismo rappresentava, agli occhi di un Descola ancora molto influenzato dallo strutturalismo, il sistema classificatorio simmetrico, ma rovesciato, rispetto al totemismo.

Questo modello di analisi confermava, pur implicitamente, la distinzione del quale esso doveva rappresentare il tentativo di superamento, ossia quella fra natura e cultura. Come nel caso di Lévi-Strauss, tale distinzione non solo era accettata in termini ontologici, rappresentando la natura uno stadio originario dal quale sarebbe sorta la cultura, ma veniva a costituirsi come vero e proprio strumento analitico, riconoscendo purtuttavia la necessità di superarla[17].

Tuttavia, quest'ultima direzione non è quella che presceglie Descola nel prosieguo delle analisi che abbiamo esposto in apertura. A partire dalla constatazione etnografica che in molti casi di studio la dicotomia tra natura e cultura è mandata in cortocircuito, che non solo non esiste un equivalente semantico di tali concetti ma che, apparentemente, il reale stesso è organizzato seguendo una modalità differente, tale da escludere questa opposizione binaria, le soluzioni interpretative si riducono ad una relativizzazione del concetto stesso. Tale ipotesi, che Descola specifica essere l'opzione consueta alla disciplina antropologica[18], consiste nel mostrare come "la natura" sia una costruzione culturale tipica dell'occidente - riaffermando in questo modo il concetto relativizzato. Se ogni cultura elabora, a partire da determinate condizioni materiali e ambientali, una propria concezione della natura, ciò significa che è solo la prospettiva sull'oggetto - la natura, appunto - a variare, e non l'oggetto stesso. Interpretando le diverse accezioni relative della natura in termini di "visione del mondo", l'antropologia non ha fatto altro che "traduire sa culture dans celle de l'observé, en y décelant un découplage analogue à celui qui lui est familier, avant de retraduire celle-ci dans un langage acceptable par sa communauté d'origine [...]. C'est toujours le même

14 P. Descola, *Societies of nature and the nature of society*, in (a cura di) A. KUPER, *Conceptualizing Society*, Routledge, Londra 1992, p. 114.

15 Su questo si veda P. Descola, Human natures, in "Social Anthropology", n. 2, v. 17, anno 2009, p. 146.

16 C. Lévi-Strauss, *Il totemismo oggi*, tr. it. di D. Montaldi, Feltrinelli, Milano 1964.

17 Descola tornerà a più riprese sullo statuto ambiguo che detiene il concetto di natura all'interno dell'opera di Lévi- Strauss, concetto che ha sempre almeno una doppia valenza, per l'appunto ontologica ed epistemologica. Così, ne *Le strutture elementari della parentela*, Lévi-Strauss apriva la sua analisi proprio sulla discussione della soglia che separa natura e cultura, mostrando come le regole dell'incesto, in virtù del loro carattere universale ed insieme razionale (trattandosi, per l'appunto, di regole) dovevano fungere da limite al di là del quale la cultura si distaccava dalla cultura. Come nota Descola, tuttavia, questa distinzione netta tra natura e cultura era allo stesso tempo un modo di negarla. Cfr. a questo proposito C. Lévi-Strauss, *Le strutture elementari della parentela*, tr. it. di A. M. Cirese e L. Serafini, Feltrinelli, Milano, pp. 39-50; P. Descola, *The two natures of Lévi-Strauss*, in B. Wiseman (a cura di), *The Cambridge companion to Lévi-Strauss*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

18 P. Descola, *Human natures*, cit., p. 148.

ordre naturel homogène at autonome qui cautionne la légitimité du savoir par les analystes de la culture"[19]. E ancora, insiste Descola: "dans l'enquête ethnographique, le dualisme de la nature et de la culture que l'observateur transporte avec lui a ainsi pour effet de lui faire appréhender le système d'objectivation de la réalité qu'il étudie comme une variante plus ou moins appauvrie de celui qui nous est familier, le système local se révélant incapable d'objectiver complètement notre réalité à nous"[20].

Queste interpretazioni in chiave culturalista e relativista del concetto di natura non fanno che riproporre, ad un livello diverso, l'idea che vi sia un fondo immutabile, condiviso universalmente - la natura, appunto - dal quale si staccherebbe la cultura. La stessa interpretazione in termini di "visione del mondo" ricade nell'errore del culturalismo, poiché "[elle] suppose qu'il y a un seul monde, une seule nature, un seul système d'objets, dont chaque culture aurait une perception particulière"[21]. La strada imboccata da Descola in *Par-delà nature et culture*, e che ora ci apprestiamo ad introdurre, è radicalmente diversa rispetto a quest'ultima. Risalendo ad un livello più fondamentale dell'esperienza, al di là dei concetti stessi di natura e cultura, Descola tentava di fare ciò che l'antropologia aveva obliato, ossia rimettere "en cause l'unité de l'espèce humaine en termes de *processus* cognitifs: l'induction, la déduction, les inférences déictiques et sémantiques, le recours à des analogies et à des tropes, la capacité de catégorise selon des critères variés, voire une forme de raisonnement syllogistique, constituent, parmi d'autres caractéristiques, un patrimoine commun de l'espèce humaine"[22].

La problematizzazione doveva cioè spostarsi dall'analisi e la topologia dei concetti, alle modalità - per dirla in termini kantiani - di composizione del giudizio, di inferenza, di organizzazione dell'esperienza, riconducendo queste operazioni ad un processo molto simile, se non assimilabile, allo schematismo. L'universalità che la ricerca antropologica ha sempre cercato non si trova nella proiezione sulle culture altrui dei concetti tipicamente occidentali, ma, piuttosto, nelle modalità fondamentali di organizzare l'esperienza. Dovremo soffermarci ora su quest'ultimo punto, che apre la strada alla proposta di una "grammatica delle ontologia" elaborata da Descola, e della quale si discuterà più oltre. Prima però è utile analizzare, seppur brevemente, la riflessione di un altro antropologo, li quale, per ammissione dello stesso Descola[23], ebbe un ruolo cruciale nella virata teorica operata da quest'ultimo rispetto all'interpretazione in termini classificatori dei fenomeni animistici proposta in conclusione a *La nature domestique*. Stiamo parlando di Eduardo Viveiros de Castro.

2. Prospettivismo amazzonico

Il punto più rilevante delle tesi dell'antropologo brasiliano Eduardo Viveiros de Castro, anch'egli specialista delle culture insediatesi nell'area del bacino amazzonico, si gioca sulla scommessa di considerare alla stregua di veri e propri sistemi metafisici le concezioni del mondo delle popolazioni da lui studiate. Si tratta di quelle che Viveiros ha chiamato "metafisiche cannibali"[24]: particolari

19 P. Descola, *L'écologie des autres*, Quae, Versailles 2010, p. 54.
20 *Ibidem*, p. 56.
21 P. Descola, *La composition des mondes*, Flammarion, Paris 2014, p. 238.
22 P. Descola, *Cognition, perception et mondiation*, in "Cahiers philosophiques", n. 2, v. 127, anno 2011, p. 98.
23 P. Descola, *La composition des mondes*, p. 204.
24 E. Viveiros De Castro, *Metafisiche cannibali. Lineamenti di antropologia post-strutturale*, tr. it. di M.

modalità di pensare la realtà fondate su un rovesciamento ontologico dei concetti di natura e cultura.

L'interlocutore privilegiato di Viveiros, attraverso il quale egli crede di poter fornire un paradigma adeguato all'esplicazione delle metafisiche cannibali, è Gilles Deleuze. Viveiros riprende dal testo che Deleuze ha dedicato a Leibniz, *La piega*, l'idea particolare di prospettivismo, per farne la chiave di lettura delle metafisiche amazzoniche[25]. Secondo Deleuze, la variazione o l'inflessione di una curva, sulla quale ci si posizione per inquadrare il fuoco di una prospettiva, è *il punto vista*.

> "Lo si chiama *punto di vista* in quanto rappresenta la variazione o l'inflessione. Ed è questo il fondamento del prospettivismo. Prospettivismo non significa dipendenza da un soggetto definito già da prima: al contrario, sarà soggetto solo ciò che viene al punto di vista, o, piuttosto, ciò che permane nel punto di vista. Per questo, la trasformazione dell'oggetto implica una trasformazione correlata del soggetto [...]. Tra la variazione e il punto di vista intercorre un rapporto necessario: non soltanto per la varietà dei punti di vista [...] ma in primo luogo perché ogni punto di vista è punto di vista su una variazione. Non è il punto di vista che varia col soggetto, almeno in prima battuta; il punto di vista è al contrario la condizione nella quale un eventuale soggetto coglie una variazione"[26].

Ora, seguendo Deleuze, Viveiros utilizza quest'idea di prospettivismo, che sostanzializza il punto di vista facendo di esso l'inflessione a partire dal quale può formarsi l'oggetto, al pensiero indigeno amazzonico. Viveiros mostra come, secondo gli Indios, tutti gli esistenti (animali e non) sono accomunati da un fondo comune, che consiste nell'essere "persona". Ogni esistente condivide un'interiorità universale, l'esser persona, che funge da legame orizzontale tra gli esseri. Così, un giaguaro è, nel suo fondo, una persona; uno spirito della foresta è una persona; un umano è una persona. La prospettiva che ogni essere, giaguaro, spirito o umano che sia getta sul mondo è, dunque, la stessa - tutti e tre vedono le cose nella stessa maniera, ossia dalla prospettiva della persona (tanto che Viveiros può scrivere che il giaguaro vede il sangue come birra di manioca, ossia vede la bevanda che ama come l'uomo vede la birra), ma, tuttavia, ciò che vedono in questa stessa maniera è, ogni volta, un mondo diverso. Questo perché al fondo personalistico, che Viveiros chiama a ragione "culturale", si sovrappone la veste carnale di ciascun esistente che, come in un gioco di specchi, differenzia il mondo che viene alla vista. Il corpo, in quanto punto di vista, funge - deleuzianamente - da *fattore della differenza* (essendo il punto di vista la condizione della quale un eventuale soggetto coglie una variazione). Queste metafisiche prospettiviste, dunque, sono "multinaturaliste". Vi è un solo punto di vista, quello della "persona", ma ogni prospettiva è qualitativamente separata dalle altre in virtù del corpo che la genera, dando luogo ogni volta a una natura diversa. Entro la prospettiva multinaturalista delineata da Viveiros, ad un'unità culturale corrispondono una molteplicità di nature. Ciò significa che, la natura, o meglio, le nature, non sono sguardi diversi, prospettive diverse gettate sulla stessa realtà, ma, piuttosto, realtà diverse guardate dalla stessa prospettiva, quella, per l'appunto, della "persona"[27].

Galzigna e L. Liberale, Ombre Corte, Verona 2017.

25 E. Viveiros De Castro, *Prospettivismo cosmologico in Amazzonia e altrove*, tr. it. di R. Brigati e V. Gamberi, Quodlibet, Macerata 2019.

26 G. Deleuze, *La piega*, tr. it. di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 1988, pp. 31-32.

27 Per un'esposizione sintetica ma efficace del pensiero di Viveiros, cfr. E. Kohn, *Anthropology of Ontologies*, in

Come ben si vede, i concetti di natura e cultura sono rovesciati rispetto all'uso che se ne fa in occidente. Nessuna cattura relativizzante può agire su di essi, essendo il loro statuto ontologico esattamente l'opposto dell'idea unica di natura dalla quale derivano le culture plurali. Da qui, il ruolo nuovo che l'antropologia culturale, nelle intenzioni di Viveiros, deve assumere, ovvero quello di lasciarsi trasformare dai concetti ricostruiti a partire dai casi etnografici. In questo senso, l'antropologia deve costringersi, di nuovo deleuzianamente, ad una anti-narcisizzazione, riconoscendo ai concetti che, creduti provenire da se stessa, ne avrebbero gettato le fondamento, lo statuto di concetti prelevati dalle culture studiate[28].

Come si è visto, Viveiros rielabora il dualismo concettuale di natura e cultura, senza tuttavia relativizzarlo, ma, più radicalmente, fornendo della stessa realtà ontologica il "multinaturalismo" caratterizzante le metafisiche cannibali. L'opzione di Descola si scosta, pur traendo ispirazione, da quella di Viveiros, focalizzandosi insieme sullo statuto del processo cognitivo e sulla realtà ontologica del mondo che deriva dalla sua stabilizzazione. Nella soluzione di Descola troveremo quindi un'originale sintesi di intuizioni che procedono dalle, o comunque guardano con simpatia alle, scienze cognitive e un'elaborazione più propriamente filosofica - in termini ontologici - della questione della differenza tra natura e cultura.

3. La natura della mondiazione

Per operare la svolta in direzione del modello delle quattro ontologie esposto in *Par-delà nature et culture*, Descola doveva basarsi su una nuova concezione sia dello statuto dell'oggetto, sia dello statuto del soggetto. Secondo Descola, l'ammissione all'interno dell'epistemologia occidentale delle cosiddette "qualità primarie" si sarebbe tradotta nella distinzione tra un mondo "vero", oggettivo, e un mondo "falso" perché soggettivo. Come sostenuto da Locke, le qualità primarie consentono l'accesso ad una conoscenza di tipo universale, perché basata sulla stabilità ontologica da essa espresse, mentre le qualità secondarie fungono da diffrazione di tale oggettività, producendo, per l'appunto, diverse prospettive su di essa - le culture. Tale "multidimensionalità" dell'oggetto avrebbe oltretutto dato origine alla divisione tra scienze della natura e scienze della cultura[29]. Tale suddivisione epistemologica rende difficile l'accesso *olistico* al mondo esperienziale di un dato poichè, si è visto, ripropone ogni volta questa stessa dualità. Descola sostiene quindi che "l'opposition entre le monde en tant que totalité de choses et les mondes multiples de la réalité sentie est trompeuse"[30], preferendo elaborare la sua proposta a partire da un'epistemologia di stampo sostanzialmente humeano per abbandonare l'ipotesi di un'oggettività noumenica sussistente al di là delle qualità secondarie.

"io sostengo che ciò di cui si dà il caso per noi non è un mondo completo e conchiuso

"The Annual Review on Anthropology", vol. 44, 2015, pp. 318-321; si veda anche R. Brigati, *In Amazzonia e altrove,*
ovvero a cosa serve l'antropologia secondo Viveiros de Castro, in E. Viveiros De Castro, *Prospettivismo cosmologico in Amazzonia e altrove*, cit.

28 E. Viveiros De Castro, *Metafisiche cannibali,* cit., pp. 27-35

29 P. Descola, *Modi di essere e forme di dipendenza*, tr. it. V. Gamberi e R. Brigati, in *Metamorfosi. La svolta ontologica in antropologia*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 94.

30 P. Descola, *Cognition, perception, mondiation*, cit., p. 101.

> che aspetta di esser rappresentato secondo vari punti di vista, bensì più probabilmente, un vasto insieme di qualità e relazioni che possono essere attualizzate o meno dagli esseri umani a seconda di come gli inviti operativi (*affordances*) offerti dall'ambiente sono vagliati da filtri ontologici [...]. Gli oggetti, le cose, non sono idee eterne, né meri costrutti sociali (ciò presupporrebbe un noumeno kantiano), ma aggregati di qualità, alcune delle quali noi individuiamo, altre ignoriamo"[31].

Affrancandosi da una considerazione dell'oggetto che lo riduca alle sue qualità primarie, Descola segue Hume per privilegiare una concezione di esso come "insieme di qualità" ancora indeterminate, stabilizzabili a partire da filtri, o, come vedremo, "schemi", esperienziali. L'esempio che adduce Descola per sostenere questa sua tesi è chiarificatore. Un albero non è semplicemente un albero, ma sempre un-albero-per-qualcuno. Così, un etnobotanico, dell'albero, vede un oggetto di ricerca scientifica, da classificare, mentre un Achuar dell'albero vede un "confratello", o, come si è già mostrato, una "persona", con la quale intrattenere un rapporto definibile come sociale. Il punto è che, come aveva già suggerito Viveiros, non si tratta di rintracciare ciò che vedono di comune l'etnobotanico e il cacciatore Achuar, ma, piuttosto, di donare legittimità ontologica ad entrambe le prospettive. Come scrive significativamente Descola, non esiste qualcosa come una "cosa", ossia "a precut portion of the world that would stand as a given with all its properties readily decipherable by everyone"[32]. Per ritornare all'esempio precedente, se ciò che vede di un albero l'etnobotanico non è ciò che vede l'Achuar, ciò non significa che l'albero non esista, ma che i due *vedono cose diverse*. Ecco, dunque, la prima delle due operazioni di ricomposizione epistemologica operata da Descola:

> "if you suppress this grandiose background of nature, without for that denying the existence of that portion of the world which it ha received the mission to represent, the motives of the foreground become rearranged in a new landscape wherein nature and society, humans and non-humans, individuals and collectives do not appear before us as distributed between multiple entities whose ontological status and degree of agency vary according to the positions they occupy"[33].

Tale processo di stabilizzazione è chiamato da Descola "mondiazione" (*mondiation*)[34]. L'oggetto quale puro insieme di qualità diviene, propriamente, oggetto solo se integrato all'interno di una prospettiva che, di tali proprietà, ne fissi certune, tralasciandone altre: "les objets matériels et immatériels de notre environnement se résument à des paquets de qualités dont certaines sont détectées, d'autres ignorées"[35]. Ancora una volta, non si tratta di una "visione del mondo", cosa che presupporrebbe, per l'appunto, un mondo - ma, inversamente, si tratta ogni volta di *mondi diversi*[36]. La mondiazione, dunque, rappresenta il processo "che consiste nel mettere insieme

31 P. Descola, *Modi di essere e forme di dipendenza*, cit., p. 95.
32 P. Descola, *The difficult art of composing words (and of replying to objections)*, in "HAU: Journal of Ethnographic Theory", n.3, v. 4, 2014, p. 433.
33 P. Descola, *Human natures*, cit., p. 150.
34 P. Descola, *Modi di essere e forme di dipendenza*, cit., p. 94.
35 P. Descola, *L'*écologie *des autres*, cit., p. 77.
36 Questa nuova concezione dell'oggetto apre a ripensamento generale dell'antropologia come disciplina.

ciò che viene percepito nel nostro ambiente"[37]. Ma, specifica Descola, "la varietà delle forme di mondiazione non è casuale ma segue le linee di certe inferenze basilari circa il modo in cui le qualità si associano agli oggetti che apprendiamo, e circa le relazioni che queste qualità hanno tra loro"[38]. Esistono, quindi, secondo Descola delle forme elementari di inferenza, che strutturano in maniera numericamente limitata il processo di mondiazione. Bisognerà ora approfondire quest'ultimo punto, introducendo da un lato l'elemento che Descola esplicitamente ricava da Lévi-Strauss per rendere ragione della finitezza delle modalità di mondiazione e, dall'altro, il concetto di "antepredicativo", mutuato dalla fenomenologia husserliana, utilizzato da Descola quale vero e proprio cardine teorico della sua proposta.

4. Strutturalismo, fenomenologia, naturalismo

L'apporto principale che Descola ricava dall'antropologia lévi-straussiana consiste nell'idea secondo la quale il pensiero umano opera fondamentalmente distribuendo continuità e discontinuità. "La pensée humaine s'exerce en permanence dans le registre du continu et du discret, et prend appui sur l'observation du monde pour construire des systèmes symboliques qui sont marqués par la dialectique de ces deux pôles"[39]. Questa concezione del pensiero, secondo Descola, può essere confermata dai rilievi etnografici con i quali abbiamo aperto questo elaborato. Da essi, infatti, risulta evidente che in tutti i casi, il rapporto tra umani e non-umani si gioca sul registro del continuo e del discontinuo. Ad esempio, riproponendo i due poli dell'opposizione natura/cultura, gli Achuar concepiscono la natura come un prolungamento della cultura, stabilendo una continuità di fondo tra ciò che dalla prospettiva occidentale è considerato naturale con ciò che è invece ritenuto culturale. Gli umani non sono separati dai non-umani ma, all'interno dell'"animismo", una continuità d'essenza connette i primi ai secondi: da questa prospettiva, vedere nella foresta un essere "pensante"[40] significa stabilire con essa un rapporto di continuità. Le qualità percepite dell'oggetto, dunque, sono organizzate dal pensiero seguendo l'ordine del continuo e del discontinuo. Si tratta di una modalità precipua dell'"esprit humain"[41] di disporre, associandolo in maniera continua e discontinua un contenuto d'intuizione.

L'antropologia culturale aveva abbracciato, lungo tutto il corso della seconda metà del '900, un approccio di tipo ermeneutico. Così, Clifford Geertz, nella sua opera più importante, *Interpretazione di culture*, poteva dire che l'antropologia doveva ridursi all'etnografia, ossia a pratica descrittiva, tralasciando ogni pretesa sistematica. Descola rifiuta questo tipo di approccio consistente nel fornire "interpretazioni dense", per ripensare l'antropologia nei termini di una disciplina che sappia "dar conto di come si compongano mondi", ossia "mettere in luce come degli esseri di un certo tipo - gli umani - operino nel loro ambiente, come rilevano in esso certe proprietà di cui poi si servono, e come riescano a trasformare tale ambiente intrecciando con esso e tra di loro relazioni, permanenti o occasionali, di considerevole, ma non infinita, diversità". Descola, rilanciando l'eredità lévi-straussiana, può quindi scrivere che "la recherche de régulairtés et la construction d'invariants sont donc de nouveau à l'ordre du jour" Cfr. C. Geertz, *Interpretazione di culture*, tr. it. di
L. Bona, il Mulino, Bologna 1988; cfr. P. Descola, *Modi di essere e forme di dipendenza*, pp. 96-97.

37 Sono evidenti gli echi gibsoniani e ingoldiani, relativi al concetto di "affordance", che risuonano in questo passo. Cfr. T. Ingold, *The perception of the environment. Essays on Livelihood Dwelling and Skill*, Routledge, Londra 2011.

38 P. Descola, *Modi di essere e forme di dipendenza,* cit., p. 95.

39 P. Descola, *La composition des mondes*, cit., p. 213.

40 E. Kohn, *How forests think. Toward an Anthropology beyond the Human*, University of California Press, Berkeley 2013.

41 P. Descola, *La composition des mondes,* cit., p.101.

Ora, è a questo punto che Descola introduce il concetto di "antepredicativo" che, con un'operazione insieme audace e problematica, identifica con il contenuto d'intuizione attraverso il quale opera il pensiero. Se la "struttura" del pensiero è quella di tracciare continuità e discontinuità, il contenuto di tale operazione è rappresentato dall'intuizione antepredicativa che avrebbe un ipotetico "soggetto trascendentale" immerso nel mondo e totalmente privo di conoscenza di esso. L'antepredicativo husserliano rappresenta dunque la base dell'operare di un ipotetico soggetto trascendentale. I due elementi attraverso i quali tale operazione si svolge sono chiamati da Descola "interiorità" e "fisicalità":

> "Cette conscience étant formée à partir des seules ressources m'appartenant en propre lorsque je fais abstraction du monde et de tout ce qu'il signifie pour moi, à savoir mon corps et mon intentionnalité. C'est donc une expérience de pensée, si l'on veut, et menée par un sujet abstrait dont il est indifférent de savoir s'il a jamais existé, mais qui produit des effets tout à fait concrets puisqu'elle permet de comprendre comment il est possible de spécifier des objets indéterminés en leur imputant ou en leur déniant une "intériorité" et une "physicalité" analogues à celles que nous nous attribuons à nous-même"[42].

Il pensiero, dunque, relaziona gli elementi di fisicalità e interiorità a qualsiasi *alter* - ossia, l'abbiamo visto, oggetto ancora qualitativamente indeterminato - col quale si rapporta, seguendo l'ordine del continuo e del discontinuo. Questo, secondo Descola, è lo "schema" elementare di integrazione dell'esperienza, che, insieme ad altri, sorregge il processo di mondiazione. Si tratta di ciò che Descola chiama "identificazione". La modalità elementare di mondiazione, attraverso la quale il pensiero stabilisce continuità e discontinuità con l'oggetto, è identificandosi o meno con esso: "il s'agit du schème plus générale au moyen duquel j'établis des différences et des ressemblances entre moi et des existants en inférant des analogies et des contrastes entre l'apparence, le comportement et les propriétés que je m'impute et ceux que je leur attribue"[43].

È necessario ora soffermarci su questi ultimi elementi introdotti. Difatti, ponendo ad un livello antepredicativo gli attributi di interiorità e di fisicalità (dei quali ora specificheremo i connotati), Descola non sta, *mutatis mutandis*, riutilizzando il binomio natura/cultura dal quale sta cercando di smarcarsi? Qualora quest'ultima ipotesi fosse vera, tale circolo vizioso minerebbe la validità di tutta la sua proposta. Per sfuggire a questa potenziale obiezione, Descola suffraga l'ipotesi dell'antepredicativo richiamandosi, da un lato, a constatazioni di tipo empirico, dall'altro, derivando alcuni argomenti dall'antropologia linguistica di Benveniste studiati attraverso il metodo trasformativo lévi-straussiano.

Specifichiamo anzitutto cosa Descola intenda per "interiorità" e "fisicalità". "Par le terme vague d'"interiorité", il faut entendre une gamme de propriétés reconnues par tous les humains et recouvrant en partie ce que nous appelons d'ordinaire l'esprit, l'âme ou la conscience - intentionnalité, subjectivité, réflexivité, affects, aptitude à signifier ou à rêver"[44], includendo i principi immateriali che si suppongono causare l'animazione come il "soffio" o l'energia vitale. Si tratta, insomma, non dell'estensione del concetto, tutto occidentale, di "spirito", ma "de cette

42 P. Descola, *Par-delà nature et culture,* cit., pp. 210-211.
43 *Ibidem*, p. 204.
44 *Ibidem*, p. 211.

croyance universelle qu'il existe des caractéristiques internes à l'être ou prenant en lui sa source, décelables dans les circonstances normales par leurs seuls effets, et qui sont réputées responsables de son identité, de sa perpétuation et de certains de ses comportements typiques"[45]. Al contrario, la "fisicalità" concerne la forma esteriore, la sostanza, i processi fisiologici e percettivi e senso-motori. Non è la semplice "materialità" del corpo, ma "l'ensemble des expressions visible et tangibles que prennent les dispositions propres à une entité quelconque lorsque celles-ci sont réputées résulter des caractéristiques morphologiques et physiologiques intrinsèques à cette entité"[46]

Fisicalità e interiorità rappresentano dunque la "source expérientielle"[47] attraverso la quale "tout humain", si percepisce, riconoscendo o negando ad un ipotetico *alter* tali caratteri, ovvero istituendo con esso un rapporto di continuità o discontinuità. Ora, come abbiamo detto, il problema è giustificare la pretesa universalità di tale distinzione. Secondo Descola, l'analisi etnografica mostrerebbe come "on ne trouve nulle part une conception de la personne ordinaire vivante qui serait fondée sur la seule intériorité - disons une âme sans corps - ou sur la seule physicalité - un corps sans âme"[48]. Ciò non significa negare che la forma e le caratteristiche di interiorità e fisicalità mutino a seconda del contesto etnografico, e Descola è altresì consapevole della problematicità di un'operazione comparativa di questo tipo. L'interiorità è spesso presentata come multipla (anche in occidente: si pensi alla triade freudiana di Io, Es, Superio), o inestricabilmente connessa al corpo; ma questo non implica che non sia possibile che la *forma* di tali componenti dell'intuizione predicativa, non sia rinvenibile ovunque. Descola, in altri termini, dopo essersi appellato all'analisi etnografica, sta qui applicando un metodo trasformativo di chiara matrice strutturalista, che permetta di astrarre la forma di un fatto culturale dai confini di una cultura particolare. Così, ad esempio, fisicalità e interiorità quali esperienze precategoriali rappresentano un "semantic device"[49] estendibile in maniera trasformativa (operando quindi un'inversione degli elementi talvolta qualitativa, talaltra quantitativa) al di là di una singola porzione della terra.

L'antropologia linguistica confermerebbe quest'ultima ipotesi:

> "l'universalité de la perception du soi comme une entité discrète et autonome se vérifie en premier lieu à partir d'indices linguistiques, à savoir la présence dans toutes les langues de formes ou d'affixes pronominaux du type "je" et "tu", lesquels ne peuvent renvoyer à rien d'autre qu'à la personne énonçant un discours contenant l'instance linguistique "je" et, symétriquement, à l'interlocuteur auquel l'énoncé "tu" est adressé"[50].

Questo "io" semiotico, secondo Descola, non può implicare che il locutore si concepisca come un soggetto contenuto interamente entro le frontiere del suo corpo, ma, piuttosto, indica l'esistenza di un'interiorità che lo trascende, che si esplichi essa in uno concezione "divisibile" dell'individuo, nel sogno o nella metamorfosi sciamanica.

A questo punto, sarà sufficiente, come in un'operazione combinatoria, associare gli elementi di

45 *Ibidem*.
46 *Ibidem*, p. 212.
47 *Ibidem*.
48 *Ibidem*, p. 212.
49 E. Désveaux, M. de Fornel, *From Ojibwa to Dakota: Toward a Typology of Semantic Transformations American Indian Languages*, in "Anthropological Linguistics", n. 2, v. 51, anno 2009, p. 101.
50 *Ibidem*, p. 213.

interiorità e fisicalità a quelli di un *alter* ancora indeterminato, di un oggetto che permane sotto forma di qualità da schematizzare.

> "For the identifications based on the combination of interiority and physicality are quite limited: when confronted with an *alter*, whether human or non-human, I can either surmise that this object possesses elements of physicality and interiority analogous to mine; or that his interiority and his physicality are entirely distinct from mine; or that we have similar interiorities and different physical embodiments; or that we have similar interiorities and different physical embodiments; or that our interiorities are discontinuous and our physicalities continuous"[51].

Descola, a ciascun prodotto del processo di mondiazione, che ora sappiamo avvenire a livello elementare attraverso l'identificazione o meno degli attributi di interiorità e di fisicalità confrontate con un *alter*, dà il nome di "ontologia". Ciascuna ontologia è una modalità "of inferring qualities among existents, each of which constrains a way to perceive the essence of humanity and its limits"[52], o, ancora, un sistema "de propriétés des existants, lesquels servant de point d'ancrage à des formes contrastées de cosmologies, de modèles du lien social et de théories de l'identité et de l'altérité"[53].

Le combinazioni autorizzate dalla riduzione descoliana si limitano a quattro. Si tratta, appunto, del modello delle quattro ontologie così com'è presentato, nella sua esposizione più vasta, in *Par-delà nature et culture*. Avremo quindi 1) l'animismo, nel quale esiste una continuità di interiorità con l'oggetto e una discontinuità di fisicalità; 2) il naturalismo, nel quale, simmetricamente all'animismo, sono le fisicalità ad essere continue mentre l'interiorità discontinue; 3) analogismo, che presenta discontinuità sia di interiorità sia di fisicalità con l'oggetto; 4) totemismo, dove le interiorità e le fisicalità sono entrambe continue.

Attraverso questa griglia di lettura diviene possibile inquadrare la questione del dualismo di natura e cultura da tutta un'altra prospettiva. Prima di tutto, Descola, correggendo l'ipotesi "classificatoria" iniziale, quella che vedeva nell'animismo l'opposto del sistema totemico, può superare i concetti di natura e cultura, per elaborare uno schema concettuale che operi, come detto, al di fuori dei concetti chiave della disciplina antropologica. Non si tratterà tanto, ora, di "descrivere una società" o "una cultura"[54], essendo i concetti di società e di cultura derivati da una particolare modalità di schematizzazione dell'esperienza. In secondo luogo, tale analisi consente di relativizzare - in una maniera radicalmente differente da come l'antropologia ha fatto - la distinzione tra natura e cultura, mostrando come essa sia il frutto di un'ontologia, che, per l'appunto, Descola chiama "naturalismo".

All'interno del naturalismo la discontinuità che sussiste tra l'interiorità umana e la fisicalità di un alter, permette di pensare come nettamente separati un "regno naturale" e uno "culturale", essendoci fra essi una continuità di fisicalità - gli uomini sono pur sempre "animali" - ma una discontinuità d'interiorità - le facoltà mentali umane distinguono l'uomo, quale essere capace di cultura, da tutti gli altri esseri viventi. Secondo Descola, è questo doppio rapporto, di legame

51 P. Descola, *Human natures*, cit., p. 150.
52 *Ibidem*.
53 P. Descola, *Par-delà nature et culture*, cit, p. 220.
54 P. Descola, *Une écologie des relations*, CNRS Éditions, Paris 2019.

ma ad un tempo frattura, che rende problematiche sia le ipotesi continuiste relative al passaggio tra natura e cultura all'interno del naturalismo, sia quelle discontinuiste. Già nel *De anima* di Aristotele si vede come è il fattore d'interiorità a distinguere l'uomo dall'animale e dal vegetale. Ma questo doppio rapporto avrebbe autorizzato, rendendo pensabile, l'idea di una natura così come l'occidente è venuto elaborando, l'idea di una natura "autonoma", o, come voleva Leopardi, distruttrice e indifferente.

La soglia che separa natura e cultura non è fissata propriamente *in re*, come predicato dal naturalismo, ma rappresenta il derivato di una soglia ancor più fondamentale, quella che distingue interiorità e fisicalità all'interno dell'intuizione antepredicativa. La modalità particolare con cui tale dualismo è venuto a costituirsi si aggancia da un lato a questa dimensione elementare di costituzione dell'esperienza, ma dall'altro agli sviluppi storico-culturali che ne hanno resa possibile la formazione. Secondo Descola, infatti, l'ontologia naturalista si è imposta in occidente in un processo di elaborazione che affonda le sue radici nel pensiero greco, ma che ha trovato i suoi sviluppi più conseguenti solo in epoca moderna, con la Rivoluzione Scientifica. La Natura che, come un testo, va decifrata sotto l'interpretazione dello scienziato, rappresenta il modello per eccellenza di come il naturalismo ha pensato i rapporti fra natura e cultura; modello che non solo avrebbe trovato largo spazio in campo politico, ma che ha dato la stura alla nascita della distinzione epistemologica tra scienze della natura e scienze della cultura, sancita negli ultimi decenni del XIX secolo da Heinrich Rickert.

5. Modernità ed ecologia

Non approfondiremo ulteriormente questo punto, attinente al problematico nodo della "storia" del naturalismo. Ciò che preme sottolineare è la radicale originalità della proposta di Descola, proposta che permette di ripensare la differenza tra natura e cultura articolandola ad un livello differente rispetto a quello delle analisi antropologiche più classiche. Difatti, tralasciando le possibili critiche relative allo statuto effettivo del modello delle quattro ontologie, si apre la possibilità di reimpostare tutta una serie di questioni, filosofiche e non, che rimangono difficilmente risolvibili se inquadrate a partire dal binomio di natura e cultura. Riallacciandoci al primo paragrafo del saggio, un esempio può essere chiarificatore. I problemi sollevati dalla crisi climatica rendono necessario un ripensamento delle entità cosiddette "naturali". Se, difatti, un ghiacciaio, una foresta, un corso d'acqua, in quanto "natura" non possono essere considerati soggetti di diritto, ritrovandosi perciò depoliticizzati all'interno di quella che Descola chiama "la costituzione moderna", ovvero le scelte politiche e sociali derivate dalla e fissate nella ontologia naturalista, ebbene, se ciò è vero, è vero anche che la crisi ecologica rende perlomeno problematica tale distinzione[55]. Lo scioglimento di un ghiacciaio, l'abbattimento di una foresta, la deviazione di un corso d'acqua rientrano a tutti gli effetti all'interno di un circuito di relazioni che interessa direttamente anche l'essere umano[56]. Questo gioco di interazione è oscurato dalla naturalizzazione di ciò che non è umano all'interno del naturalismo. L'esigenza teorica di far fronte a tale evenienza deve tradursi in un ripensamento, anzi, nella dimissione dell'idea di un mondo naturale separato da un mondo culturale, per

55 P. Descola, *La composition des mondes*, cit., p. 228.

56 Si veda su quest'ultimo punto il recentissimo U. Biemann, P. Travares, *Forest Law - Foresta Giuridica*, Nottetempo, Milano, 2020.

muoversi in direzione di quella che Descola ha recentemente chiamato un'ecologia delle relazioni, all'interno della quale la soglia fondamentale non sia quella che distingue la natura dalla cultura, ma quella che separa umani da "non-umani" laddove i primi sono inestricabilmente connessi, e perciò dipendenti dai, ai secondi. Non si tratta di riagganciarsi alla pur suggestiva "ipotesi Gaia"[57], ma, più radicalmente, operare da un lato un superamento dei concetti fondanti del naturalismo, e, dall'altro una ridistribuzione ontologica dello statuto di ogni esistente. L'intuizione profonda di questa consapevolezza si intravede già nelle parole di Davi Kopenawa, sciamano yanomami:

> "la foresta è viva. Può morire solo se i Bianchi si ostinano a distruggerla. Se ci riescono, i fiumi scompariranno sotto la terra, il suolo diventerà friabile, gli alberi rinsecchiranno e le pietre si spaccheranno per il calore. La terra inaridita diventerà vuota e silenziosa. Gli spiriti *xapiri* che scendevano dalle montagne per venire a giocare sui propri specchi fuggiranno lontano. I loro padri, gli sciamani, non potranno più chiamarli e farli danzare per proteggerci. Non saranno in grado di respingere i fumi d'epidemia che ci divorano. Non riusciranno più a contenere gli esseri malefici che faranno volgere al caos la foresta. Allora moriremo gli uni dopo gli altri e così anche i Bianchi. Tutti gli sciamani periranno. Quindi, se nessuno di loro sopravvive per trattenerlo, il cielo crollerà"[58].

57 Cfr. B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, tr. it. D. Caristina, Milano, Meltemi, 2020.
58 D. Kopenawa, B. Albert, *La caduta del cielo. Parole di uno sciamano yanomami*, tr. it. D. Zinner, Nottetempo, Milano 2018, p. 9.

Bibliografia

A. Berque, *Le Savage et L'Artifice. Les Japonais devant la nature*, Gallimard, Paris, 1986.

U. Biemann, P. Travares, *Forest Law - Foresta Giuridica*, Nottetempo, Milano, 2020.

R. Brigati, *In Amazzonia e altrove, ovvero a cosa serve l'antropologia secondo Viveiros de Castro*, in E. Viveiros De Castro, *Prospettivismo cosmologico in Amazzonia e altrove*, tr. it. R. Brigati e V. Gamberi, Quodlibet, Macerata, 2019.

G. Deleuze, *La piega*, tr. it. D. Tarizzo, Einaudi, Torino 1998.

P. Descola, *Cognition, perception et mondiation,* in "Cahiers philosophiques", n. 2, v. 127, anno 2011.

P. Descola, *La nature domestique. Symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar,* Éd. *de la maison des sciences de l'homme, Parigi 1986.*

P. Descola, *L'*écologie *des autres*, Quae, Versailles 2010.

P. Descola, *Modi di essere e forme di dipendenza*, tr. it. V. Gamberi e R. Brigati, in *Metamorfosi. La svolta ontologica in antropologia*, Quodlibet, Macerata 2019.

P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Pairigi 2004.

P. Descola, *The difficult art of composing words (and of replying to objections)*, in "HAU: Journal of Ethnographic Theory", n.3, v. 4, 2014.

P. Descola, *The two natures of Lévi-Strauss*, in B. WISEMAN (a cura di), *The Cambridge companion to Lévi- Strauss*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

P. Descola, *Une* écologie *des relations*, CNRS Éditions, Paris 2019.

B. Latour, *La sfida di Gaia*. *Il nuovo regime climatico*, tr. it. D. Caristina, Meltemi, Milano 2020.

C. Geertz, *Interpretazione di culture*, tr. it. di M. Bona, il Mulino, Bologna 1988.

C. Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, tr. it. di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 2008.

C. Lévi-Strauss, *Le strutture elementari della parentela*, tr. it. di A. M. Cirese e L. Serafini, Feltrinelli, Milano.

C. Lévi-Strauss, *Le regard* éloigné, Plon, Parigi 1972.

E. Viveiros De Castro, *Metafisiche cannibali. Lineamenti di antropologia post-strutturale*, tr. it. di M. Galzigna e L. Liberale, Ombre Corte, Verona 2017.

E. Viveiros De Castro, *Prospettivismo cosmologico in Amazzonia e altrove*, tr. it. di R. Brigati e V. Gamberi, Quodlibet, Macerata 2019.

E. Kohn, *Anthropology of Ontologies*, in "The Annual Review on Anthropology", vol. 44, 2015, pp. 318- 321.

E. Kohn, *How forests think. Toward an Anthropology beyond the Human*, University of California Press, Berkeley 2013.

D. Kopenawa, B. Albert, *La caduta del cielo. Parole di uno sciamano yanomami*, tr. it. diD. Zinner, Nottetempo, Milano 2018.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210617

Sucedáneos de la interacción humana en la narrativa de Javier Tomeo. Cambios en la (in)comunicación y en las formas de socialización entre *El cazador de leones* y *La mirada de la muñeca hinchable*

Giuseppe Gatti Riccardi[1]

Sommario: 1. Atomización de la experiencia social: el analfabetismo emotivo; 2. Tiempos del recuerdo y lugares "policrónicos"; 3. Desniveles culturales intergeneracionales y salvación por la fabulación; 4. La cercanía de lo inanimado y las "comunidades *percha*"; 5. Conclusiones.

Resumen: El presente estudio se propone analizar si y en qué grado los motivos clave (soledad, incomunicación) de la obra literaria del escritor aragonés Javier Tomeo (1932 – 2013) se modifican a lo largo de los años, tomando como puntos de referencia temporales la década de los ochenta (época de la Transición tardía, en que se redactó *El cazador de leones*, 1987) y el primer lustro del siglo XXI (periodo de gestación de *La mirada de la muñeca hinchable*, 2003). Nuestro propósito reside en comprobar la presencia –en las dos novelas escogidas– de los habituales conflictos psicológicos que acechan al "individuo tomeano", socialmente atomizado, y en enjuiciar cómo los personajes de los dos textos desarrollan formas de encuentro con el Otro que pasan a través de una "interacción filtrada". Se intentará analizar de qué manera cambia la naturaleza del filtro: este puede estar representado o bien por la tecnología (un aparato telefónico en el caso del antihéroe de *El cazador de leones*), o bien por la convivencia con un objeto inanimado (una muñeca, en el caso del protagonista de *La mirada de la muñeca hinchable*).

Palabras Clave: *Javier Tomeo – Literatura española contemporánea – La mirada de la muñeca hinchable – El cazador de leones – atomización de la existencia.*

Abstract: The present study analyzes whether and how the key motives (loneliness, isolation) of the literary work of the Aragonese writer Javier Tomeo (1932 - 2013) change over the years. As a reference-time we will take, on one hand, the decade of the eighties (time of the late *Transición*, in which *El cazador de leones*, 1987, was written) and, on the other hand, the first five years of the 21st century (period when *La mirada de la muñeca hinchable*, 2003, was created). Our purpose resides in: a) verifying the presence –in the two novels chosen– of the habitual psychological conflicts that threaten the socially atomized "tomean human being"; b) judging how the characters in the two texts develop forms of encounter with the Other that pass to through a "filtered interaction". We will try to analyze how the nature of the filter changes:

1 Università degli Studi Guglielmo Marconi – Roma (Italia) / Universitatea de Vest de Timişoara (Rumania)

it can be represented either by technology (a telephone set in the case of the anti-hero in *El cazador de leones*), or by living with an inanimate object (a doll, in the case of the protagonist of *La mirada de la muñeca hinchable*).

Key Words: *Javier Tomeo – Contemporary Spanish literature – La mirada de la muñeca hinchable – El cazador de leones – atomization of life.*

> *Yo ya me había acostumbrado a las pesadillas y de alguna forma siempre supe que estaba en el interior de un sueño, que eso no era la realidad.*
>
> (Roberto Bolaño, *Putas asesinas*)

> *Siempre llega un momento, más tarde o más temprano, en que la soledad más satisfecha y auto-suficiente se convierte en un estado de humillación, y en el que uno añora miserablemente los cuidados de una esposa, de una madre abnegada.*
>
> (Antonio Muñoz Molina, *Carlota Fainberg*)

1. Atomización de la experiencia social: el analfabetismo emotivo

El armazón en el que parecen apoyarse los equilibrios de la moral y de la ética social en la sociedad contemporánea parece cada día más marcado por formas de individualismo que desclasan al nivel de lo prescindible la esfera emotiva, la dimensión de las pasiones y el rol de las fuerzas del subconsciente. Los imperativos consumistas ligados a la búsqueda de los placeres inmediatos, el anhelo de diversión individual y la exigencia de prácticas cada vez más privatizadas de "colocación exitosa de sí" en el mundo constituyen un conjunto heterogéneo pero compacto de posturas vitales individualistas que ponen en riesgo tanto las reglas sociales asentadas que gobiernan los comportamientos del individuo en una determinada colectividad como los mismos códigos morales compartidos desde el alba de la Modernidad. El encierro del ser humano en su micro-universo particular parece ser el producto del enfrentamiento emotivo que se genera a partir de la tensión dialógica entre, por un lado, el sentir y las vivencias interiores (la esfera emotiva) y, por otro, la realidad exterior (la "sociedad acelerada" de impronta neoliberista que se ha venido consolidando a partir de los años ochenta del siglo XX). En otras palabras, siguiendo a Anthony Elliott y a Charles Lemert, podría argüirse que "el nuevo individualismo, que moldea nuestros tiempos y es a su vez moldeado por ellos, produce *continuas batallas emotivas* durante las cuales los procesos y las estructuras de *definición del yo* acaban siendo explícitamente examinados, modificados y transformados"[2].

Ahora bien, las distintas reacciones –las emotivas y también las físicas, que se fraguan en el nivel de las acciones concretas– ante los cambios y las transformaciones que se producen en estos (des)encuentros expresan las diferentes modalidades que el ser humano adopta en el momento

2 A. Elliott / C. Lemert. *Il nuovo individualismo. I costi emozionali della globalizzazione.* Torino, Giulio Einaudi Editore, 2007, p. 21.

en que se enfrenta a mundos drásticamente diferentes de los que él había aprendido a conocer. La primera reacción consiste en buscar amparo en las tradiciones de antaño, volver a afirmar su vigencia (si bien, a menudo, se trata de una re-afirmación simplificada) y hasta utilizar esas mismas tradiciones para tratar de atacar y desestructurar las que el individuo considera las causas primigenias de los cambios socioculturales, económicos y políticos que acontecen a su alrededor y que trastocan su mundo. La segunda modalidad de reacción consiste en negar todo tipo de cambio y en conducir una *existencia simulacro*, es decir, fingir que la vida continúa como siempre y que será suficiente mantener la calma y dotarse de paciencia hasta que la intensidad del vendaval de lo novedoso acabe menguando. Frente a este segundo modelo de comportamiento –preferido por las clases más acaudaladas a lo largo y ancho del planeta, capaces de auto-protegerse, gracias a la disponibilidad de recursos materiales, del dolor y del sufrimiento que todo cambio conlleva– la tercera modalidad de reacción pasa por la adopción consciente de un individualismo que intenta pactar con el cambio, tratando de "recrear el *yo*" desde la esfera íntima, con el objetivo de adecuarse a las nuevas condiciones de la realidad externa.

En un marco social de mutaciones económico-culturales e históricas muy aceleradas como el que abarca el período comprendido entre 1980 y 2010, las oleadas desiguales del desarrollo económico capitalista provocan al menos tres efectos, que intervienen en distintos planos de la interacción social: por una parte, generan una estructura social alienada, amedrentada, atomizada y sobre todo fragmentada por la explotación deliberadamente inicua de los recursos; una sociedad que resulta quebrada no solo por la indiferencia social frente a la explotación misma, sino también por la consolidación de nuevas formas de aniquilación del Otro. La brutalidad del hombre con el hombre crea una suerte de *tanatopolítica* a nivel global: a las prácticas de muerte debidas a la explotación extrema de ciertas áreas geosociales del mundo se suma el desarrollo de las llamadas "tecnologías de muerte" que vuelven inhumanas las formas de contacto entre símiles y crean un clima maniaco-depresivo, tal como suguiere Rosi Braidotti cuando observa que "las recientes *necrotecnologías* actúan en un clima social dominado, por un lado, por la economía política de la nostalgia y de la paranoia y, por el otro, de la euforia y del entusiasmo"[3].

En este marco de aniquilación eufórica de todo obstáculo geopolítico se afirma –en segundo lugar– una estructura social paradójica, que destruye cualquier valor cultural y político cuyo potencial, sin embargo, ella misma había generado; es lo que se aprecia, sobre todo, en la incertidumbre que nace de la imposibilidad de la reconquista del control sobre la *res pública,* entendida como espacio social compartido. Esto ocurriría –en palabras de Zygmunt Bauman– porque el sujeto occidental contemporáneo carece "de las herramientas que pueden elevar la política hasta el lugar en el que ya se ha instalado el poder, algo que nos permitiría reconquistar y recobrar el control de las fuerzas que conforman nuestra condición compartida"[4]. Finalmente, el tercer aspecto –el que más relevancia tiene para el presente análisis de la obra narrativa de Javier Tomeo (1932 - 2013)[5]–

3 R. Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Barcelona, Gedisa editorial, 2015, p. 21.

4 Z. Bauman. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona, Tusquets, 2010, p. 42.

5 La trayectoria literaria de Javier Tomeo se caracteriza por una producción muy extensa que se inaugura ya a finales de los años sesenta y a comienzos de los setenta, cuando se publican primero *Ceguera al azul* (1969) y después *El unicornio* (1971). En la década siguiente el escritor de Huesca edita: *Amado Monstruo* (1985), *Bestiario* (1988) y *La Ciudad de Las Palomas* (1989). En la década del noventa, muy prolífica, Tomeo publica: *Problemas oculares* (1990), *El gallitigre* (1990), *El mayordomo miope* (1990), *El discutido testamento de Gastón de Puyparlier* (1990), *Patio de butacas* (1991), *Los enemigos* (1991), *Zoopatías y zoofilias* (1992), *El cazador* (1993), *El nuevo bestiario* (1994), *Los reyes del huerto* (1994), *Conversaciones con mi amigo Ramón* (1995), *El crimen del cine Oriente* (1996), *La máquina*

se relaciona con un proceso complejo que remite a los dos puntos anteriores y que acontece en el plano individual, en la dimensión psicológica: el ser humano no solo experimenta un estado de inquietud ante la desestructuración de los equilibrios sociales y la pérdida de las coordinadas espacio-temporales habituales en las que actúa, sino que siente –a la vez– un estado de euforia ante las nuevas posibilidades que surgen como efecto de los cambios que acontecen a su alrededor. Esta doble experiencia emocional, que es la causa de formas diferentes de individualismo, provoca un conflicto en el nivel psicológico, tal como sostiene Perry Anderson cuando observa cómo "el desarrollo del individuo en tales condiciones [neo-liberalismo capitalista y globalización exasperada] no puede sino provocar una profunda sensación de pérdida de la orientación y de inseguridad, frustración y desesperación, que conviven con una sensación de amplitud y de euforia, nuevas capacidades y nuevos sentimientos, que se liberan contemporáneamente"[6].

¿De qué manera y en qué grado las presentes reflexiones –la distinta percepción de los cambios socioculturales y económicos y los conflictos en el nivel psicológico del individuo atomizado– pueden trasladarse a las dos novelas escogidas de Javier Tomeo, *El cazador de leones* y *La mirada de la muñeca hinchable*, respectivamente de 1989 y 2003? Para tratar de ofrecer una repuesta, cabría colocar las dos piezas en los respectivos marcos socioculturales de referencia, lo que lleva a observar cómo ambos textos de ficción se alejan –si bien en diferentes medidas– de los motivos temáticos y de las estructuras formales dominantes en la ficción española en prosa en sus sendas épocas de redacción. A mediados de los años ochenta (cuando se gesta *El cazador de leones*) seguía muy vigente en España una línea estética donde "la guerra y la posguerra, siempre inevitables, continúan presentes en el quehacer de los novelistas ya consagrados; hay algo así como un deseo, confesado o no, de terminar con una historia o quizás de liquidar una consciencia"[7]. Unos ejemplos, entre muchos otros posibles, de la presencia de estos motivos ligados a la re-edificación subjetiva de la memoria histórica de la Guerra Civil pueden rastrearse en *Mazurca para dos muertos* (1983), de Camilo José Cela, o en *Herrumbrosas lanzas* (1983 y 1986), de Juan Benet. En lo que se refiere a la producción narrativa de comienzos del nuevo siglo (*La mirada de la muñeca hinchable* se edita en 2003), se observan la consolidación de estructuras metaficcionales y el fortalecimiento de rasgos ya presentes, con menor énfasis, en la narrativa anterior (la aceleración del ritmo de la intriga, la diversificación de las voces y los planos narrativos, la construcción a través de la ficción de una verdadera indagación en la propia materia novelesca y, finalmente, la propuesta de un tratamiento no siempre lineal del tiempo). Modalidades de escritura que pueden percibirse en un sinfín de textos ficcionales de la época, destacando en particular en novelas como *Rabos de lagartija* (2001) de Juan Marsé, *El heredero* (2005) José María Merino, o *Esta pared de hielo* (2005) de José María Guelbenzu, y que –sin embargo– se aprecian solo marginalmente en las dos novelas de Javier Tomeo que se pretende analizar.

Retomar la pregunta acerca del grado posible de aplicación a los textos de Tomeo de los conflictos

voladora (1996), *Historias mínimas* (1996), *El alfabeto* (1997), *Los misterios de la Ópera* (1997), *El canto de las tortugas* (1998), *Diálogo en re mayor* (1998), *El castillo de la carta cifrada* (1998), *Napoleón VII* (1999), *La rebelión de los rábanos* (1999. Ya en el nuevo siglo, Tomeo no deja de seguir escribiendo a ritmos de casi una ficción por año y publica: *El cazador de leones* (2000), *Patíbulo interior* (2000), *La soledad de los pirómanos* (2000), *Cuentos perversos* (2002), *La mirada de la muñeca hinchable* (2003), *La agonía de Proserpina (*(2003), *Los nuevos inquisidores* (2004), *La patria de las hormigas* (2005), *La noche del lobo* (2006), *Los amantes de silicona* (2008), *Pecados griegos* (2009). Su último texto se titula *Doce cuentos de Andersen contados por dos viejos verdes* y ve la luz en 2013.

6 P. Anderson. *The Origins of Posmodernity*. New York, Verso, 1998, p. 64.

7 J. I. Ferreras. *La novela en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid, ACVF Editorial, 2014, p. 113.

en el nivel psicológico del individuo atomizado conduce a la comprobación de que en las dos novelas los protagonistas exhiben una falta fundamental de "alfabetización emocional". Ambos viven cautivos de una suerte de traba anímica que les impone una búsqueda de modalidades de reconciliación con sí mismos y de encuentro con la alteridad que pasa a través de formas de "interacción filtrada". En este tipo de interacción el filtro está representado o bien por la tecnología (el aparato telefónico en el caso del antihéroe de *El cazador de leones*), o bien por el contacto continuo y cotidiano con un objeto inanimado (una muñeca, en el caso del protagonista de *La mirada de la muñeca hinchable*). Frente a la experiencia del contacto en persona con el Otro, frente a las modalidades tradicionales de interacción *vis-à-vis*, se postula para ambas criaturas ficcionales una clase de relación con el mundo (relación de connotaciones sutilmente sexualizadas en *La mirada* y más marcadamente "sensualizadas" en *El cazador*) filtradas: dentro de estas relaciones, los dos hombres van construyendo un espacio que no es solo un escenario posible de evasión sino también un marco de reverberación del aislamiento y la atomización de sus propias existencia, lo que revela el contenido crítico hacia la incoherencia de la organización social por parte del autor.

Si bien las modalidades de interacción con la realidad se desarrollan según matices distintos, se articula para ambos personajes "una interacción mediada en la que han creado e inventado, soñando con los ojos abiertos y con la fantasía, nuevos modos para conectar la imaginación y los deseos con la vida cotidiana"[8]. La cuestión que permanece abierta –ante la constatación de la vigencia de esta *interacción mediada* que intenta compensar el desamparo emocional de ambos personajes– es la siguiente: ¿están los dos hombres utilizando sus sendas herramientas (el teléfono y la muñeca, respectivamente) como recursos que pueden contribuir a una mejora concreta de sus sendos estados psicofísicos? ¿Pueden convertir el uso de un medio de comunicación y de un objeto inanimado en instrumentos que lleven a un desarrollo psíquico saludable del *yo*? O ¿no será que estas herramientas se vuelven la principal "obsesión de su propio *yo*", al identificar ambos personajes el erotismo y la complicidad sensual con *experiencias de vida abstracta* (la de la comunicación a distancia por vía telefónica) o con *experiencias de vida aséptica* (las de la convivencia con el cuerpo inanimado de la muñeca)? Las preguntas nos parecen lícitas si se toma en cuenta que, a lo largo de su extensa trayectoria bibliográfica, Javier Tomeo ha planteado a sus lectores una continua e ininterrumpida reflexión sobre la desolación de las vidas de los seres humanos que pueblan la *intrahistoria*, gracias a una mirada que –tal como constata Roberto Bolaño– "se pasea, tal vez como pocos pueden hacerlo en la literatura española, por el infierno cotidiano y también por sus inesperados (por conocidos) paraísos verbales, y nos muestra la imagen real y desoladora de nuestra resistencia"[9].

En las páginas que siguen se propone un análisis interpretativo de las dos novelas que intente ofrecer unas respuestas posibles a las preguntas que se acaban de plantear. En ambos casos la anécdota textual –sencilla como es costumbre en la narrativa de Tomeo– plantea, precisamente, dos modalidades de esa tensión conflictiva que se crea en el ser humano entre las vivencias interiores (la esfera emotiva) y la realidad exterior. *El cazador de leones* se construye en torno a una conversación telefónica entre un hombre de mediana edad, que se declara cazador de leones en África central, y una mujer cuya voz el lector nunca alcanza a percibir, pues todo el desarrollo novelesco no es

8 A. Elliott / C. Lemert. *Il nuovo individualismo. I costi emozionali della globalizzazione.* Torino, Giulio Einaudi Editore, 2007, p. 127.

9 R. Bolaño. *A la intemperie*. Barcelona, Alfaguara, 2019, pp. 87-88.

otra cosa sino un ininterrumpido monólogo del hombre, sin que medie solución alguna de la continuidad discursiva. La verborrea del cazador apabulla a su interlocutora, dejándole solo el espacio para pequeñas respuestas, cuyo contenido el lector intuye a partir de las contrarrespuestas del locuaz aventurero. En *La mirada de la muñeca hinchable*, el protagonista –que el lector aprende a conocer solo como Juan P– es un hombre solitario que va construyendo un diálogo imposible con una muñeca de plástico en el interior de un apartamento desde cuyas ventanas se asoma para intentar (re)construir fragmentos dispersos de las vidas de sus vecinos. En su existencia marcada por el aislamiento y una ligera discapacidad física (su pierna derecha es más corta que la izquierda) que limita su relación con la alteridad, ya complejizada por el abuso de ron, el protagonista parece no necesitar de un tipo de interacción basada en el modelo pregunta-respuesta, razón por la que se conforma con entablar a menudo unas "conversaciones monologadas" con su madre muerta.

En unos marcos diegéticos de este tipo, se observa cómo –en ambas novelas– la construcción y descripción del *mundo exterior* se da a través de una estructura narratológica construida sobre la ignorancia del personaje-narrador: tanto el cazador como Juan P –aislados en sus respectivos mundos de soledad– ponen en práctica "actos de imaginación" a partir de una posición de desconocimiento de los contextos exteriores. En *El cazador de leones*, el aislamiento y el encierro le impiden al protagonista –y relator de los hechos– conocer la realidad del mundo doméstico (y social) de su joven oyente, siendo la mera suposición la única vía de acceso al conocimiento de ese mundo infranqueable. La misma parcialidad perceptiva se aprecia en *La mirada de la muñeca hinchable*: allí, el protagonista-narrador se propone a diario (re)construir las dinámicas interrelacionales de las familias que viven en su mismo edificio, intentando recrear sus mundos a través de los sonidos (voces, gritos, gemidos, notas musicales, etc.) que proceden de las ventanas entornadas. También en este caso la estructura narratológica presenta a un "descriptor encerrado" para el que los *mundos exteriores* (espacios ubicados fuera del alcance de su conocimiento) resultan inaccesibles y solo son imaginables a través de lo auditivo, según un esquema ya desarrollado a lo largo del siglo XX por autores como Henri Barbusse (*El infierno*, 1908) o Juan Carlos Onetti (*La vida breve*, 1950), entre otros. De ahí que nace una fractura entre la imaginación del hombre (¿cómo poder adivinar estructura y composición de los espacios domésticos ajenos?, ¿cómo reconstruir vidas de otros solo a partir de la imaginación desatada por la escucha?) y la realidad. Y de ahí que se crea también un desnivel entre el tiempo y el espacio del afuera y del adentro, O sea, un desdoblamiento del espacio-tiempo exterior, que "será el contraste –siempre al nivel de la diégesis– entre el espacio exterior real pero inaccesible y no conocible, y el espacio exterior descripto pero inherentemente no fiable"[10].

Sobre la base de esta parcialidad informativa común, la estructura temática de ambas novelas abre el camino a la posibilidad de acercarse a los dos textos desde un sesgo de la mirada doble: una primera lectura pone en relación las hazañas mínimas de los dos personajes con las inquietudes de carácter sociológico a las que se acaba de hacer referencia y que remiten, en una síntesis extrema, al desamparo emocional de las identidades atomizadas. Una segunda aproximación –que no excluye la primera– se vincula con una interpretación de los contenidos de la ficción según una óptica histórica, que permite analizar las dos novelas ubicándolas en dos etapas socio-históricas clave de

10 G. Zombory. *La función del encierro y la "posición entre" en la narrativa hispanoamericana después de los años 50. Detrás de los espacios de Juan Carlos Onetti y José Donoso*. Tesis doctoral inédita defendida en Budapest, año académico 2019-2020, Universidad Eötvös Loránd, 2019, p. 19.

la memoria nacional reciente: la de la Transición tardía y la de la revisión de la memoria de la Transición, respectivamente.

2. Tiempos del recuerdo y lugares "policrónicos"

Intentar una aproximación de carácter sociológico a los dos textos significa comprobar una evidencia ya expuesta ampliamente por la crítica[11]. Los motivos presentes en ambas ficciones –al centrarse en un tema obsesivo que preside la obra completa de Tomeo (la soledad y la incomunicación absoluta entre seres humanos)– crea un vínculo entre, por una parte, la existencia de unos personajes "encerrados en sí mismos que buscan, de una manera demencial, absurda, ribeteada de matices grotescos, una salida a su situación irrespirable, un encuentro con la realidad exterior y con los otros para realizarse e identificarse con ellos"[12] y, por otra parte, los procesos de fortalecimiento de la identidad individual en la edad contemporánea. Un proceso que pasa por la progresiva negación de la idea de comunidad, puesto que consolidar la percepción identitaria subjetiva significa establecer una distancia con respecto a la estructura comunitaria alrededor. En palabras de Bauman, "*Identidad* significa destacar: ser diferente y único en virtud de esa *diferencia*, por lo que la búsqueda de la identidad no puede sino dividir y separar"[13]. De este modo la búsqueda de la consolidación del *yo* parecería convertirse en un paradójico alejamiento de la comunidad entendida en términos de un distanciamiento sociológico. Sin embargo, existe una contradicción implícita en esta invención de la identidad que se hace necesaria cuando la idea de comunidad se colapsa: los seres humanos siguen llevando a cabo la búsqueda de grupos sociales en los que su propia sensación de fragilidad y vulnerabilidad se atenúe, grupos en los que puedan probar una sensación de pertenencia, tal como recuerda Eric Hobsbawn cuando observa que "hombres y mujeres buscan grupos a los que puedan pertenecer, de forma cierta y para siempre, en un mundo en el que todo lo demás cambia y se desplaza, en el que nada más es seguro"[14].

En lo que se refiere a la relación que se establece entre los dos textos de ficción y la memoria histórica reciente de España, una novela como *El cazador de leones* se construye –muy a menudo a través de un discurso fundado en el humor– a partir de una condición de añoranza de tiempos mejores, de una *aetas áurea* ya perdida. La novela puede leerse como un gran discurso metafórico que quiere reflejar el anclaje a un tiempo en el que el mundo avanzaba al compás de ciertos ritmos y comportamientos sociales que, para el protagonista, resultaban esenciales para el mantenimiento de un determinado *status quo* (estructura social de base patriarcal, roles socio-sexuales definidos, encasillamiento de las modalidades de interacción inter-genéricas en moldes preestablecidos, etc.). Esto conlleva la posibilidad de leer la novela también desde el sesgo de la mirada de un discurso nostálgico y –a la vez– paródico, que refleja un sentir social anclado a un sustrato generacional

11 Esenciales para el conocimiento de la obra de ficción de Javier Tomeo y el análisis de sus incursiones en el desamparo humano son dos ensayos publicados a comienzos del nuevo milenio: *Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo: simulación, intertextualidad e interdiscursividad en las primeras novelas del autor* que Ramón Acín publicó en 2000 en el Instituto de Estudios Altoaragoneses y *No man's land. Viaje a los mundos posibles en la (meta) narrativa de Javier Tomeo* que Ainoa Begoña Saénz de Zaitegui publicó en 2008 por las Ediciones de la Universidad de Salamanca.

12 J. I. González Hurtado. "La soledad en la obra de Javier Tomeo". En Fidel López Criado (ed.) *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX*, Ediciones de la Universidad de la Coruña, 2001, pp. 391.

13 Z. Bauman. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid, Siglo XXI editores, 2009, p. 10.

14 E. Hobsbawn, Eric (1996). "The cult of identity politics". En *New Left Review*, número 217, 1996, p. 40.

compartido por la gran mayoría de los agentes culturales a lo largo de la década del ochenta. Siguiendo esta línea interpretativa, *El cazador de leones* vendría a ser una novela representativa de la época de la transición en tanto que contribuye a

> "la construcción de una memoria sentimental de carácter nostálgico. Esta memoria nostálgica se anuda al imaginario democrático mediante [...] una *sentimentalidad dominante*. Con este concepto quiero subrayar la existencia de un subtexto afectivo compartido por buena parte de los relatos sobre el proceso transicional que se pone en juego especialmente en el momento en que estos relatos se disputan el sentido del pasado para proyectarlo sobre el presente"[15].

La dimensión afectiva, es decir, la condensación de una cierta *estructura del sentir*, construye en *El cazador de leones* una sentimentalidad peculiar: por un lado, la novela debería verse como un "subtexto afectivo" atípico puesto que plantea una sentimentalidad desligada de la Gran Historia nacional, o sea, desvinculada de la hegemonía discursiva de los relatos generacionales que describían la transición como "un proceso modélico de reconciliación que habría logrado una democracia a un coste relativamente bajo y sin apenas violencia"[16]. Por otro lado, demuestra su peculiaridad al reflejar el vínculo que se mantiene con los subtextos afectivos compartidos en el plano de las lecturas de tipo social.

¿Qué ocurre desde el punto de vista de la relación entre la literatura y la historia reciente del país en un texto como *La mirada de la muñeca hinchable*? La novela parece estar construida como una representación metafórica del desasosiego social compartido por una colectividad mediante la puesta en escena del desamparo del individuo. Desamparo que, en el plano textual, se manifiesta en el respeto por parte del protagonista de una rutina estricta en un mundo cerrado y casi sin comunicación: solo uno es el restaurante al que suele acudir a diario, solo uno es el recorrido urbano que lo lleva diariamente a transitar por plazas y parques donde se cruza con los mismos individuos; solo uno es el interlocutor con el que se permite todo tipo de confesión, y este es el espíritu de su madre, fallecida hace años. La posibilidad de valorar el texto como una representación metafórica del desasosiego colectivo contemporáneo nace de la evidencia de que en los últimos años han ido apareciendo en España –en contraste con la *memoria sentimental* a la que se acaba de aludir– un conjunto de relecturas que se desligan de las formulaciones afectivas que sostienen los relatos de la Transición: los textos escritos a partir de comienzos del siglo XXI, de hecho, transfieren a lo literario los efectos de las crisis del neo-capitalismo liberista, desembocadas en el quiebre financiero mundial de 2008. Un periodo de crisis que supuso "una ruptura con los relatos que sostenían [...] las *fantasías de la normalidad democrática*, que justamente habían tenido en la Transición uno de sus principales anclajes discursivos. La crisis desencajó estas fantasías del marco que las sostenía y nos obligó [...] a redefinir el mito fundacional de un *tiempo presente normal* y una sociedad carente de conflictos"[17]. En otras palabras, la demanda de memoria histórica empezada con la Transición

15 V. Ros Ferrer. *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2020, pp. 15-16.

16 G. Pasamar. "La Transición española a la Democracia vista a través de los hispanistas anglosajones". En Pilar Folguera *et al.* (eds.): *Pensar la historia desde el siglo XXI: actas de XII congreso de la Asociación de Historia Contemporánea,* 2015, pp. 3450.

17 V. Ros Ferrer. *La memoria de los otros. Op. Cit.,* p. 17.

empieza a costruir –a partir de los desequilibrios económicos de comienzos del nuevo milenio– un tipo de relato en que las inquietudes del *yo* con respecto a la historia nacional se ven acompañadas por un discurso más amplio: en él, confluyen los desasosiegos individuales, los conflictos ligados a la elaboración social del pasaje del franquismo a la democracia y sobre todo la redefinición reciente de los equilibrios económicos y financieros en escala mundial.

En este sentido, una novela como *La mirada de la muñeca hinchable* puede leerse como el resultado de un proceso de demanda social que ha consolidado una "potente industria cultural en torno a ella, y que [...] verá entrelazado su discurso con las articulaciones narrativas de la crisis económica y sus efectos sobre el conjunto de la sociedad española, modificando de este modo los relatos que habían sujetado su identidad democrática hasta la fecha"[18]. Los nuevos relatos que surgen en esos años, de los que forma parte *La mirada de la muñeca hinchable*, se encargarán pues de construir narrativamente los años de la Transición como el espacio-tiempo fundacional en el que ubicar retrospectivamente el comienzo de un hilo narrativo que conduce hasta las problemáticas sociales de la realidad actual. Sin embargo, ¿cómo es posible mantener la coherencia de esta ligazón a lo largo de etapas históricas distintas? Si la sociedad se modifica tan radicalmente según pautas que desmontan los discursos asentados sobre la memoria y si "aquello que se recuerda rara vez es cotejado con la realidad del presente [pues] sabemos que está dentro de una caja, [...] y que no hace falta sacudirlo demasiado, ni siquiera abrirlo, para comprobar su existencia"[19], entonces ¿cómo se presentará el ambiente urbano y social en ese espacio-tiempo fundacional? Es decir, ¿qué tipo de escenario geosocial rodea a los actores ficcionales en el período de tránsito que abarca las dos últimas décadas del siglo XX y el comienzo de la actual? La cartografía física y social que se sugiere es la de una ciudad (posiblemente Barcelona, sin que nunca, sin embargo, se ofrezca indicio concreto alguno) en que los placeres de los excesos de los años ochenta se diluyen en construcciones sociales fractales de rasgos individualistas, dando lugar a una fragmentación de la existencia subjetival, según ritmos y velocidades a los que los protagonistas de las dos ficciones no pueden ni quieren acoplarse[20]. Intimidados por el frenesí urbano, los dos personajes viven en un escenario urbano cuyos ritmos

> "son ejemplos de espacios temporalizados; no se trata solamente de rutas, rutinas y caminos, sino de velocidades, direcciones, vueltas, desvíos, salidas y entradas. En la *ciudad policrónica* tendrán lugar forzosamente la formación de grupos colectivos y su disolución, fragmentación y *reformación*. [...] La vida urbana es tanto una composición rítmica [...] como un reino de tiempos fracturados y fragmentados"[21].

En el nivel textual, la fractura del tiempo (y de los espacios conocidos) se hace explícita, en

18 *Íbid*., p. 18.

19 R. Fresán. *La velocidad de las cosas*. Barcelona, Pengun Random House, 2017, p. 234.

20 La referencia a los excesos de la década de los ochenta remite a una poética común en los textos de ficción escritos en España entre finales del siglo XX y comienzos de la nueva centuria; resulta emblemática de esta línea temática la novela *Madrid ha muerto: esplendor y caos de una ciudad feliz de los ochenta* (1999), de Luis Antonio de Villena. Un libro que "evoca los placeres de los ochenta desde la perspectiva de los supuestos horrores de la década siguiente, en que la tristeza y el vacío habían sustituido a la alegría y plenitud de una edad de oro" (P. J. Smith. "Espacios urbanos en la transición española: el caso de Luis Antonio de Villena". En Wolfgang Matzat (ed.). *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad.* Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 119).

21 P. J. Smith. "Espacios urbanos en la transición española: el caso de Luis Antonio de Villena". Op. Cit., pp. 118-119.

particular, en la disolución de la temporalización habitual que se manifiesta –en *La mirada de la muñeca hinchable*– a través del mal funcionamiento de todos los relojes de la casa de Juan P, donde las agujas se mueven en ambas direcciones convirtiendo el tiempo en una dimensión dislocada: "Lo que más me preocupa durante estos días son los relojes-cangrejos ¿.Qué piensa usted de esos relojes? ¿Avanzan retrocediendo o retroceden avanzando? [...] Tendría gracia que esta tarde, al volver a casa, fuese seis o siete horas más joven que esta mañana, y que cada día se repitiese el mismo prodigio"[22]. Si en la "ciudad policrónica" los acontecimientos siguen un orden secuencial, según el esquema de una general aceleración de la existencia, las velocidades y las direcciones del acontecer diario del protagonista –en sus interiores domésticos– se desvían de ese caudal, como pretendiendo metaforizar un alejamiento subjetivo de los conjuntos sociales que participan de las "vueltas" y "reformaciones" de las colectividades urbanas. Colectividades urbanas empeñadas en organizar huelgas, ocultar traiciones amorosas, esconder asesinatos reales o solo potenciales, en un espacio social donde "con el móvil, el GPS e Internet, los antípodas se convierten en mi vecindario, pero los vecinos del *township* sacan los cuchillos y se matan entre ellos con mayor ensañamiento"[23].

3. Desniveles culturales intergeneracionales y salvación por la fabulación

Según reflexiones compartidas, entre otros, por Anthony Giddens primero –en *Modernity and Self-Identity* (1991)– y, unos años después, por Reinaldo Laddaga –en *Estética de la emergencia* (2006)–, las dinámicas sociales características de la Modernidad hasta los años ochenta del siglo XX habían sido marcadas por una predisposición constante hacia "el levantamiento de las relaciones sociales y su rearticulación a través de intervalos indefinidos de espacio-tiempo"[24]. Como consecuencia de ese levantamiento, la estructura sociocultural de la Modernidad se había visto singularizada por el surgimiento –en el plano social y cultural– de una sospecha generalizada hacia todo tipo de conocimiento impuesto y hacia toda forma de evidencia irrebatible, lo que llevó a producir, en los últimos treinta años del siglo pasado, una "disposición reflexiva en lo que respecta a las evidencias recibidas; *reflexividad* destinada a erosionar la *certidumbre del conocimiento*: toda posición establecida debe darse como *a priori* susceptible de revisión"[25]. En el plano de la formación de la subjetividad individual, los efectos tanto de la erosión de la idea del conocimiento asentado y aceptado como del cuestionamiento de toda evidencia recibida se han manifestado en la eclosión de un fenómeno de "creciente individualización en el nivel de las formas de subjetividad, junto con una creciente inestabilidad, *revisabilidad* y –en última instancia– ambigüedad de las formas de socialización"[26]. En una novela como *El cazador de leones*, la inestabilidad en las formas del trato social y la condición defectuosa y fragmentaria de los intercambios sociales alcanzan su manifestación empírica en los monólogos que el protagonista lleva a cabo a través del aparato telefónico: ya se ha visto que se trata de soliloquios que se construyen sobre una funcionalidad polifacética del discurso hecho desde el encierro, pues lo que ocurre en "el exterior" (que aquí es

22 J. Tomeo. *La mirada de la muñeca hinchable*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003, p. 44.
23 R. Debray. *Elogio de las fronteras*. Barcelona, Gedisa editorial, 2010, p. 24.
24 A. Giddens. *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age.* Standford, Standford University Press, 1991, p. 18.
25 R. Laddaga. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2010, p. 55.
26 *Ibid.*, p. 55.

el espacio hogareño desconocido de la mujer) le es inaccesible. En una estructura narratológica de este tipo –en que la imagen del mundo de ella se genera en el imaginario del lector solo a través de las suposiciones del hombre– sus soliloquios convierten la novela en un texto literario donde el humor y un dejo de amargura constituyen el tono de fondo para que se plantee una reflexión peculiar sobre la "soledad poblada" del ser humano.

¿Hasta qué punto se trata de una soledad cuyas raíces brotan de motivos endógenos, es decir, de una dimensión psíquica subjetiva trastocada? Según argumenta el mismo protagonista, la causa primigenia de su hundimiento anímico no es únicamente endógena, sino que reside en la velocidad de los cambios socioculturales que han tenido un impacto en la construcción del presente: su postura de carácter nostálgico vendría a ser un intento de reencuentro con el pasado mediante la *sentimentalidad dominante* a la que se ha aludido en el apartado anterior. Una primera constatación de este estado afectivo se observa en la denuncia amargada que el hombre plantea acerca de las nuevas formas de sentir, pues –desde el sesgo de la mirada del narrador– el ser humano ha sustituido la poesía por las exigencias prácticas, ha aniquilado la reflexión introspectiva a favor de la estupidez de los espectáculos televisivos, y sobre todo ha desmontado el deseo de una interacción en vivo y en presencia en favor de la simple esperanza de una carta o una llamada telefónica que transmitan la ilusión de no haber quedado completamente solos:

> "Ustedes, los que viven en la gran ciudad han aprendido ya a prescindir [de las leyendas y de la verdad poética], o las han sustituido por otros mitos que huelen a petróleo. Se pasan la vida tratando de respirar entre mortíferas nubes de humo y cuando llega la noche se encuentran con que una vecina con aspecto de hipopótamo arrastra las sillas por el pasillo y les impide conciliar el sueño. Se sientan entonces frente al televisor y tratan de encontrar el olvido entre montañas de cartón piedra y selvas de jardinería que en nada se parecen a las verdaderas. Solo de vez en cuando suena el teléfono, o reciben alguna carta, y entonces se consuelan pensando que, a pesar de todo, aún no se han quedado completamente solos"[27].

Ahora bien, ¿en qué grado estas reflexiones sobre la soledad y el desgaste de las formas presenciales de relación humana alcanzan una comprensión cabal por parte de la mujer que escucha al otro lado del teléfono? ¿Existe un punto de contacto pleno entre planos generacionales distintos? El desafío al que se enfrenta el cazador de leones parece residir en establecer un modelo de comunicación que permita transferir sus propios códigos culturales y sus marcos interpretativos a un mundo –el de su joven interlocutora– que avanza demasiado rápido. El énfasis cae, así, sobre el sentido que se otorga al pasado puesto que la lectura que de éste hacen las nuevas generaciones depende, en parte, del grado de identificación de los más jóvenes con los códigos culturales del pasado y, en parte, de la propensión de la generación actual a aproximarse a los modelos del pasado en términos dialógicos y no como resultado de una simple aprehensión a desgana de unos esquemas socioculturales pretéritos de conducta. En el plano textual, el hecho de que exista para la mujer una evidente dificultad en el nivel interpretativo de los mensajes que le transmite el cazador remite precisamente a la necesidad de que la trasmisión de los "sentidos del pasado" se apoye al menos en dos requisitos:

27 J. Tomeo. *El cazador de leones*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000 [1987], pp. 38-39.

> "El primero [es] que existan las bases para un proceso de identificación, para una ampliación interna generacional del *nosotros*. El segundo [es] dejar abierta la posibilidad de que quienes *reciben* le den su propio sentido, reinterpreten, resignifiquen, y que no repitan o memoricen. [...] Este segundo requisito apunta a que las nuevas generaciones puedan acercarse a sujetos y experiencias del pasado como otros, diferentes, dispuestos a dialogar más que a re-presentar a través de la identificación"[28].

Una posible manera de resignificación de ciertos contenidos y de ciertas experiencias del pasado puede encontrarse –así lo sugiere el mismo protagonista– en una una forma de vida que sea capaz de celebrar la fuerza de la imaginación, que él describe como la herramienta principal a disposición del ser humano no solo para sustraerse al determinismo material de su realidad diaria concreta sino también para alcanzar la posibilidad de una *fuga heterotópica* (en términos foucaultianos) hacia un paisaje de maravilla. El análisis textual sugiere que la fuga por la imaginación se justifica a la luz de la aceptación del valor diferente que el ser humano atribuye a las formas de auto-engaño: son más valiosas aquellas mentiras que hemos creado con la imaginación y en la que creemos que las verdades del mundo que no acaban de satisfacernos. Así, incluso aquellos seres humanos que, por condicionantes puramente biológicos, ni siquiera están en condiciones de levantarse de su silla de ruedas, pueden edificar mundos distantes de toda concepción determinista; son individuos que

> "no tienen más remedio que volver a sentarse, pero entonces, con los ojos cerrados, tratan de encontrar nuevos caminos hacia la libertad y así, a fuerza de imaginación, acaban instalándose por fin en un mundo maravilloso en el que nada, sin embargo, es real. Mundo, dicho de otra forma, en el que la relación entre las cosas y sus potencialidades está regida por una larga serie de valores mágicos, y no por unos procesos deterministas"[29].

Del mismo modo, también en *La mirada de la muñeca hinchable* es posible identificar un discurso parecido en el que se plantean, a la vez, a) un alejamiento del materialismo histórico supeditado a las ideologías de exaltación de lo autóctono en el plano político; b) una sustitución de los pseudo-valores de los Grandes Relatos de la Historia Patria por la causa de una nueva sentimentalidad apoyada en la celebración de la poesía. En el nivel del texto, este doble planteamiento se manifiesta en el deseo utópico del protagonista de que las autoridades municipales cambien los nombres de calles y plazas, dedicadas a hacer imperecedera la gloria de generales y coroneles, rebautizando los lugares públicos con nombres de poetas.

Todo tipo de relato, tanto el de un pasado que se quiere re-presentar, recordar o convertir en un conjunto de prácticas de comportamiento, como el que plantea la reconstrucción de valores que se considera valioso retransmitir a las nuevas generaciones, no puede limitarse a la mera transmisión de nociones, lecturas y saberes asentados. Imponer la transferencia de contenidos de los modelos del pasado debe convertirse en una operación de "transmisión cultural", o sea, debe involucrar una sensibilidad que pone en relación el relato (el lenguaje) con la esfera sensible (los afectos). En *El cazador de leones*, el conflicto que surge en el plano comunicativo entre el hablante y la mujer parece tener sus raíces no solo en la dificultad de construir un marco interpretativo socialmente

28 E. Jelin. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2002, p. 126.
29 J. Tomeo. *El cazador de leones*. Op. Cit., p. 43.

compartido, sino sobre todo en la complejidad de la construcción de una sensibilidad común y comprensible a través del tiempo; esto ocurre porque el asunto de la transmisión cultural no puede ser reducido a

> "un problema de transferencia intergeneracional de valores, porque esto es inevitablemente moralista y los valores no significan nada por afuera de las condiciones sociales, técnicas, antropológicas, dentro de las que se modela el comportamiento humano. [...] Es idiota pensar que narrando la historia de la autonomía del pasado se pueda transmitir un *know how* autónomo para el tiempo presente. No funciona así. La cuestión de la transmisión es, sobre todo, un problema ligado a la sensibilidad"[30].

La pregunta acerca de cómo desarrollar y cultivar esta sensibilidad entra en relación –una vez más– con el motivo clave de la salvación por la imaginación, de la fuga hacia mundos maravillosos a través del ejercicio de escribir o, al menos, de la frecuentación pasiva de la literatura. Para huir de las jaulas de lo real, el ser humano no debe apoyarse solo en su propia capacidad individual de fabulación –como sujeto empeñado en fantasear con espacios alternativos de salvación– sino que debe poderse huir a través de un ejercicio concreto de creación literaria (tanto en el plano de la construcción de los relatos, como desde la perspectiva del destinatario final del texto). La literatura es una herramienta –así se aprecia en las palabras del protagonista– que se encarga de crear historias maravillosas destinadas a cualquier ser humano que ambiciona deshacerse de los códigos de conducta establecidos *a priori* y de las ideas preconcebidas que derivan de la fidelidad ciega al sentido común. Así el cazador de leones se dirige a su misteriosa oyente:

> "No me diga tampoco que las historias maravillosas no se escribieron para mujeres como usted. No sea tan modesta, Rosamunda, porque estoy absolutamente convencido de que usted es capaz de todo. Le aseguro que esas historias maravillosas se escribieron para todo el mundo; lo único que necesitamos para descifrar su sentido [...] es renunciar a ese veneno que se llama sentido común"[31].

Parecería viable leer la referencia a las "historias maravillosas" según una doble acepción: en primer lugar, en un sentido literal, o sea invocando la fantasía como un ejercicio subjetivo de fabulación salvífica y como un entrenamiento de elaboración emocional –por parte del receptor– aplicada a los contenidos leídos o escuchados. Por otra parte, en un sentido sutilmente alegórico, el acto de descifrar las historias maravillosas podría remitir a un más amplio ejercicio de desvinculación de la producción cultural dominante (por ejemplo, la de los años de la Transición), lo que explicaría el uso de la fantasía como proceso que "busca entender el anclaje colectivo de ciertas construcciones ideológicas y también afectivas; construcciones sustentadas, en gran medida, por toda una serie de prácticas discursivas y afectivas, de entre las cuales las producciones culturales poseen, sin duda, un papel fundamental"[32].

30 F. Berardi. *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires, Tinta Limón ediciones, 2007, pp. 14-15.
31 J. Tomeo. *El cazador de leones*. Op. Cit., p. 68.
32 V. Ros Ferrer. *La memoria de los otros. Op. Cit.,* p. 75.

4. La cercanía de lo inanimado y las "comunidades *percha*"

Tanto los análisis más recientes de las experiencias contemporáneas de la individualización del *yo* como los estudios centrados en la inestabilidad y la precariedad de las formas de socialización han puesto de relieve la parcialidad de las investigaciones focalizadas exclusivamente en la interacción entre seres humanos, subrayando –en cambio– la creciente importancia que adquiere para los estudiosos la observación de la relación del hombre con los objetos que pueblan sus entornos de referencia. El punto de partida de este "interés por lo material" es la comprobación de la importancia del rol estabilizador que ciertos objetos guardan con respecto a las individualidades subjetivas. A la atención centrada solo en las relaciones entre seres humanos se sumaría, así, la preocupación por lo que ciertos estudios sociales definen como "la expansión de entornos centrados en objetos que sitúan y estabilizan a los individuos, que definen sus identidades tanto como las comunidades y familias solían hacerlo, y que promueven formas de sociabilidad que *se alimentan de* y *suplementan* las formas de sociabilidad humana estudiadas por los científicos sociales"[33]. ¿En qué grado y de qué forma es posible –al nivel textual– aplicar esta reflexión a las dinámicas sociales de individualización que se aprecian en las dos novelas de Tomeo? En *La mirada de la muñeca hinchable* el protagonista nos informa que está conviviendo con una muñeca de goma que lleva

> "una argolla de hierro en el tobillo izquierdo y una pulsera de latón en la muñeca derecha. Es hermosa y me ayuda a pasar el rato. Tengo también un televisor de veintitrés pulgadas que de vez en cuando me llena la casa de gente alegre que se ríe de cualquier cosa. [...] Desde la ventana de mi cuarto puedo contemplar las chimeneas de las afueras de la ciudad [...] Me entretengo contando las chimeneas: una, dos, tres, cuatro, cinco y así sucesivamente. Como entretenimiento tampoco está mal"[34].

Sus prácticas de búsqueda de modalidades ingenuas y hasta risibles de esparcimiento –en un marco inmodificable de soledad– forman parte de un modelo de interacción sociocultural en el que "los seres humanos compiten con los objetos como partes de una relación y entornos de situación"[35]. En el momento en que la muñeca, el televisor, las chimeneas de las fábricas de la topografía barrial que rodea el piso del protagonista se convierten para él no solo en centros de atención permanente sino también en objetos esenciales que reemplazan a los humanos en su cronografía diaria, se hace necesario replantearse su modalidad de percepción de lo inanimado y las consecuentes dinámicas de interacción con ese mundo. Los objetos se vuelven compañeros del *yo* solitario porque parecen "experimentar" y "sentir", dando así lugar a formas de relación "que involucran relaciones de objeto con cosas no humanas que compiten con y hasta cierto punto reemplazan las relaciones humanas"[36]. En efecto, en *La mirada de la muñeca hinchable* la sustitución de lo humano por lo inanimado es un proceso constante sobre el que el protagonista informa al lector casi a diario: "Dorotea continúa con la mirada puesta en el fondo del pasillo.

33 K. Knorr Cetina / Urs Brugger. "The Market as an Object of Attachment: Exploring Postsocial Relations in Financial Markets". En *Canadian Journl of Sociology*, número 25, vol. 2, 2000a, pp. 140.
34 J. Tomeo. *La mirada de la muñeca hinchable*. Op. Cit., pp. 7-8.
35 K. Knorr Cetina / U. Brugger. "Transitions in Knowledge societies". En Eliezer Ben-Rafel e Itzak Sternberg (eds.) *Identity, Culture and Globalization*. Amsterdam, Brill, 2000b, p. 620.
36 K. Knorr Cetina / Urs Brugger. "The Market as an Object of Attachment". Op. Cit., p. 142.

No cambia nunca de expresión, pero desde que le pinté las pestañas parece que me vea"[37]. Del mismo modo, las chimeneas parecen participar de esa humanización de lo material: hay días en que algunas de ellas se esconden a la mirada del hombre modificando a diario el resultado de su recuento; en otros momentos parece que "tal vez esas chimeneas estén deseando que las echen abajo para no continuar siendo testigo de tanta chapuza"[38].

Si bien el silencio de la muñeca es inquebrantable y su mirada sigue fija, no obstante el televisor solo transmite imágenes de locutores que se dirigen impersonalmente a un público anónimo y a pesar de que las chimeneas de los suburbios echan su humor blanquecino burlándose de la operación diaria del hombre de dar con su número exacto, el intercambio –en principio unilateral– que se establece con todos estos objetos empieza a competir con las relaciones humanas hasta casi reemplazarlas del todo (la única excepción es el mejor amigo de Juan P, Torcuato, que acabará suicidándose en las páginas finales del texto). De ahí que pueda atribuirse a estas cosas materiales la categoría de *objetos epistémicos* según la acepción de Knorr Cetina, que Laddaga resume así: "entidades ambiguas [...] a las cuales aquellos humanos que interactúan con ellas no pueden no atribuirle [...] la capacidad de sensibilidad y reflexividad, de experiencia y de memoria que son atributos normales de los seres vivos"[39]. Ahora bien, factores como los procesos progresivos de reemplazo de lo humano por lo inanimado y la sensación permanente de vulnerabilidad del *yo* le añaden complejidad al proceso de construcción de la "identidad solitaria", la que desecha la idea de comunidad. La construcción de la identidad no puede prescindir de un soporte que funcione como "depósito" de los miedos y las inquietudes relacionadas con la soledad. Este soporte tiene que ser un lugar/espacio/estructura en que las preocupaciones individuales se compartan y puedan ser –allí mismo– exorcizadas, según un modelo que crea verdaderas *comunidades percha*:

> "La vulnerabilidad de las identidades individuales y la precariedad de la construcción de "identidades en solitario" mueven a los constructores de identidades a buscar *perchas* de las que poder colgar conjuntamente los temores y ansiedades que experimentan de forma individual y, una vez hecho esto, a ejecutar los ritos de exorcismo en compañía de otros individuos parecidamente temerosos y ansiosos. El que tales *comunidades percha* proporcionen o no lo que se espera de ellas [...] es discutible"[40].

Ya es innecesario insistir en que la huida de la realidad a través de la imaginación es el "rito de exorcismo" baumaniano y es el núcleo temático alrededor del que se construye toda la conversación telefónica que vertebra la trama de *El cazador de leones*. En el texto, el teléfono es el instrumento totémico, la *percha* de Bauman: su silencio recuerda al ser humano su condición de soledad, aislamiento y sobre todo su estatus de individuo afectivamente insignificante que no genera sino indiferencia en los demás. Ante la necesidad de llenar el vacío de la propia insignificancia, el cazador se empeña en transmitir a su desconocida co-locutora su deseo de encontrar en ella el "interlocutor válido"; es decir, un "dialogador" que se necesita con tanta urgencia que, si no es posible tenerlo en nuestra cotidianidad, se hace necesario inventar:

37 J. Tomeo. *La mirada de la muñeca hinchable*. Op. Cit., p. 27.
38 J. Tomeo. *La mirada de la muñeca hinchable*. Op. Cit., p. 151.
39 R. Laddaga. *Estética de la emergencia. Op. Cit.*, p. 57.
40 Z. Bauman. *Comunidad.* Op. Cit., p. 10.

> "Se muy bien que a nadie le importo un comino. Hace ya muchos años que desaparecieron todos aquellos a quienes, seguramente hubiera podido importarles. Nadie protesta ahora porque fume como una chimenea o porque cada noche regrese a casa borracho como una cuba. A la gente le trae sin cuidado que muera devorado por las hormigas o pisoteado por los búfalos. [...]. Usted, por muy nobles que sean sus sentimientos, no puede inquietarse por la suerte de un desconocido. Para ustedes, al fin y al cabo, soy únicamente una voz sin rostro"[41].

Una vez más, la reflexión que se plantea en el texto remite al protagonismo de lo afectivo o emocional como un campo teórico hacia el que confluye una meditación alegórica que se extiende de lo subjetivo al ámbito de la estructura social contemporánea: el quiebre de los modelos sociales apoyados en el sostén mutuo entre sus miembros –capaces de crear verdaderas *comunidades emocionales*– se diluye en una atomización de la existencia y da lugar a un estilo de vida en que la psico-historia individual es irrelevante para los demás miembros del mismo contexto social. No es casual, de hecho, que todos lo procesos de comunicación que describe Tomeo (diálogos, interrogatorios, monólogos) estén pensados y construidos –al menos al comienzo– como posibles huidas de una condición crónica de aislamiento, y que pronto este anhelo se vea frustrado por la resistencia de los protagonistas de las dos novelas a incorporarse a un mundo exterior desconocido, imposible de descifrar y, sobre todo, caóticamente rutinario. Lo que importa subrayar es que se trata de un mundo que no puede

> "controlarse ni preverse como ocurre en los cómodos y placenteros universos imaginarios sobre los que se posee la decisión y la omnisciencia; de ahí que las relaciones siempre sean entre desconocidos que pueden fingir entre sí, que pueden mentir e inventarse, que actúan con desconfianza, con recelo, intentando prever las respuestas y dominar también los hilos de un mundo real que no se somete a sus deseos ni cumple sus ideales"[42].

Ya no hay salvación posible para quien alcance la lucidez de la verdad, parecen decirnos los personajes de Tomeo: por una parte, en la estructura social contemporánea, el hundimiento de los modelos sociales de amparo, creadores de las *comunidades emocionales,* provoca la desestructuración de los sistemas de aprehensión anímica de la Otredad. Por otra parte, se instala en la consciencia la percepción de que el mundo real no es el de los "cómodos y placenteros universos imaginarios" dominados por la posibilidad de fingir, mentir o inventarse.

5. Conclusiones

La dificultad que reside en establecer relaciones humanas que sean al mismo tiempo sólidas y duraderas (dificultad que es el móvil principal que guía las elecciones vitales individualistas de los dos protagonistas) se fundamenta en la variabilidad: los seres humanos no solo cambian su opinión y perspectivas existenciales en el tiempo, sino que sus dificultades en el proceso de adhesión a los contratos de la sociabilidad se deben, sobre todo, al hecho de que estos cambios producen una *diversidad endógena;* es decir, generan en el individuo unas modificaciones en su

41 J. Tomeo. *El cazador de leones*. Op. Cit., pp. 46-47.
42 J. I. González Hurtado. "La soledad en la obra de Javier Tomeo". Op. Cit., p. 394.

forma de ser, actuar, pensar, percibir el mundo que lo hacen diferente de cómo era y lo vuelven a menudo incompatible con el entramado sociocultural a su alrededor. Ante la evidencia de la variedad de las formas de ser por las que el individuo transita a lo largo de su vida, la reacción más habitual reside en convertir el intercambio humano en un proceso dirigido al "conocimiento de sí": el sujeto contemporáneo cae en la ilusoria convicción de que un auto-examen de su propia manera de ser lo llevaría a crear un *yo* capaz de interactuar con éxito con la alteridad; en otras palabras, las personas "entretienen relaciones de todo tipo guardando la injustificada convicción de convertirse en individuos libres, plenamente capaces de conocerse a sí mismos y de conocer sus propios deseos, y entonces de plasmar la miríada de contratos micro-sociales sin los que los mundos no existirían"[43]. Frente a esta convicción anclada a la ilusión de conectar exitosamente la propia esfera emocional con la del prójimo, los personajes de Javier Tomeo muestran una lucidez admirable: ante la evidencia de la multiplicidad de *yoes* presentes en cada ser humano, ante la comprobación de que nunca va a poder existir un *Mundo único* en el que los conflictos interiores y los miedos del individuo se diluyen y dejan lugar a un intercambio pleno, las criaturas de ficción de Tomeo aceptan la complejidad del enigma de la interacción social y se repliegan en un individualismo de carácter protector y defensivo que parece reflejar su resignada aceptación de la preeminencia del Mal. Así lo resume, en su soliloquio, el protagonista de *La mirada de la muñeca hinchable*: "Luego, en el monumento al Ángel Caído, me encaré con Lucifer. - Amigo mío, le digo, tú eres el más fuerte. No tengo más remedio que reconocerlo. Ya veremos qué pasa luego, pero, por el momento, las cosas son como son y es preciso aceptarlas"[44].

Surge, así la pregunta de cómo sobrevivir frente a tan aciaga evidencia. Ambos personajes –aún cautivos de sus sendas actitudes defensivas– muestran los rasgos de almas artísticas o, al menos, una marcada inclinación hacia una visión poética, dramática, existencial, pero también humorística y ligeramente decadente de la existencia humana. Los dos –con la claridad sagaz que se acompaña de la resignación– perciben que sus respectivos intercambios con sus entornos sociales de referencia están filtrados, en primer lugar, por su miedo a herirse. ¿Cómo hacer viable, entonces, la convivencia entre la sensibilidad sociocultural individual y las exigencias de funcionamiento mecanicista que expresa la colectividad urbana? Es este el pequeño drama íntimo de los dos personajes, puesto que "es tan difícil procurar la vitalidad cultural duradera como la armonía urbana. De hecho, es probable que las dos sean utópicas, ya que el arte y la ciudad no son objetos, sino procesos cuyos finales son imposibles de predecir"[45]. Quizás sea viable –parece leerse entre líneas en el general desencanto de ambos protagonistas– un acercamiento entre las exigencias pragmáticas de la sociedad urbana y las formas individuales de arte (entendida como "delicadeza del sentir") mediante la sustitución del modelo psicoanalítico del trauma persistente y sin exorcizar, por un modelo más positivo que pueda "relaciona[r] los productos culturales [y la sensibilidad subjetiva] al complejo tiempo-espacio de la vida cotidiana, tan densamente estructurada de velocidades, direcciones, diversiones y desvíos"[46].

43 A. Elliott / C. Lemert. *Il nuovo individualismo. Op. Cit.*, pp. 144-145.
44 J. Tomeo. *La mirada de la muñeca hinchable*. Op. Cit., p. 161.
45 P. J. Smith. "Espacios urbanos en la transición española: el caso de Luis Antonio de Villena". Op. Cit., pp. 122.
46 Ibid., p. 122.

Bibliografía

P. Anderson. *The Origins of Posmodernity*. New York, Verso, 1998.

Z. Bauman. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid, Siglo XXI editores, 2009.
Z. Bauman. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona, Tusquets, 2010.

F. Berardi. *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires, Tinta Limón ediciones, 2007.

R. Bolaño. *A la intemperie*. Barcelona, Alfaguara, 2019.

R. Braidotti. *Lo posthumano*. Barcelona, Gedisa editorial, 2015.

R. Debray. *Elogio de las fronteras*. Barcelona, Gedisa editorial, 2010.

A. Elliott / C. Lemert. *Il nuovo individualismo. I costi emozionali della globalizzazione.* Torino, Giulio Einaudi Editore, 2007.

J.I. Ferreras. *La novela en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid, ACVF Editorial, 2014.

R. Fresán. *La velocidad de las cosas*. Barcelona, Pengun Random House, 2017.

A. Giddens. *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age.* Standford, Standford University Press, 1991.

J.I. González Hurtado. "La soledad en la obra de Javier Tomeo". En Fidel López Criado (ed.) *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX* , Ediciones de la Universidad de la Coruña, 2001, pp. 389-400.

E. Hobsbawn. "The cult of identity politics". En *New Left Review*, número 217, 1996, pp. 36-48.

E. Jelin. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2002.

K. Knorr Cetina / U. Brugger. "The Market as an Object of Attachment: Exploring Postsocial Relations in Financial Markets". En *Canadian Journl of Sociology*, número 25, vol. 2, 2000a, pp. 138-145.

K. Knorr Cetina / U. Brugger. "Transitions in Knowledge societies". En Eliezer Ben-Rafel e Itzak Sternberg (eds.) *Identity, Culture and Globalization*. Amsterdam, Brill, 2000b, pp. 617-631.

R. Laddaga. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2010

G. Pasamar. “La Transición española a la Democracia vista a través de los hispanistas anglosajones”. En Pilar Folguera *et al.* (eds.): *Pensar la historia desde el siglo XXI: actas de XII congreso de la Asociación de Historia Contemporánea,* 2015, pp. 3443-3460

V. Ros Ferrer. *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2020.

P. J. Smith. “Espacios urbanos en la transición española: el caso de Luis Antonio de Villena”. En Wolfgang Matzat (ed.). *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad.* Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 117-123.

J. Tomeo. *El cazador de leones*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000 [1987].

J. Tomeo, *La mirada de la muñeca hinchable*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003.

G. Zombory. *La función del encierro y la “posición entre” en la narrativa hispanoamericana después de los años 50. Detrás de los espacios de Juan Carlos Onetti y José Donoso*. Tesis doctoral inédita defendida en Budapest, año académico 2019-2020, Universidad Eötvös Loránd.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210618

L'estetica personalista di Luigi Stefanini e i suoi possibili sviluppi in ambito etico

Giuseppe Pintus[1]

Abstract: The study aims to offer a contribution to a widening of the studies on Stefanini and to the understanding of his personalism, starting from a reconstruction of his aesthetic proposal. In fact, the author dedicated a considerable part of his production to this theme, including books and lecture notes, dealing with a large number of themes, each of which constitutes at the same time an access point to and part of an impressive constellation. This contribution proposes a synthesis of this compound starting from a lecture from the courses held in 1945-46. The result is twenty-eight themes grouped into fourteen major areas: form, singular expression, knowledge, feeling, absolute expression, creation, imitation, beauty, speech, content, criticism, technique, the unconditioned, metaphysics. The conclusions present some possible developments in the ethical field, and ask, in particular, what a word and an expression communicate when they become absolute and, also, what this absoluteness entails with respect to the relationship with the other.

Keywords: *Luigi Stefanini, Easthetics, Expression, Personalism, Ethics of Communication.*

Sommario: I - Arte e forma. II - L'arte come espressione singolare. III - Arte e conoscenza. IV - Arte e sentimento. V - L'arte come espressione assoluta. VI - Arte e creazione. VII - Arte e imitazione. VIII - arte e bellezza. IX - estetica e linguistica. X - l'arte e il suo contenuto. XI - arte e critica. XII - arte e tecnica. XIII - condizionato ed incondizionato in relazione all'arte. XIV - arte e metafisica. XV - Conclusioni.

Luigi Stefanini è stato uno dei protagonisti del dibattito filosofico italiano della prima metà del secolo scorso[2]. Scomparso nel 1956 mentre stava completando il secondo volume del suo trattato di estetica[3], è stato uno degli animatori degli incontri di Gallarate e ha contribuito allo svolgimento originale del dibattito filosofico italiano almeno sotto quattro aspetti (tra altri che ne potrebbero essere individuati). È stato inoltre un importante esponente italiano del personalismo filosofico, ha elaborato un'estetica coerente con questa prospettiva, oltre ad avere offerto importanti contributi

1 Assegnista di ricerca in "Filosofia morale" presso l'Università di Sassari

2 Alcune sue opere sono state tradotte in francese e raccolte nel volume *Itinéraires métaphysiques*, introduction et traduction par J. Chaix-Ruy, Editions Montaigne, Paris 1952.

3 Le notizie a riguardo di questo secondo volume sono contenute nel saggio di Giovanni Santinello, *Il secondo volume del trattato di estetica di Luigi Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 147-160.

come storico della filosofia[4] e nel campo della della pedagogia[5]. Va inoltre segnalato che a lui si deve la fondazione della "Rivista di Estetica"[6] di cui ha curato il n. 0, mentre il n. 1 gli è stato dedicato. Dopo la sua morte si sono occupati di lui alcuni grandi protagonisti della seconda metà del secolo, tra cui Luigi Pareyson e Armando Rigobello. Sebbene gli siano stati dedicati convegni di studio, pochi sono gli studi sul suo pensiero, malgrado il meritorio lavoro e il grande sforzo della fondazione che porta il suo nome.

In queste pagine non sarà messa a tema la questione di tale dimenticanza ma si vorrebbe offrire un contributo, seppur piccolo, ad un ampliamento degli studi su Stefanini, cercando di indicare delle possibili attualizzazioni del suo pensiero.

Una attualizzazione è possibile solo alla luce di un presupposto, dal quale questo lavoro muove e che guida la lettura e l'interpretazione, che consiste nel considerare Stefanini come un filosofo autentico e nel riconoscerlo collocato, per usare un linguaggio e una distinzione pareysoniana[7], nel versante di un pensiero non meramente espressivo, un pensiero cioè le cui interpretazioni della verità sono solamente legate al tempo in cui si esprimono e alla sua situazione storica, ma rivelativo.

Venendo al tema di queste pagine, se è possibile affermare con il Campanelli che proprio "l'inizio del pensiero di Luigi Stefanini è intimamente estetico"[8], una ricostruzione di questo motivo non si limita a concentrarsi sull'argomento ma confluisce e contribuisce alla comprensione complessiva dell'autore e del suo personalismo. Se allora quanto sarà presentato nelle pagine successive avrà l'aria di procedere in modo ricostruttivo, in realtà questo stile e questa scelta sono determinate dall'intento di cogliere il ruolo che l'estetica ha avuto nell'opera di Stefanini. A questo scopo, la presentazione dei capisaldi della riflessione sull'estetica è inaggirabile e lo è ancor più se si considera in gran numero di testi da classificare in quest'ambito rispetto al complesso della sua produzione. Stefanini scrisse infatti molti testi sull'estetica e numerose furono anche le dispense dei corsi universitari nelle quali l'autore ha voluto focalizzare la sua attenzione su uno o più aspetti della materia per mostrarne le implicazioni con altri meno approfonditi. Ne deriva un gran numero di tematiche, approfondite in vario modo, spesso da punti di vista differenti, ma anche di ripetizioni. Di fronte a questa mole di materiali, peraltro di non facile reperibilità, ognuno dei quali costituisce nel contempo un punto di accesso e parte di una impressionante costellazione di temi, si tenterà di offrire una sintesi a partire da una dispensa dei corsi tenuti per i suoi studenti nell'anno accademico 1945-46, nella quale sono raggruppate e ordinate tutte le grandi questioni delle quali Stefanini si era o si sarebbe occupato in seguito.

A partire da queste dispense sarà offerta una ricostruzione della sua proposta filosofica, nello

4 In particolare, il suo Platone (Cedam, Padova, vol. I 1932 e vol. II 1935) ha avuto notevole influenza. Si veda a proposito il parere espresso da G. Reale nell'introduzione a *Persona e Atto*.

5 Per una ricostruzione ordinata del pensiero dello Stefanini in relazione al suo tempo cfr. Luciano Caimi, *Educazione e persona in Luigi Stefanini*, La Scuola, Brescia 1985; Glori Cappello, *Luigi Stefanini dalle opere e dal carteggio del suo archivio*, Fondazione Stefanini - Europrint Edizioni, Treviso, 2006; per quanto riguarda invece l'attualità del suo pensiero, si veda: Laura Corrieri, *Luigi Stefanini. Un pensiero Attuale*, Prometheus, Milano, 2002.

6 A differenza di quanto si trova dichiarato sul sito della rivista, che attribuisce la fondazione a Luigi Pareyson, il numero 1 del gennaio-aprile 1956 riporta come nome del direttore quello di Luigi Stefanini e il n. 2 sempre del 1956 (maggio-agosto) dedicato a Stefanini appena scomparso, riporta come nome del fondatore quello di Stefanini, mentre Luigi Pareyson vi compare come direttore.

7 Cfr. Luigi Pareyson, *Verità e interpretazione*, Mursia, Milano 1971, 2018[4], p. 93 ss. Si veda anche a tal proposito la premessa di Giuseppe Riconda, in part. p. VIIs.

8 Cosimo Campanelli, *Immagine e Parola nell'estetica di Stefanini*, Nuove edizioni tempi moderni, Napoli 1990, p. 119.

specifico a partire da ventotto tematiche raggruppate in quattordici grandi ambiti. Da tali tematiche appare il focus della riflessione che Stefanini ha condotto su alcuni concetti centrali nella sua "composizione" dell'estetica: la forma, l'espressione singolare, la conoscenza, il sentimento, l'espressione assoluta, la creazione, l'imitazione, la bellezza, la parola, il contenuto, la critica, la tecnica, l'incondizionato, la metafisica. Nelle pagine che seguono si cercherà di ricostruire e offrire una panoramica delle questioni cruciali. In particolare, l'attenzione sarà concentrata sulla peculiarità dell'estetica di Stefanini: un'arte pensata come espressione e parola assoluta. Infine, nelle conclusioni, saranno presentati alcuni possibili sviluppi in ambito etico, chiedendosi, in particolare, che cosa comunichino una parola e una espressione nel momento in cui diventano assolute e, ancora, che cosa tale assolutezza comporta rispetto alla relazione con l'altro.

1. Arte e forma

1.1 L'arte come espressione

Per Stefanini l'arte è essenzialmente espressione. In quest'attività in cui un'idea acquisisce consistenza in forma sensibile, l'espressione diventa assoluta. Due aspetti la caratterizzano quindi: innanzitutto nell'arte l'espressione si realizza sempre in una forma fisica, ciò che si produce si presta ai sensi[9]; inoltre, il suo prodotto, l'opera dell'arte, è un qualcosa che nel darsi alla sensibilità testimonia una eccedenza, si mostra con un carattere che dovremmo chiamare di assolutezza. L'arte è espressione assoluta poiché in essa la forma si presenta come libera e incondizionata e poiché la sua "rifulgenza"[10], impedendo di trattare l'opera come tramite, le conferisce il carattere dell'intrascendibilità. Scrive Stefanini che "l'arte è singolarità ed assolutezza espressiva"[11], dove singolarità significa che l'oggetto dato non è una copia, non può in alcun modo essere replicato[12]. Per questa caratteristica l'arte non si presta al commercio. Nel suo non essere elemento della serie, frutto di un conio, non può essere scambiata. Non esiste permuta perché non c'è equivalenza: ogni opera ha il suo valore imparagonabile e non rientra in un mercato possibile.

Affermare che una cosa è impermutabile significa quasi negarla. Ogni oggetto fisico si presta ad essere barattato e tende a diventare moneta e proprietà, mentre nel caso dell'arte non sarebbe insensato sostenere che chi compra un quadro potrebbe non possederlo. Possiederebbe il supporto sicuramente, ma non l'aspetto per il quale è arte. Il prodotto dell'arte, la sua opera, ha, per Stefanini, i tratti della persona: la persona è infatti ciò che può dirsi singolare per via della sua unicità. Si deve dunque dire che l'espressione dell'artista consiste nel trasmettere la sua personalità all'opera. La sua unicità si esprime trasponendosi nell'espresso e in tal modo la persona, cioè l'artista, dona la sua unicità alle cose.

1.2 Presenza di soggetto e oggetto nell'arte

Affermare che l'arte è espressione, significa dire che in essa vi è una relazione tra "un soggetto

9 *Trattato di estetica*. *L'arte nella sua autonomia e nel suo processo*, vol. I, Morcelliana, Brescia 1960, p. 70.
10 *Estetica come scienza della parola assoluta, Dispense di estetica per l'anno 1951-52*, Cedam, Padova 1952, p. 31.
11 *Linee di Estetica, Dispense per il corso di Estetica dell'anno Accademico 1945-46*, Zanocco, Padova 1946, p. 1.
12 Cfr. *Estetica come scienza della parola assoluta,* cit., p. 22.

che si esprime e un oggetto espresso"[13]. Tale relazione produce una riconciliazione tra la forma finita e lo spirito che si realizza in un atto di incarnazione in cui lo spirituale si rende contemplabile dandosi una determinazione che non lo lascia morire[14]. La forma in arte è un'oggettività sensibile nel contempo assoluta e relativa, significante ed insignificante, finita e infinita. È assoluta perché non dipende da nessun'altra realtà a cui rinvierebbe. Allo stesso tempo dipende ed è dunque relativa all'autore che si esprime in essa costruendola oppure a chi, osservandola, la riesprime nell'immedesimazione congeniale. È insignificante poiché rispetto alle altre forme dell'esperienza comune non rinvia oltre sé: la sua significazione è solo interna, in quanto essa si presenta come un tutto ordinato, un cosmo sufficiente con la perfetta corrispondenza delle parti e la loro integrazione. Esprime altresì un mondo spirituale che si manifesta per via dell'impressione in essa di un'anima. La finitezza con cui si presenta è la sua compiutezza per cui è una realtà completa, ma è anche una realtà in cui il suo limite è risolto e integrato. È infinita poiché su di essa il tempo e lo spazio non impongono alcun limite.

Stefanini utilizza il concetto di "forma piena" per dire che nell'arte tutto si esprime nella forma, tutto sarebbe dato alla visibilità, senza distinzione tra forma e contenuto. Certo vi sono anche arti rappresentative, opere in cui la forma espone un'immagine che rinvia oltre ad una realtà propria trascendente la semplice presentazione. Tuttavia, anche in questi casi dovremmo dire che il rappresentato non è l'essenziale dell'opera, al massimo può essere pretesto. A tal proposito Stefanini scrive che "nasce l'arte quando la "rappresentazione" diventa "presentazione""[15].

La forma è esito di un processo in cui si conquista l'armonia sottomettendo gli elementi ribelli. Nel processo di formazione gli elementi preesistenti sono convocati alla costituzione di una unità che sottomette il molteplice. L'unità ottenuta è organica nel senso che nella forma armonica resta il molteplice, ricompreso nell'unità più grande. La forma dell'arte non è solo unitaria, ma si esprime anche come unicità. L'unicità conferisce alla forma i tratti caratteristici della persona. Come la persona la forma dell'arte è irripetibile, impermutabile e irrevocabile. L'irripetibilità si realizza rispetto al tempo, per cui quell'espressione ottenuta nel tempo acquista un carattere di assolutezza che non permette la ripetizione.

L'opera si dà sempre in un incontro tra una oggettività resistente all'arbitrio e la persona che riconosce nell'opera la sua bellezza. L'oggettività dell'opera è norma dell'interpretazione e dell'esecuzione e "non è data dalla fisicità, ma dal rapporto che lega l'immagine sensibile ad un momento assoluto dell'espressione. L'arte è irrevocabile per l'atto personale che qualifica l'attimo e lo ferma per la gioia dei secoli"[16]. Se dunque l'oggettività è data dal legame tra l'immagine e l'espressione che in essa si realizza, e se l'opera è l'anima donata ad una cosa, e l'opera porta alcuni tratti della personalità, si fa più chiaro il motivo per cui non si può operare su di essa un'interpretazione difforme al modo in cui l'opera si dona. Sconvolgerla nell'interpretazione equivarrebbe a violentarla, poiché l'opera non si presta alla manipolazione, ma al colloquio.

13 *Linee di estetica*, cit., p. 1.
14 Cfr. *Linee di estetica*, cit., p. 55.
15 *Trattato di estetica*, cit., p. 201.
16 *Arte e lingua, arte e persona, arte e scienza, Dispense di estetica per l'anno accademico 1953-1954*, Cedam, Padova 1954, p. 110.

2. L'Arte come espressione singolare

2.1 L'arte come espressione dell'artista

Quando l'artista produce l'opera, l'idealità che vi si esprime in forma sensibile è dovuta "all'appartenenza delle cose all'intimità generatrice"[17]. L'arte, intesa in senso speculativo, al modo di tutti gli altri atti umani costituisce la possibilità della persona di riconoscersi e possedersi a partire dall'atto con cui si esprime rappresentando dunque uno dei modi dell'appartenenza dell'essere singolare a sé stesso. La natura dell'arte non divide gli aspetti, ma li unisce: per cui nell'arte coincidono l'idealità e la sensibilità. Risulta opportuno precisare che se la singolarità della persona è la determinazione prima a cui ogni altra deve riferirsi, allora l'arte costituisce "una partecipazione alle cose della singolarità di un'anima"[18]. Nell'arte il sensibile diventa il luogo in cui lo spirituale entra per ritrovarsi interamente. L'individuo esprime interamente ciò che è trasponendolo nell'opera[19]. Il sensibile diventato arte si distingue dal resto per il fatto che lo spazio e il tempo della sua fenomenicità non si danno più in modo lineare, ma secondo le logiche rispettive della compenetrazione e del ritorno a se stesso, della circolarità[20].

Nel produrre l'opera dell'arte la persona impone all'esterno una legge che informa il caos in modo nuovo, appunto personale. L'anima attribuisce alle cose la nota della bellezza con lo stesso gesto con cui esprime la sua personalità, attribuisce un "segno di distinzione", elegge una cosa in modo che questa acquista valore in sé e per sé[21]. Scrive Stefanini che "ha diritto d'imporsi universalmente come arte solo il fenomeno trasfigurato nell'emozione singolarissima, irripetibile d'un'anima"[22]. Si deve dunque affermare che le caratteristiche dell'arte coincidono esattamente con quella della persona[23]: se la nota più comprensiva della persona è la sua unicità, quando la persona è capace di espressione artistica conferirà all'opera questa nota. La nota dell'unicità si realizza come "inesausta giovinezza dell'atto spirituale"[24]. Tale giovinezza che per Stefanini si caratterizza come novità, freschezza e originalità si concretizza come una certa incapacità di anticipazione: l'opera si realizza come avvenimento non dato nella successione causale degli eventi. Nel ricercare l'originalità e la

17 *Estetica*, Studium, Roma 1953, p. 50.
18 Ivi, p. 51.
19 Su questa idea di integralità della espressione nell'arte, si veda Rosario Assunto, *Arte e filosofia secondo Luigi Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, p. 89, dove scrive che secondo lo Stefanini: "l'individuo, ineffabile nell'idea, dice nell'arte tutto se stesso".
20 Cfr. *Trattato di estetica*, cit., p. 133.
21 Cfr. *Estetica come scienza della parola assoluta*, cit., p. 22. Su questo punto risulta interessante anche quanto affermato da Luigi Pareyson: "tra l'universo e l'opera v'è la persona: è della persona l'iniziativa della concrezione per cui l'universo intero si cala nella singola forma; è della persona quella singolarità che dà luogo all'irripetibilità dell'opera", Luigi Pareyson, *Caratteri originali dell'estetica di Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, p. 30. Di Luigi Pareyson si veda anche *Conversazioni di Estetica*, Mursia, Milano 1966, p. 87 s, dove si analizza la prospettiva dell'estetica personalista di Stefanini.
22 *Linee di estetica*, cit., p. 129.
23 Stefanini insiste, lungo tutto il corso dei suoi scritti sull'estetica, sull'idea secondo la quale l'artista è colui che è in grado di dare personalità all'opera esprimendosi. L'atto espressivo dell'artista consiste proprio in questa capacità di trasmettere alla materia plasmata i tratti della sua personalità singolare. Ne deriva che gli aspetti per cui un'opera è tale sono gli stessi aspetti per cui una persona è tale, al punto che si potrebbe dire l'inverso.
24 *Estetica*, cit., p. 51.

novità, l'artista lavora per attribuire all'opera i tratti che richiamano la libertà della persona. La persona (sia esso artista o osservatore) è attirata dalla novità perché questa rappresenta qualcosa di sé: una certa libertà, un certo grado di ribellione al mero fluire temporale o causale. Nell'opera dell'arte così il sensibile si trova come scardinato dal suo inquadramento nel comune ordine delle cause, parte da sé ed è misura di sé medesimo.

2.2 L'arte come riespressione

Parlare di personalità dell'arte vuol dire sempre pensare non solo alla personalità dell'artista che ha prodotto l'opera, ma anche alla persona che ne percepisce la forma e può coglierla solo con un atto di riespressione[25]. Ogni contemplazione, infatti, realizza l'opera per colui che la contempla. Inizialmente sembrerebbe che chi osserva un'opera e la riesprime a partire della sua capacità, sovrapponga la propria personalità a quella dell'artista. L'opera si sottoporrebbe ad un continuo rimaneggiamento nell'espressività di chi osserva subendo continue alterazioni. Rispetto al suo carattere di compiutezza questo potrebbe sembrare come un abuso. Invece la riespressione è il vero tratto necessario dell'arte, poiché senza una personalità che la coglie, l'aspetto dell'arte cadrebbe nel nulla, l'opera sarebbe una mera cosa. Come fa notare Adelchi Attisani, sottolineando la differenza tra questa posizione e la concezione della liricità del Croce, "questa teoria implica di necessità l'esserci della singolarità della persona"[26]. L'opera dell'arte è talmente solidale con il suo artefice che, senza di esso, morirebbe se non fosse per il gesto ravvivante di un'altra personalità che la coglie con lo stesso gesto dell'autore[27].

L'arte è personale, dunque, per due motivi: perché non sarebbe senza una persona che l'ha fatta, e perché ha necessità continua di una persona che la esegua. In fondo considerare l'arte come espressione, e dunque come parola, significa sempre tener presente l'impossibilità che possa sussistere senza essere rivolta a qualcuno, senza che qualcuno la senta[28]. È insostituibile e irripetibile proprio perché la sua identità si costituisce in questa dinamica relazionale di espressione e riespressione esecutrice[29].

---

25 Con le dovute cautele non è sbagliato dire, come fa Francesco Piselli, che per lo Stefanini "contemplare il bello non è diverso da realizzarlo". Francesco Piselli, *L'immaginismo nell'estetica di Luigi Stefanini*, in AA.VV., *Dialettica dell'immagine, Studi sull'Immaginismo di Luigi Stefanini*, Marietti, Genova 1991, p. 156.

26 Adelchi Attisani, *I rilievi di Stefanini alla teoria crociana della liricità dell'arte*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, p. 102. Il confronto tra l'estetica crociana e quella di Stefanini risulta particolarmente articolato e meriterebbe diversi saggi di approfondimento. Ci si dovrà limitare a dire che Stefanini accettando il concetto di espressione, che rappresenta il nucleo della teoria crociana dell'arte, ne colloca il principio nella persona. Ora, se tale collocazione può essere rivendicata anche da Croce, risulta del tutto contraria alla "filosofia dello spirito". Secondo Stefanini, infatti, la dottrina del Croce in ultima istanza "non sopporta una legittimazione speculativa della persona" perché se in alcuni punti sembra accogliere delle istanza personalistiche, come quando afferma che il fondamento della poesia è la personalità umana, tali punti risultano poi contrastare con il concetto per il quale la persone è "estranea alla pura verità. Cfr. *Estetica*, cit., p. 158. Per i riferimenti a Croce, *Discorsi di vaia Filosofia*, Laterza, Bari, II, p. 148-149; ora nella nuova edizione Bibliopolis, Napoli 2012. Una analisi approfondita delle differenze tra l'estetica di Stefanini e quella di Croce, oltre al testo di Adelchi Attisani, si veda l'articolo di Luigi Pareyson, *Caratteri originali dell'estetica di Stefanini*, in "Rivista di Estetica".

27 Cfr. *Arte e lingua, arte e persona, arte e scienza*, cit., p. 109.

28 Cfr. a questo proposito l'articolo di Fausto M. Bongioanni, *Parola e risposta nel pensiero di L. Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, p. 78.

29 Cfr., su questa chiave di lettura, Vittorio Stella, *Metafisica dell'arte e parola assoluta*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956. In part. a p. 121 leggiamo: "la parola dell'arte è quella instauratrice di

3. Arte e conoscenza

3.1 Intuizione ed espressione

L'attività con la quale si produce un oggetto è l'espressione. In essa, la persona, che ha necessità per esprimersi di essere produttiva, realizza qualcosa e si distacca da essa. Ciò che è espresso tuttavia è sempre frutto di una intuizione. E d'altronde ogni intuizione è "apprensione immediata ed esauriente dell'oggetto espresso"[30]. Espressione e intuizione formano dunque i "termini solidali di un'integrazione"[31]. Come la generazione presuppone un distacco affinché ciò che è generato sia, allo stesso modo non si può pensare ad un distacco che non implichi la generazione[32]. Sempre nella stessa coerenza allora si può dire che ciò che si esprime proviene da ciò che si è visto o intuito, mentre ciò che si intuisce o si vede è sempre frutto di una produzione. Ciò perché, affinché l'arte sia tale ha sempre necessità che l'espresso nell'opera sia riespresso nella persona che vede che è così chiamata sempre ad intuire ed esprimere e a esprimere per poter intuire.

3.2 Conoscenza artistica, empirica e logico-concettuale

L'arte in quanto intuizione è sempre conoscenza, ma una conoscenza che non è né empirica né logico concettuale[33]. L'arte si polarizza in modo qualitativo, mentre la scienza in modo quantitativo. Con le parole di Stefanini: "l'arte è la comprensione del sensibile nella unicità della persona, la scienza è la comprensione del sensibile nella unità della persona"[34]. L'una e l'altra non si sovrappongono e non giungono quindi mai a coincidere. La loro alternanza è sincrona con quella di attualità e ulteriorità. Nella prima l'essere si presenta nel suo momento differenziale, nella seconda come uguaglianza o similarità. Quella si dà come imprevedibile, questa come previsione. L'arte genera sorpresa e stupore e lavora per produrle. La scienza parte dalla meraviglia e lavora continuamente per farla venir meno. Mentre il modo in cui l'arte si esprime è il suo scopo, il suo tramite è termine, nella scienza il punto di arrivo rimanda più avanti, il suo termine è tramite.

Occorre ancora distinguere la teoreticità dall'esteticità in questo: la seconda è insignificante mente la prima si presenta come "in-finita significanza"[35]. L'autorità con cui l'arte si impone nell'opera non è quella della dimostrazione. L'opera non si presenta come oggetto da conoscere per il suo significato. Resiste al tentativo della presa concettuale che vorrebbe farne un mezzo trasparente e blocca la visione su di sé. Anzi, in fondo, se si vedesse un fine non si vedrebbe la bellezza. Se un'opera fosse colta per uno scopo, oppure se in essa si vedesse un oggetto nel rinvio del suo significato, quel vedere occluderebbe la via per cogliere l'aspetto della bellezza.

Potremmo anche dire che nella conoscenza l'immagine è sempre oltre se stessa, nel perenne

---

una sua consistenza, di uno spessore, di una sua risonanza: insostituibile e irripetibile, perché solo nel plesso che la evidenza e la porge alla ricreazione esecutrice e critica è costituita nella sua identità".

30 *Linee di estetica*, cit., p. 1.

31 *Arte e lingua, arte e persona, arte e scienza*, cit., p. 36.

32 Cfr. *Estetica come scienza della parola assoluta*, cit., p. 2.

33 Cfr. *Linee di estetica*, cit., p. 1.

34 *Arte e lingua, arte e persona, arte e scienza*, cit., p. 119.

35 *Linee di estetica*, cit., p. 49.

rinvio di un fluire di significati, nell'arte sempre presso se stessa. Nel primo caso ogni immagine indica un'altra, e l'ultima a sua volta, in fondo senza che ve ne sia un'ultima veramente tale. La conoscenza non giunge alla fine. In essa lo sguardo non si ferma, ma è sempre sollecitato a rivolgersi altrove, nell'oltre inattuale. La conoscenza non ci dà mai una intuizione totale[36]. Quando un'immagine è colta come bella, per questo stesso fatto diventa "unica e insostituibile", se è colta nella sua praticità prevale l'indifferenza. L'unicità in fondo è il tratto per cui l'arte mi interpella nel chiedere un'attenzione gelosa su di sé, senza far volgere la mia attenzione ad altro.

Ogni opera esige che non si passi oltre verso altre immagini, eppure promuove una certa eticità. L'opera d'arte esige che chi la coglie desideri parteciparla ad altri. L'immagine dell'arte è insignificante, si è detto, ed è insignificante poiché l'eterno rinvio cessa: l'opera non è il significante di un significato. L'atto dello spirito che coglie la bellezza vorrebbe eternarlo e tuttavia questo tentativo si compie solo nella realizzazione dell'opera bella: di quell'opera a cui l'atto creativo è in grado di dare la nota della bellezza. Ecco allora che è possibile dire che nell'opera ciò che si imprime è quell'istante reso eterno. "L'insignificanza dell'immagine dell'arte [...] si deduce facilmente dall'assoluta attualità"[37] proprio perché, nel realizzare nella forma quell'istante spirituale, gli si imprime un tono per cui ogni rimando è arrestato, anche l'ultimo, il più difficile: quello temporale.

L'opera è autosufficiente al punto tale che ciò che la precede non ne motiva il suo accadere. La sua oggettività può esser detta "autosufficiente" proprio per l'assenza di rimandi con cui consuma la sua finalità in se stessa. Come tutte le parti si compensano organicamente senza il bisogno di alcunché che sopraggiunga dall'esterno, così l'opera nella sua interezza è una totalità senza rimando. Ciò è vero al punto che l'opera non rimanda nemmeno all'artista. È frutto della sua creazione, eppure ha acquisito una vita propria. L'opera è dunque finita, ma nell'opera la finitezza si chiama compiutezza. Ne risulta che tutto ciò che si dà come finito in un rimando infinito, differisce dall'arte che si dà come finita senza rimando.

L'opera d'arte è circoscritta nella sua sufficienza e isolata dal mondo della necessità fisica. In quest'ultimo la legge della natura si impone nei rapporti di causa-effetto e nelle sue leggi di conservazione mentre nell'opera, in quel punto circoscritto e isolato, abita l'illimitato. In quei limiti, in quel punto isolato e circoscritto l'illimitato alberga per l'impossibilità del limite esterno ad imporsi sull'immagine. L'opera è particolare per via della sua realizzazione materiale e tuttavia niente di esterno può imporsi poiché la sua compiutezza la rende una totalità. L'opera d'arte può dirsi ancora unitaria poiché la forma contiene il tempo e lo spazio, mentre le cose sono contenute nel tempo e nello spazio.

3.3 Anima e immagine

Ai caratteri finora attribuiti all'arte se ne aggiunge un altro: l'arte non è se non nel rapporto con un'anima. Nell'opera le anime sono almeno due: quella dell'artista che ha espresso l'opera e quella di chi osserva che la riesprime. L'artista che fa l'opera è sempre in rapporto con essa, vive con l'opera poiché ciò che esprime lo fa crescere con un moto per cui l'autore e l'opera nel suo farsi si alimentano l'uno dell'altro. Ideazione ed esecuzione concrescono, sono in un rapporto per cui l'uno produce un cambiamento, apporta un contributo o impone revisioni all'altro. L'opera è il frutto di questo

36 Scrive Cosimo Campanelli: "L'immagine che Stefanini predilige non è quella che si fa tramite di altre immagini, ma quella che è termine, perfettamente sciolta e conchiusa in sé", in *Immagine e parola nell'estetica di Stefanini*, cit., p. 129 s.

37 *Linee di estetica*, cit., p. 53.

processo. Se l'arte è sempre resistenza opposta alla dispersione, la sua opera è sempre vittoria su di essa. Si è già detto che l'opera è insignificante ed è significata poiché non è tramite ma termine, ora occorre precisare che ciò accade poiché "il suo unico significato è il significarsi in essa di un'anima"[38]. Nell'opera occorre dunque ritrovare tutta la personalità dell'artista. La personalità dell'artista si esprimerebbe nella forza con cui ciò che è osservato nella sua determinatezza, ciò che costituisce la fonte di ispirazione, vince la resistenza delle condizioni cui è sottoposta e si carica di una infinità di valore. Ora, se l'unica cosa che si può comprendere è il motivo spirituale sostanzializzato nell'opera, per comprendere l'arte occorre soprattutto sentire tale motivo spirituale, passando per un processo secondo il il quale la conoscenza, che normalmente si realizza nella direzione che va dal vedere all'intendere, nell'arte si presenta invertita: bisogna "intendere per saper vedere"[39]. Nel senso che un'opera non si coglie se non con l'immedesimazione profonda per cui è possibile rivivere "lo stato d'animo nel quale s'è andata formulando la forza creatrice del genio"[40]. Ciò in fondo perché l'opera la riesprime permettendo a chi la osserva di riviverla. Non vi è arte se non si è in grado di cogliere nell'opera il tratto di un'anima.

4. Arte e sentimento

4.1 Espressione singolare e sentimento

Scrive Stefanini all'inizio delle sue *Linee di estetica*, che "in quanto espressione singolare, insostituibile dagli altri procedimenti logico-riflessivi, l'arte è sentimento"[41]. L'affermazione si comprende meglio se chiediamo in quale senso debba intendersi una parola tanto "fluida". Il sentimento sarebbe un aspetto spontaneo della coscienza che non ha i tratti del procedere di tipo deduttivo. Se la pura ragione si esprime logicamente, il sentimento si muove per intuito: se la prima agisce determinando la volontà, il secondo è caratterizzato da gesti spontanei. Se nella ragione si coglie con processi di mediazione, il sentimento coglie in modo immediato[42].

La differenza tra sentimento e ragione trova corrispondenza anche nei reciproci campi di espressione: l'arte e la filosofia. La prima è chiamata a mostrare senza dar ragione, a presentare senza preliminari. La seconda deve dar ragione di ogni cosa e non può procedere se non motivando. Un altro significato della parola sentimento è quello che lo all'emozione. In questo caso, il sentimento sarebbe una sorta di "caos familiare", ossia il complesso degli aspetti che costituiscono la nostra vita emotiva. "Caos familiare" perché questi aspetti (passioni, ira, piaceri, etc.) sono familiari ad ogni persona e per ognuno si presentano in analoghe situazioni. È caotico, invece, per il fatto che produce uno sconvolgimento, turba l'ordine mentale. Questo tipo di sentimenti pur entrando nell'arte non ne definiscono il sentimento. "Il sentimento "specifico" dell'arte è quel vedere che, quale puro "esprimere", edifica il suo oggetto amandolo, perché l'oggetto è la sua parola"[43].

38 Ivi, p. 62.
39 Ivi, p. 107.
40 Ivi, p. 106.
41 Ivi, p. 1 s.
42 Cfr. *Estetica come scienza della parola assoluta*, cit., p. 75.
43 *Estetica*, cit., p. 53.

L'artefice che realizza un quadro lo esegue, si esprime nel realizzarlo, chi lo guarda lo esprime anch'esso, deve rieseguirlo e solo così lo costituisce come opera, in qualche modo in quell'espressione l'opera restando se stessa diventa anche sua. Ne consegue che "l'arte è un piacere *sui generis*, non conteso dall'avidità del bisogno [...] sentimento che, invece di consumare l'oggetto e consumarsi come valore umano, edifica l'oggetto"[44]. Il sentimento dell'arte si trova dunque nella gioia della creazione, non è passivo e costituisce l'opera senza nulla diminuire di sé.

4.2 Il sentimento come elemento dell'arte

Il sentimento può entrare nell'arte anche come contenuto, come elemento. Chi si aspetta dall'arte soprattutto emozioni, accusa l'arte che non le provoca di frigidezza, insensibilità e disumanità. D'altra parte c'è chi difende l'idea che il sentimento nell'arte potrebbe contaminarla imponendo una sorta di passività e sofferenza nel soggetto esperente, contraria all'assoluta libertà che la realizzazione dell'arte esige: si potrebbe parlare di una "impressione avversa alla espressione artistica"[45].

I sentimenti entrano nell'arte per via dell'anima dell'artista che si traspone in essa. Se nell'arte dunque entrano i sentimenti, ciò accade perché l'artefice li ha vissuti e si trovano nella sua personalità. L'opera risulta informata del sentimento specifico dell'arte e tuttavia con il tramite della personalità dell'artista trapassano nell'opera anche gli altri sentimenti. Il sentimento entra così nell'arte come suo contenuto, in essa si esprimono passioni che sono rivivibili da chi riesprime l'opera. L'arte può sottomettere questi sentimenti a utilità della forma senza che questi siano scoloriti o svigoriti. Anziché illanguidirli o stemperarli, li accoglie in tutta la loro forza e, anche se questi sono tormentosi, in antitesi alla sua capacità appagante, li integra conservandoli nella loro portata[46]. L'arte dunque dà forma alla vita emozionale di per sé informe e confusa. Il sentimento non è estrinseco all'atto generativo e l'oggetto esprime la vita del soggetto solo in quanto da lui è generato. Tutto il sentimento dell'artista passa nell'opera ordinato secondo la norma suprema che presiede la messa in opera.

Certo non possiamo credere che Shakespeare abbia posseduto tutti i temperamenti o abbia vissuto in prima persona i drammi dei personaggi delle sue opere, e tuttavia quei sentimenti in qualche modo si è fatto carico di provarli e li ha provati, per il fatto che è genio, "nella forma più esasperata e morbosa"[47]. Anche in questo caso ciò che vi è di segno opposto rispetto al sentimento dell'arte resta comunque in essa. Tale concetto, che chiamiamo di implicanza, ci segnala che non si attenua la visione o la vita per farla entrare nell'arte, ma che questa è in grado di riportare fedelmente quella senza tradirla[48].

L'artista in questo modo vive una duplice dimensione. Da un lato esperisce come artista il sentimento puro dell'arte, dell'altro, come uomo, vive i tormenti, le passioni e le sofferenze comuni. L'uomo che è anche artista vive dunque sempre passando da un campo all'altro e nessuno

44 *Trattato di estetica*, cit., p. 179.

45 *Estetica come scienza della parola assoluta,* cit., p.77.

46 Cfr. *Trattato di estetica*, cit. p. 86s; si veda anche *Linee di estetica*, cit., p. 122; e ancora *Estetica come scienza della parola assoluta*, cit., p. 87: "Diciamo che il sentimento specifico dell'arte "implica" o "avvolge", non "risolve" o "dissolve" i comuni sentimenti umani, per tale via pervenuti nel recinto della bellezza".

47 *Linee di estetica*, p. 127.

48 *Estetica come scienza della parola assoluta*, cit., p. 88: "Ciò che implica non dissolve: e l'arte resta forma formata del difforme, forma sufficiente dell'insufficiente, forma bella del brutto, forma attiva della passività, forma intatta della lacerazione, forma espressa dell'ineffabile: sentimento puro avvolgente il caos dei sentimenti domestici".

può percepire il dolore come chi continuamente esperisce il suo opposto. Scrive Stefanini che "il sentimento è la sostanza dell'atto generatore"[49].

Se l'arte è espressione umana e l'uomo con i suoi atti si esprime e si comunica a sé e si possiede in questo esprimersi con cui si comunica, "il sentimento è nell'arte anzitutto come tono dell'atto libero con cui lo spirito si riconosce e si possiede nella totalità compiuta e unitaria della sua opera"[50].

5. L'arte come espressione assoluta

5.1 Arte e essere

È difficile, per Stefanini, distinguere una contemplazione da un fare artistico, una "bellezza fatta" da una "bellezza data". Sia il fare che il vedere sono intimamente congiunti nell'atto espressivo, al punto che se li separassimo divideremmo l'arte da se stessa. Tra arte ed espressione c'è "differenza di grado, non di natura", poiché "non v'ha bellezza "data" da rispecchiare passivamente, se l'atto di presenza, di fronte ad essa, non ci impegna dall'interno in una "esecuzione" che è ricca del nostro sentimento e della nostra soggettività"[51]. Questa problematica, così come le altre enunciate da Stefanini, non è comprensibile fuori dal principio che "l'arte rientra nel fatto espressivo dello spirito". È per questo motivo che la "dottrina dell'arte" si incontra con una "dottrina dell'essere che ha risonanze metafisiche e teologiche". In primo luogo, a questo proposito, è necessario riconoscere il punto da cui derivano i concetti dell'estetica intesa come "filosofia dell'espressione" che comincia con il cristianesimo[52].

L'espressione dell'uomo non è assoluta: la sua parola – dice Stefanini – "non è quella che riempie d'essere il nulla". L'uomo ha solo l'idea di una parola assoluta, ma tale parola non è la condizione umana. Nella sua parola umana concorrono elementi preriflessivi, vi convergono, in sintesi, le condizioni fisiche, sociali, storiche, metafisiche a cui è sottoposto. In altri termini, considerare un uomo vuol sempre dire considerarlo nel mondo e quindi nella totalità cui appartiene. C'è nell'uomo qualcosa che in lui non è da lui, che lo precede e lo condiziona e che deve essere riconosciuto e rispettato. Proprio la coscienza di questa condizione apre l'uomo al mondo non solo in termini di passività, ma anche in termini di espressione. L'azione umana è sempre semantica e intenzionale: il primo termine si applica al sensibile, il secondo è da riferirsi agli intellegibili. Per via di questi due aspetti l'uomo pensa l'Assoluto. L'espressione umana è caratterizzata dall'ulteriorità per il fatto che non è mai raggiunto un termine ultimo dell'attività. L'attualità è data così solo in modo

49 Ivi, p. 91.
50 *Linee di estetica*, cit., p. 118.
51 *Estetica,* cit., p. 61.
52 Secondo Stefanini, se l'antichità può dirsi caratterizzata da una estetica della visione, con il cristianesimo si può e si deve parlare di "estetica dell'espressione", in quanto tale concetto è intimamente legato a quello di persona, che a sua volta è legato a quello di creazione. Come vedremo più avanti l'assolutezza espressiva dell'arte si realizzerà proprio in termini di creazione e una tale idea deriva, per Stefanini, precisamente dall'elaborazione speculativa di tale concetto con la quale "il Cristianesimo [...] insegnò al mondo la causalità propria dell'Idea: causalità a priori che trae dal nulla l'effetto e lo distingue dalla causa operante, agire che non presuppone un patire, vedere che è nello stesso tempo fare, fare che non estenua ed esaurisce l'agente, ma gli aggiunge vigore e gloria". Luigi Stefanini, *Reivindicatio*, in "Convivium", Anno 1, Gennaio-Febbraio 1929, n. 1, p.96.

provvisorio. L'oggetto sensibile, che sembrerebbe saziarci con le sue apparizioni esaurienti – così come tutto ciò che accade venendo incontro alla nostra percezione – in realtà rinvia perennemente ad altro. Questa ulteriorità diventa costruttiva e continua perfettibilità, caratterizzata com'è da una attività che non diventa mai attualità pura.

5.2 Peculiarità dell'arte

L'attività artistica proprio qui trae la propria peculiarità rispetto alle altre attività espressive: "la nota che segna l'autonomia dell'espressione artistica rispetto alle altre forme dell'espressione umana è l'assolutezza, [...] nell'attività poetica l'infinito rinvio cessa"[53]. Di fronte all'avvenimento dell'opera compiuta, la luce che promana da quella forma saturerebbe l'orizzonte dei nostri rimandi: la dinamica del segno risulterebbe bloccata, al punto che la nostra domanda di un rimando di fronte ad essa si esaurirebbe nell'impossibilità di una risposta nell'ordine dei sensibili. "L'arte è la piena sufficienza dell'imagine non rappresentativa di altro che di sé"[54]. Se interrogassimo un'opera d'arte circa un rimando non avremmo risposta, bensì un continuo rinvio a se stessa: il rimando alla totalità non è fuori, ma cade continuamente all'interno, nell'impossibilità di una trascendenza. "Se la poesia è il terreno naturale del traslato, dell'imagine, della metafora, è vero il paradosso che queste non stanno nella poesia come forme del parlar figurato, ma in senso proprio"[55].

Stefanini chiama assolutezza quello che si potrebbe definire anche con i termini perfezione, compiutezza, conclusione della forma artistica, infinità, auto teleologia[56]. Se assolutezza è il termine dell'arte non si può certo parlare di semanticità: nell'arte infatti il segno non ha fuori di sé il suo significato. L'assolutezza si può avere anche rispetto ai sensibili, anche in relazione allo spazio e al tempo. Nell'arte l'istante è sospeso, strappato al fluire, nell'ora attuale, lo spazio è sottratto alla sua "concomitanza". Nell'arte l'assoluto ambito e mai raggiunto si rende esperibile.

Tempo e spazio non sono annullati, eppure, se nella normale esperienza si danno nell'esuberanza rispetto all'atto, nell'arte questa "ulteriorità tirannica" è sottomessa alla "presenzialità pura". La trascendenza è trascesa verso l'immanenza, e ciò comporta che la riduzione della trascendenza dell'opera sia intesa anche rispetto alle sue condizioni. Infatti l'opera, "in quanto espressione assoluta, non sottostà ad alcuna condizione sull'interno (che vincoli l'arbitrio del genio) o sull'esterno (che vincoli l'imagine o la oggettività sensibile)"[57].

Il sensibile entra nell'arte anche come materia, senza che le asperità di questa la limitino, anzi "entrano in questa come mezzi cercati e voluti al suo realizzarsi"[58]. L'opera per lo Stefanini è già nell'immagine, la materia semplicemente la regge.

Quando l'artista la pensa o l'osservatore la riesprime, in quel pensiero c'è già qualcosa dell'opera, un qualcosa che per il nostro autore è già in qualche modo opera. In qualche modo, si badi bene, perché in fondo l'opera d'arte non è se rimane solo pensata e l'opera solo pensata non sarà mai identica all'opera realizzata. Questa possibilità di essere già opera deriva tuttavia per l'artista dal fatto che seppur solo pensata è pensata come evocazione di elementi concreti.

53 Ivi, p. 73.
54 *Imaginismo come problema filosofico*, Cedam, Padova 1936, p. 83.
55 Ibidem.
56 Cfr. *Estetica*, cit., p. 73.
57 *Linee di estetica*, cit., p. 2.
58 Ibidem.

Questa "parola assoluta nell'ordine dei sensibili" non è la "Parola Assoluta dell'Assoluto"[59]. Per questo motivo l'arte richiama l'uomo alla sua finitezza e lo fa proprio nel momento in cui sembrerebbe dichiararne l'assolutezza.

6. Arte e creazione

6.1 Assolutezza e creazione

Stefanini riconosce al Cristianesimo l'aver introdotto il concetto di creazione[60]. Il merito dei pensatori cristiani non sarebbe quello di una più chiara definizione del fatto artistico o del bello in quanto tale, ma nel precisare la natura di Dio e la sua relazione con il mondo. Scrive Stefanini: "Il Dio cristiano instaura [...] il concetto dello Spirito, il concetto dell'essere che è generazione e creazione: generazione nell'intimità del proprio Verbo e creazione nell'eternità dell'opera, contenuta, quest'ultima nel suo potere, ma non tratta dalla sua sostanza"[61]. Da questi presupposti, cosmologici più che estetici, deriva anche il concetto di riesecuzione: le cose sono belle per l'appartenenza all'atto con cui lo Spirito si manifesta rendendo il mondo bello poiché contenuto nella sua "potenza creatrice". L'atto umano dell'arte in questi presupposti cosmologici non sarà più imitazione della natura, ma imitazione dell'atto con cui la natura è creata. Se l'antichità può dirsi caratterizzata da una estetica della visione, con il cristianesimo si può parlare di "estetica dell'espressione". L'assolutezza espressiva dell'arte si esprime esattamente quale creazione. Nel definirla come creazione occorrerà precisare nell'arte, quali attributi la rendono compatibile con questo concetto.

L'opera d'arte è posta da un artista che nell'atto stesso in cui la realizza, nell'istante in cui la compie, abbandona l'opera a se stessa. L'artista produce un'opera che vive, senza di lui, una sua vita propria. Il concetto di creazione si distingue da quello di generazione già su base teologica e cosmologica: la creazione implica un fare dal nulla. Fare dal nulla implica che in ogni istante ciò che è creato sia donato a se stesso, sospeso sul nulla e sottratto ad esso per via di un atto che gli impedisce di cadere. L'opera d'arte non sarebbe dunque creata, ma piuttosto fatta, poiché si realizza un'opera sempre utilizzando materiali preesistenti. Eppure, nell'opera vi è qualcosa che non deriva dai materiali, qualcosa che è assoluta innovazione. Si dovrebbe parlare dunque a proposito dell'arte di analogia con la creazione. L'arte si dà in un momento in cui le cose sono strappate dalla loro necessità causale verso la libertà. L'unica causalità è dunque quella dello spirito[62].

Vi è infine un rimando al concetto di creazione anche nella considerazione della relazione che lega l'autore all'opera: "animazione del nulla con un altro da sé compiuto in se stesso e tutto contenuto nell'attività che lo fa essere, dedizione assoluta all'altro, senza nulla perdere di sé, anzi

59 *Estetica*, cit., p. 98.
60 Cfr. *Supra*, nota 51.
61 Cfr. *Estetica*, cit., p. 18.
62 Cfr. *Problemi attuali d'arte*, Cedam, Padova 1939, p. 34. Cfr. su questo punto anche la lettura di Alberto Caracciolo, *Umanesimo religioso nel pensiero estetico di Luigi Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, p. 72: "[L'arte] è l'unica esperienza che ci dia la possibilità di attingere analogicamente il concetto cristiano di creazione come capacità di far apparire un mondo *ex nihilo rei*".

ritrovandosi nell'altro e potenziandosi in esso"[63]. In quanto creazione, l'opera manifesta una realtà in sé sufficiente che non trae da altro la sua esistenza. Se rimandasse ad altro sarebbe fallita come opera. Il rapporto dell'artista con l'opera è generativo nel senso che l'opera quando è compiuta vive di vita propria senza che l'artista vi rimanga legato come sua causa[64].

6.2 Attualità dell'arte

La questione della creazione permette di definire la temporalità specifica dell'arte, poiché essa, proprio in quanto creazione, cioè in quanto dimensione che rispetto al tempo si realizza sempre dandosi al presente, si presenta mostrandosi nell'intrascendibilità verso altre ore rispetto a quella attuale. L'attualità, con cui ogni istante è libero in quanto non semplicemente ricavato dal prima, si esprime nell'assolutezza e dunque nella sua intrascendibilità. L'arte per tal via ci aiuterebbe a comprendere qualcosa dell'assoluto nella somiglianza dell'evento artistico con quello creativo per via della sua intrascendibilità. All'artista è concesso di sperimentare nel modo meno inadeguato possibile la creazione. La creazione è l'atto assolutamente attuale a cui tutto l'essere è sospeso. Quando l'artista forma la sua opera l'imponente concentrazione spirituale si rende visibile, diventa qualcosa nei tratti di una forma finita. In questo processo si sperimenta la libertà dal vincolo di ogni necessità logica o fisica, poiché la sovranità dell'artista ha adeguato quelle all'opera da compiersi, ed esse vi contribuiscono nell'immanenza di quella forma piuttosto che nel richiamo ad altro.

Se, come abbiamo già detto, nella conoscenza il lavoro di comprensione e di sintesi non giunge mai ad essere esaustivo, nell'opera tutto ciò che c'è da sapere è dato, senza mistero[65]. A ciò corrisponde che ogni domanda lavora per via dell'assenza attuale della sua risposta, in fondo lavora, contro se stessa, al suo annullamento. Annullamento che non si avrà mai in modo compiuto per via dell'assoluto rinvio cui ogni cosa è sottoposta, rinvio che anche sul piano della temporalità, come sul piano dell'essere, non può essere arrestato. Nell'opera invece la domanda circa il significato non può trovar risposta e, allo stesso tempo, perché tutto ciò che c'è da vedere è già esposto, nell'ora attuale il cercato è già dato e consegnato interamente all'osservazione.

6.3 Catarsi

Dall'assolutezza dell'opera si ricava il superamento della necessità verso uno stato che è assolutamente libero. Non vi sono condizionamenti interni o esterni che possono mutare la libertà dell'arte. Il soggetto che crea è assolutamente libero dalle condizioni esteriori poiché egli è la condizione unica e libera del suo oggetto. Ciò non significa che l'artista non conosce il limite o il condizionamento, ma significa che nel fare artistico tutto questo non è ostacolo, bensì strumento che si sottomette all'opera finita. Il fare artistico non annulla nessun aspetto, l'incondizionato si è ottenuto non per un annullamento delle condizioni, ma solo dopo essersi sottoposto ad esse. L'arte è catartica, per Stefanini, poiché lo spirito vi ritroverebbe esplicati tutti i suoi elementi potenziali. Certo, l'arte in quanto tale non è l'assoluto così come non è pura attualità, si deve piuttosto parlare

63 *Problemi attuali d'arte*, cit., p. 34.
64 Cfr. *Estetica*, cit., p. 18; *Problemi attuali d'arte*, cit., p. 32.
65 *Problemi attuali d'arte*, cit., p. 38: "il cosmo, di cui non riusciamo a toccare i confini e a sorprendere la finalità ultima, qui è tutto effigiato in un altro cosmo che non ha misteri per noi e tutto ci si dona nella sua struttura totale e nella funzione delle singole parti".

di finzione di attualità e di finzione delle condizioni di assoluto[66].

La catarsi in fondo è suscitata dall'opera per via della sua riuscita, della forza con la quale si libera dei condizionamenti e li sottopone. Il concetto di finzione compare per denunciare l'insufficienza rispetto alla vita, non rispetto a se stessa. L'intrascendibilità dell'arte non soddisfa infatti l'esigenza della vita dell'uomo[67], ci offre un'immagine di compiutezza che essa raggiunge, ma non risolve i limiti della vita.

7. Arte e imitazione

7.1 Natura

Se la natura entra nella vita dell'uomo per il fatto che le preesiste un mondo naturale a cui l'uomo appartiene e con il quale instaura un necessario rapporto, quella natura preesistente entra nell'arte solo nel momento in cui si realizza una preminenza dell'uomo sulla natura. Per dirlo con le parole di Stefanini: "L'arte sostituisce all'uomo che è nella natura la natura che è nell'uomo"[68]. Analogamente a quanto detto a proposito del sentimento, l'elemento naturale non entra nell'arte se non diventando materia dell'atto espressivo. In questo diventar materia dell'arte l'atto espressivo forma e modella, quindi modifica. Una semplice trasposizione non sarebbe opera d'arte. L'arte si avrebbe proprio laddove una modificazione intervenisse a rettificare il rappresentato in funzione della forma dell'opera. L'arte cioè inizierebbe nel momento in cui il verosimile è intaccato e declina. Una pura mimesi della natura non darebbe ragione dell'arte[69]. L'arte dunque "non è imitazione della natura, ma creazione d'una natura sua propria. In quanto crea una natura, è sempre realistica, in quanto crea una natura sua propria, è sempre idealistica o surrealistica o astrazionistica"[70]. L'uomo è per un verso natura, per un altro spirito e in quello spirito si realizza la sua attività libera. Se da un lato è passivo rispetto alla natura, dall'altro la signoreggia. Nell'arte la sua attività con lo stesso gesto accoglie le forze della natura e gli imprime il timbro di un'anima, le umanizza.

7.2 Imitazione dell'ordine naturale

Si è detto che l'arte è un atto espressivo non viziato da altri termini, nemmeno dalla natura. Se da ciò deriva un rifiuto della mera mimesi naturale, per cui non si può pensare che una mera scomposizione di piani e linee osservate in natura sia arte, questo non può tuttavia tradursi in un rifiuto a priori della sensibilità nei confronti della natura. In qualche modo, sia che le linee siano presentate secondo l'imitazione del modo in cui sono presenti in natura, sia che esse confluiscano

66 Cfr. *Linee di estetica*, cit., p. 2, 73; *Problemi attuali d'arte*, cit., p. 39.

67 Cfr. *Problemi attuali d'arte*, p. 41: "È la vita che è inattuale e insufficiente a se stessa. Qualunque cosa noi facciamo o pensiamo o vogliamo non riusciamo mai ad esprimere da noi l'atto in cui l'attualità perfetta del nostro essere sia conseguita".

68 *Estetica*, p. 60.

69 Cfr. *Problemi attuali d'arte*, cit., p. 55.

70 *Linee di estetica*, cit., p. 3. Si tenga presenta anche che Stefanini concorda con Kant nel vedere l'arte come "il simbolo della conciliazione tra lo spirito e la natura", *Problemi attuali d'arte*, cit., p. 75.

nell'opera in modo differente, senza cioè che riportino delle immagini naturali, tuttavia ciò non è fondamentale perché un'opera sia tale. La natura può entrare nell'opera attraverso il soggetto, ad esempio nelle arti figurative, ma è necessario che vi entri per il fatto che "l'arte deve imitare l'interno principio organizzativo della natura"[71]. Dunque, il soggetto può o no essere naturale, può o no riprodurre paesaggi o elementi reali, al limite può o no essere verosimile, per cui imita elementi realmente esistenti oppure può essere astratto, ma in tutti questi casi deve imitare l'interno principio. Non il soggetto o il contenuto dell'arte devono imitare la natura, bensì l'opera intera deve imitarla. La forma dell'opera nelle sue caratteristiche è simile alla forma naturale. La natura ha in comune con l'opera le caratteristiche della forma. La deformazione è possibile solo nel caso in cui "sia adozione di natura e conformazione della natura all'atto espressivo"[72]. Altrimenti la deformità potrà dimostrare l'eccentricità dell'autore, una ricerca smodata di originalità, ma non potrà mai farne un artista. "L'arte, che, per fingere una iniziativa originale oblitera o deforma o scompone il fantasma sensibile, è velleità d'arte o arte mancata"[73]. L'arte, comunque la si voglia intendere e qualunque cosa mostri, dovrà sempre manifestare un "cosmo significante".

8. Arte e bellezza

8.1 Bellezza e spirito

Scrive Stefanini: "Bello è ciò che si ama per la sua inerenza al processo generativo dello spirito. La bellezza non è mai nelle cose, se non per la loro appartenenza allo spirito"[74]. Il fenomeno della bellezza impegna la produttività umana. Ogni oggetto donato alla conoscenza implica una interna riespressione affinché possa essere colto. Allo stesso modo il fenomeno della bellezza, affinché sia per un uomo – e dunque semplicemente affinché sia – necessita di questa riespressione. Ogni uomo partecipa alla bellezza con un atto di intima riproduzione, seppure non tutti allo stesso modo. Se infatti l'uomo comune coglie la bellezza, non è in grado di trattenerla. L'intima riespressione, inoltre, è subito cancellata dall'onda dell'esperienza che frangendosi su essa ne asciuga la potenza. Nel desiderio di essere trasmessa sembra destinata a non potersi comunicare ad altri se non come aggettivo. Alla delusione di questa esperienza, per la quale ciò che più coinvolge è quanto di meno comunicabile, risponde l'artista. Questi rende comunicabile l'espressione intima. In lui l'impressione ricevuta dall'interiorità emerge, si esteriorizza distendendosi sulla tela, scolpendosi nella pietra, dandosi forma visibile e condivisibile. L'artista rende opera l'immagine. Si potrebbe

71 *Estetica*, cit., p. 60.
72 Ibidem.
73 *Linee di estetica*, cit., p. 3.
74 Ibidem. Si veda anche *Il problema del bello e didattica dell'arte*, Sei, Torino 1932, p. 69s: "Bello è soltanto ciò che piace all'anima e l'anima estende le sue compiacenze ai prodotti del senso, che però riescono trasformati e sublimati dalla elezione sovrana". Per ciò che riguarda l'uso del termine "Spirito", si tenga presente che la posizione di Stefanini è difficilmente classificabile e va compresa nell'ottica di un "idealismo cristiano". Tale espressione, scelto per comporre il titolo di uno dei lavori che gli costarono un gran numero di critiche, pur non abbandonando un atteggiamento critico nei confronti dell'idealismo anche contemporaneo, tende a scorgervi come uno stimolo, uno strumento anche nel linguaggio, per reagire al materialismo. *Idealismo cristiano*, in "archivio di filosofia", anno IX, fasc. II, n. 2, aprile-giugno 1931, pp. 68-85.

forse dire che l'arte è il modo in cui la bellezza si comunica. Possiamo a questo punto chiederci se esistano delle caratteristiche previe affinché un oggetto possa diventare opera e dunque quali oggetti possano accedere ad un tale privilegio. Stefanini risponderebbe: tutti generalmente e nessuno necessariamente. Non c'è nell'oggetto una caratteristica che gli possa garantire l'accesso al mondo dell'arte, né occorrono prerequisiti. "Tutto è bello come atto; – scrive – tutto è insignificante, dal punto di vista estetico, come fatto"[75].

8.2 Esteticità e artisticità

Esteticità ed artisticità sono della medesima stoffa. Nel tentare di distinguere un'estetica da una scienza dell'arte si vorrebbero contrapporre una bellezza data da una bellezza fatta. Tale distinzione sarebbe però impossibile a causa della reciproca implicanza di "fare e vedere" ossia di fare e percepire. In fondo nessuna bellezza, come più volte abbiamo ripetuto, può essere colta senza un impegno di esecuzione, ogni cosa ricevuta dev'essere da noi donata a noi stessi. In questa esecuzione entrano come fattori decisivi la capacità produttiva, carica di tutto ciò che la persona è, e il sentimento forgiato dalle innumerevoli esperienze. Ciò vale per l'arte come per il bello naturale. L'uso dello stesso termine ad indicare ciò che piace, introduce ad un altro livello di familiarità, poiché sia per gli oggetti non frutto di fare artistico, che per le opere d'arte, il modo in cui si presentano necessita della stessa esecuzione, in un certo senso della stessa riespressione.

Scrive Stefanini, con un'inversione che può sorprendere: "Come non può esserci arte senza bellezza, così, ovunque è bellezza, ivi è espressione spirituale, cioè arte. Arte è, in senso lato, ogni emozione estetica, in quanto interiormente espressa"[76]. L'esecuzione interiore del bello colto, e dunque realizzata dallo spirito, è sempre dello stesso tipo, "ha la stessa natura dell'arte realizzata"[77]. Anche se non si traspone in una forma sensibile rendendosi tramandabile, la forma interiore realizza nel suo atto lo stesso processo dell'arte. Ogni volta che si coglie una forma bella, in fondo, si vive "il preludio dell'arte", in questo la differenza sarebbe solo di grado e non di natura poiché l'arte consisterebbe nello svolgimento di quelle armonie che il veduto ci offre. Certo, non tutti sono artisti e ci sono anche delle capacità differenti nel godere della bellezza, dell'opera o della realtà intera. Se c'è qualcosa del gesto dell'arte in ogni osservazione che riconosce una bellezza data attraverso la sua riesecuzione occorrerà tuttavia la sensibilità del genio per coglierla e riportarla in forma sensibile. Occorrerà inoltre che il suo lavoro di formazione riesca.

8.2.1 Il brutto nell'arte

Scrive Stefanini: "Il brutto entra nell'arte, anzitutto come contenuto, come ciò che non vale nell'arte se non in quanto trasfuso e risolto nella forma"[78]. O ancora meglio: "Il brutto entra nell'arte non come "risolto", ma "implicato" nella forma dell'arte, che è sempre bellezza"[79]. Non v'ha arte che non sia bella, laddove il brutto entri in un'opera è ad utilità della sua bellezza: nell'opera dell'arte il brutto contribuisce al bello. Il deforme e il mostruoso entrano nell'opera come contributo alla realizzazione

75 Ivi, p. 30.
76 *Linee di estetica*, cit., p. 3.
77 *Estetica*, cit., p. 62.
78 *Trattato di estetica*, cit., p. 209.
79 *Linee di estetica*, cit., p. 3.

della sua forma. L'arte non li risolve nella bellezza, non li stempera, non ne ammorbidisce i tratti, ma li conserva come sono e li "implica" nell'opera che produce, in qualche modo li sottomette alla forma[80]. Vi è arte, in ogni caso, se "l'ultima parola è sempre alla bellezza"[81].

9. Estetica e linguistica

Fondamentali nel pensiero dello Stefanini sono i concetti di parola e di immagine, sia la sua idea della persona che dell'arte non si comprendono senza questi due termini al punto che potrebbero essere quasi considerati come un fondamento[82]. Per quanto sia chiara l'importanza dell'immagine, è necessario dire qualcosa circa i rapporti tra la parola e l'arte e dunque tra la linguistica e l'estetica. Dobbiamo distinguere, estremizzandole, due posizioni. Si può considerare tutta la lingua come poesia, per cui ogni espressione linguistica è senz'altro estetica, oppure che tutto il linguaggio costituisce un insieme di segni convenzionali, così la lingua va intesa come semantica o designativa con lo scopo della comunicazione[83]. Il nostro autore si situa, rispetto agli estremi, in una posizione per cui l'estetica rientra sempre nella linguistica, così come la poesia è sempre parola, eppure la linguistica e la parola sono ambiti più grandi dei loro corrispettivi. Vi è dunque una linguistica che non è estetica e una parola che non è la parola della poesia[84].

Ora si può dire che l'arte è espressione e, in quanto tale, si può dire che sia sempre parola, tuttavia l'espressione può non essere arte proprio come la parola può non essere poesia. La parola può avere una funzione semplicemente designativa o significante senza essere bella e senza essere espressione assoluta. Perciò Stefanini scrive che "estetica e linguistica sono concentriche ma non coestensive"[85]. Se la parola è considerata per il suo aspetto meramente designativo, allora non si sta apprezzando l'arte. Occorre sempre tutelare e con una certa insistenza l'assolutezza dell'arte. "L'espressione umana è assoluta solo nell'arte e diventa intenzionale o semantica nelle altre attività dello spirito: ma resta espressione nell'un caso e nell'altro"[86]. In quel punto è la peculiarità dell'arte, la sua differenza specifica: "La poesia è parola assoluta nel senso che in essa si chiude prestigiosamente il ciclo espressivo ed essa non attende alcunché di eccedente la sua definita consistenza e nulla significa oltre il significarsi in essa di un'anima"[87]. Nessun rinvio per l'arte, nessuna derivazione, niente è indicato, nemmeno delle condizioni, o meglio tutte le condizioni in quanto parola, nessuna propriamente in quanto arte. Qui la parola non è ulteriore, ma si fa attuale.

Quando un oggetto diventa opera dell'arte o una parola entra nella sfera della poesia, la sua assolutezza muta il suo ambito di provenienza, non perché la "materia" di cui è fatta l'arte o la poesia non siano soggette alle loro leggi, ma perché in esse quello che le rende arte, non permette

80 Cfr. ivi, p. 41; cfr. anche *Trattato di estetica*, cit., p. 209.
81 *Linee di estetica*, cit., p. 45.
82 Di questo parere è Luciano Anceschi, *Letture critiche e poetiche dello Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 108.
83 Cfr. *Estetica*, cit., p. 43.
84 *Trattato di estetica*, cit., p. 43.
85 *Linee di estetica*, cit., p. 3.
86 *Estetica*, cit., p. 43.
87 *Trattato di estetica*, cit., p. 89. Cfr. anche Cosimo Campanelli, *Immagine e Parola nell'estetica di Stefanini*, cit., p. 130: "Stefanini distingue nettamente l'ambito poetico da quello metafisico: nel primo l'immagine singolare appaga e placa la nostra sete di assoluto; nel secondo le immagini perdono la loro opacità, procedendo ad *infinitum*".

più che la loro determinazione sia data dalla linguistica o dalla scienza naturale. Nella scienza non vi è attualità o meglio ogni attualità, ogni immediato viene tradito per diventare il tramite di una mediazione[88]. Fuori dal tocco dell'arte dunque tutto significa, rinvia, scivola dal tentativo prensile che vorrebbe fissarla, perché l'istante attuale non è mai veramente tale. Ciò che garantisce all'arte di fissarsi è l'intrascendibilità che gli deriva dall'anima. In fondo l'arte, per lo Stefanini è intrascendibile perché porta i tratti della persona. L'anima rende bella l'opera perché ne fa un fine in sé: "il pregio che spetta alle creature spirituali, quello di essere un "fine in sé" trapassa nella parola quando a questa è conferita la virtù di esprimerci compiutamente in un momento del nostro essere"[89]. In altri termini, la parola è poetica quando non esprime questo o quel contenuto, ma lo spirito, cioè la persona.

Certo vi è possibilità di parola bella anche fuori dalla poesia propriamente detta. Vi è un ambito in cui il linguaggio, pur essendo significativo, si fa anche espressivo di un'anima. Porta cioè dei tratti in cui in esso si significa la persona, nella quale una persona "si dice dicendo"[90]. Nulla impedisce l'arte, né che ogni tipo di espressione possa essere bella, ed è bella sempre se nell'arte si ritrova qualcosa della persona, i tratti della sua libertà. Il bello è dunque incondizionato e l'incondizionatezza implica sempre una certa libertà che si dona nella non necessità. Indica in fondo il donarsi di un'anima per se stessa e non per un aspetto o per un altro, per un motivo o per un altro.

10. L'Arte e il suo contenuto

Si intende per contenuto "il complesso di favole narrate, enunciati dottrinali fatti descritti, imagini rievocate"[91]. Questi confluiscono nell'arte dopo che lo spirito con il suo stile unico li ha modellati risolvendoli nell'opera. Parlando della forma si è detto che quella dell'arte è insignificante poiché non ha rinvii esterni. Ora occorre dire che il contenuto è sempre significativo, poiché indica sempre qualcosa di cui è immagine e copia e tuttavia resta indifferente all'arte. L'opera non è fatta innanzitutto per comunicare un qualche contenuto, che agghindato risulterebbe più piacevole e potrebbe essere più facilmente accolto. Sbaglia chi crede che afferrata la trama di un romanzo ne abbia colto l'aspetto artistico, meno che mai è accettabile pensare che lo studente colga il peculiare della poesia dopo averne realizzato la versione in prosa. O ancora chi pensa di aver colto l'artisticità della sedia di Van Gogh per aver compreso che si tratta di una sedia. Neppure alcun altro significato da cercare dietro la tela potrebbe restituirci la visione dell'opera. L'arte impone che ci si fermi in superficie. Andar oltre la tela vuol dire non vedere più l'opera.

Il contenuto esprime il che cosa, ma "all'arte interessa il come"[92]. Il contenuto dunque entra nell'arte, ma non quale suo aspetto precipuo, "vi rientra essenzialmente solo quale "nucleo generatore" o "principio fontale" o "motivo spirituale" o "forma formans" cioè quale sentimento

88 Cfr. anche *Linee di estetica*, cit., p. 3: "la parola della poesia "costituisce" il senso d'un'anima; nella parola della prosa l'anima "costituisce" un "senso" del reale, della storia, dell'assoluto".
89 *Trattato di estetica*, cit., p. 91.
90 Ivi, p. 99.
91 *Estetica*, cit., p. 54.
92 Ibidem.

ispiratore della formazione artistica"[93]. Il sentimento ispiratore d'altro canto potrebbe confluire nell'opera quale contenuto oppure differirne. Il come nell'arte deve risolvere in sé il che cosa se vuole dirsi tale. Allo stesso tempo il contenuto, la materia non preesiste alla forma. Il materiale certamente esiste prima dell'opera, ma non nell'arte in quanto è dal momento che si esprime la forma che si può parlare di arte[94].

11. Arte e critica

11.1 Problemi della critica

La critica d'arte è giudizio sull'arte e per poter giudicare occorre che la manifestazione artistica sia ricondotta sotto la categoria del pensiero. Dire ciò, fa notare Stefanini, pone un problema molto serio poiché un'opera in quanto espressione singolare e assoluta, dovrebbe rientrare per la critica nell'espressione concettuale, mentre normalmente nasce per essere colta intuitivamente da una singolarità personale. Così è formulato il problema della critica: Com'è possibile dire concettualmente quello che non si dice se non intuitivamente e singolarmente e che, se si potesse esaurire in espressioni concettuali, non avrebbe più ragione alcuna per essere espresso nella sua forma specifica?[95] Se la critica potesse tradurre con concetti ciò che più profondamente rende tale quell'opera, che bisogno ci sarebbe dell'opera? Se, invece, non lo facesse fallirebbe il suo compito, perché, nel non cogliere ciò che rende tale l'opera, dovrebbe cogliere gli aspetti ininfluenti, ma a quel punto non sarebbe più critica dell'arte. Il problema si pone nella distinzione tra singolare e universale. L'opera singolare si coglie singolarmente mentre la critica dà giudizi universali. Occorrerebbe, dunque, trasferire nell'ambito dell'universale ciò che è singolare a detrimento di questo[96]. Il dilemma si traduce poi ancora nell'antagonismo tra il giudizio e il gusto. L'ultimo non potrebbe tradursi nel primo senza perdere la singolarità che lo caratterizza e il primo non potrebbe tradursi nel secondo senza perdere l'universalità che pretende. Da un lato, se il giudizio lavorasse solo nel dire cosa è o meno arte nell'applicazione di un criterio inflessibile, risulterebbe poco adatto alla natura dell'arte che non si lascia giudicare con tale rigidità. Il gusto, d'altro canto, sarebbe troppo soggettivo e arbitrario se non fosse ricondotto a delle categorie o a dei concetti precisi.

11.2 Compito della critica

Il problema della critica non è sempre esistito: nella chiarezza di un canone o di un criterio

93 *Linee di estetica*, cit., p. 4.
94 *Estetica*, cit., p. 55: "Poiché nulla preesiste alla forma eccetto l'anima dell'artista, si dica anche che è legittimo in arte il concetto di "contenuto" che possa convertirsi in quello di "contenente"".
95 Cfr. *Arte e critica*, Principato, Milano 1943, p. 188; cfr. anche *Il problema della critica dell'arte*, la Grafolito, Bologna 1942, ed in part. p. 12s dove Stefanini riprende Burckhardt.
96 Cfr. *Corso di estetica per l'anno accademico 1950-51*, Cedam, Padova 1951, p. 18: "La critica d'arte è problema per la difficoltà di intendere come possa essere interpretato, giudicato, tradotto in altra lingua ciò che è intimo, singolare e non può essere detto con parole diverse da quelle uniche che costituiscono tutto il suo pregio e la sua rarità".

ben determinato che si può applicare con sicurezza è semplicissimo decidere cosa è arte o meno. Il problema nasce e si sviluppa con il definirsi dell'arte come espressione singolare e assoluta[97]. Oppure ancora "è espressione assoluta d'una singolarità spirituale"[98]. La critica è allora chiamata a stabilire, caso per caso, dove, in effetti, si sia raggiunta l'assolutezza dell'espressione. In altri termini deve "stabilire, di volta in volta, di quale singolarità spirituale si tratti e in qual modo quest'ultima si sia realizzata nella compiutezza di un cosmo sensibile"[99]. Si pone, da allora, il problema per il critico di immedesimarsi con il momento creativo che ha prodotto l'opera. Dovrà cogliere come l'anima diventi forma e quella forma sia bella. Lo spazio in cui si muove la critica è tra l'ispirazione e l'esecuzione, tra il sentimento e la forma, tra l'artista e l'opera, per la penetrazione del motivo spirituale che innerva il sensibile e l'individuazione degli elementi stilistici che obbediscono all'intima necessità[100]. Che l'espressione sia assoluta impone al critico di vagliare se non si tratti semplicemente di comunicazione di qualcosa e di attestare che l'opera finita sia fine in sé. Il critico deve dunque mostrare, per ciò che riguarda l'assolutezza, come "il mondo si chiuda nei contorni dell'opera bella"[101]. Per ciò che riguarda la singolarità espressiva, il critico è invece chiamato a mostrare la profonda unità delle parti e la necessità del procedere unitario in cui il sentimento personale sia diventato opera nel suo procedere nelle diverse parti. In altri termini: "compito della critica d'arte è rievocare il motivo spirituale, e dimostrare come esso sia diventato forma e quale forma"[102]. In questo suo processo è necessario che la critica mantenga indivisi i momenti. Occorre che rievochi e dimostri senza separazione.

Certo la critica non può esaurire l'arte. Può semplicemente rievocarne alcuni momenti senza la pretesa di sostituzione. L'opera rimane intatta in tutta la sua portata, non si comunica attraverso la critica, richiede sempre la presenza e la riespressione congeniale. Il critico dinnanzi all'opera non si esprime in modo semplicemente soggettivo, ma ricerca l'immedesimazione in modo da riesprimere singolarmente ciò che vale soltanto per la singolarità. La riespressione personale è obbedienza al concetto estetico della personalità dell'arte. Il critico sarà tanto più avveduto quanto più saprà farsi uditore dell'opera, immedesimarsi in essa e in tutto ciò che l'ha resa tale. La critica avrebbe così lo scopo di introdurre ad intendere l'arte[103]. Per tale ragione essa è circoscrittiva e anagogica: ci aiuta a capire cosa è l'arte e ci avvicina ad essa.

Detto diversamente, la riflessione è in funzione dell'irriflesso e la mediazione dell'immediato. L'immediato e l'irriflesso – ciò a cui si giunge per esperienza diretta – non sono tanto il punto di partenza, ma quello di arrivo, sono conquista finale, scopo verso cui si muovono la ragione e la volontà: "l'intuizione è al vertice della ragione, la spontaneità al vertice della volontà: l'immediato vince la mediazione, di cui si alimenta"[104].

97 Cfr. *Arte e critica*, cit., p. 195.
98 Ivi, p. 239.
99 Ivi, p. 240.
100 *Corso di estetica per l'anno accademico 1950-51*, cit., p. 18.
101 *Arte e critica*, cit., p. 243.
102 *Linee di estetica*, cit., p. 4.
103 Ibidem: "La critica innalza il tono dell'interprete, affinandone la comprensione spirituale e la sensibilità, in modo da renderlo atto a riprendere l'atto congeniale dell'espressione artistica".
104 Ibidem.

12. Arte e tecnica

12.1 Sensi della tecnica

Finora si sono visti soprattutto gli aspetti in cui l'arte si esprime come libertà. La tecnica, invece, sembra entrare nell'arte condizionandola: sembra indicare un aspetto meccanico e legislativo dell'arte, come una forzatura opprimente rispetto al suo realizzarsi libero. Tra arte e tecnica vi sarebbe attrazione e repulsione, per cui la tecnica è ricercata e amata quale contributo preziosissimo o odiata e respinta quale intralcio opprimente. Stefanini distingue tre "sensi della tecnica": addestramento, esecuzione e stile[105].

Da un certo punto di vista la tecnica è addestramento, ossia preparazione. L'arte è sicuramente espressione spirituale e libera, ma ha a che fare con una materia da informare, da plasmare da modellare affinché giunga ad esprimersi. In fondo la libertà dell'artista rimarrebbe inespressa se l'idea o l'ispirazione non si realizzassero in una forma definita [106]. Vi è dunque l'ispirazione che giunge al momento di volersi comunicare, di fissare l'attimo dell'intuizione, di volerlo far suo fino in fondo e di renderlo partecipabile. Questo può avvenire solo in una forma fisicamente determinata. E tuttavia qui iniziano i problemi, ma qui inizia anche la possibilità dell'arte: se non si elabora una materia, l'arte non diventa opera, dunque in fondo non si ha l'arte; se l'artista non si prepara ad affrontare la materia, non arriverà mai a produrre un'opera. La materia oppone infatti una resistenza che va affrontata e vinta. La materia manifesta un peso, un'inerzia, una brutalità, una banalità che sembrerebbero non aver nulla in comune con la vitalità dell'opera d'arte, se non per il fatto che l'opera si esprime con esse: l'opera è fatta di materia inerte e resistente. Il compito dell'artista allora consiste esattamente nel dar vita a questa materia dandole una forma. Questo lavoro costa fatica e richiede una conoscenza. Costa fatica sia come apprendimento, sia come lavoro effettivo. Impone una conoscenza perché ogni materiale ha le sue peculiarità che non si possono ignorare. La materia non si lascia condizionare passivamente, in qualche maniera si impone con una legge propria che non è quella dell'artista.

Perché sia tutelata la libertà dell'artista occorre che questo apprenda una tecnica che gli permetta di convertire la materia alle esigenze della forma che vuole conferirgli. Ne risulta che la tecnica è strumento dell'arte, in quanto è esattamente ciò che le permette di realizzare il suo dominio sulla materia. Vi sarebbe grande prossimità allora tra l'idea della tecnica e quella dell'arte: il loro gesto sovrano sottopone le cose alla volontà libera dello spirito.

Abbiamo visto come non sia possibile pensare all'arte senza una realizzazione sensibile. Ciò significa che la realizzazione sensibile non deve essere intesa come qualcosa di separato dal momento dell'ideazione, con la differenza che l'osservatore ha a che fare con un'opera che gli si comunica sensibilmente che deve riesprimere interiormente, mentre l'artefice in quanto esecutore materiale non può eseguire l'idealità se non nella sensibilità. L'esecuzione e la comunicazione

105 Cfr. *Estetica*, cit., p. 112.

106 Come fa notare Giuseppe Ricciardi (*Estetica e metafisica nel pensiero di Luigi Stefanini*, Japadre, L'Aquila, 1980, p. 60), occorre "evitare le tare che impediscono il libero volo dell'arte e alle quali essa può andare soggetta per difetto di tecnica".

non sono dunque sopraggiunti all'ideazione[107]. Avviene anche che la materia aiuti l'invenzione in quest'atto simultaneo, che nel loro rapporto si faciliti un avvenimento di grazia[108]. Vi è assoluta simultaneità e l'uno e l'altro fattore, sensibile e spirituale, manifestativo e ideativo nell'arte non si danno separatamente. Scrive Stefanini: "L'arte nasce nel momento in cui si manifesta: il suo Natale coincide con la sua Epifania"[109].

Infine, vi è lo stile. Si è già detto che l'artista non copia la natura, ma ne crea una sua propria[110]. Lo stile è l'impressione dell'artista sulle cose, atto di uno spirito che investe la realtà e che rende arte un suo aspetto. Come unico è l'artista, unico è il suo stile e unica pure è l'opera dell'arte che egli realizza. Lo stile attribuisce l'unicità alla cosa, la strappa alla banalità commerciale, alla permuta, attribuendogli un valore in sé. La tecnica, dunque in questo caso, è intesa come "lo stile incomparabile che accompagna ogni espressione d'arte"[111].

Con questa identificazione si intende precisare che l'artista non è soggetto a regole, ma esegue con regole poiché l'opera formata ha una legislazione propria[112]. Occorre allora che l'artista tragga da ciò che ha appreso il suo personalissimo modo di formare.

12.2 Degenerazioni della tecnica

La tecnica degenera quando è considerata come fine, mentre il suo fine è l'opera. Concretamente ciò può accadere con il virtuosismo. Certo, l'arte come addestramento è sempre al limite del virtuosismo. È sempre nella possibilità di cedere alla tentazione di fare un fine di ciò che è mezzo e strumento. Anziché per liberarsi del limite la tecnica può essere ricercata per se stessa. Si potrebbe forse parlare di una libertà pervertita[113]. Ciò accade quando si intende l'unità tra l'ideazione e la realizzazione e si cade nell'estrinsecismo per cui si considera il momento del rapporto con il sensibile come separato dall'ideativo ossia all'atto creativo propriamente detto. Senza l'integrazione dell'ideazione con la realizzazione, la materia resterebbe al fondo dell'opera senza integrazione e la tecnica sarebbe separata dall'opera.

Ancora la tecnica degenera sul piano dello stile quando diventa manierismo. Lo stile dei grandi viene imitato, riproposto, riprodotto e il tentativo fallisce: non è vera arte poiché non v'ha originalità, o meglio poiché imitando si vuol riprodurre ciò che non può essere riprodotto. Quello stile era unico nel suo autore, sua espressione, si comunica nella sua opera e in nient'altro. Ciò che non è riproducibile è propriamente l'originalità formale, per cui con quello stile l'opera comunque è creazione unica, evento. Ciò accade anche quando un autore si ferma ad una produzione a cui in fondo seguono copie. D'altro canto bisogna evitare anche un certo "sovversivismo" per cui si pensa che per produrre un'opera d'arte occorra abbandonare ogni tecnica per ricercare l'originale a tutti i costi. In ogni caso l'arte non è tanto il momento dell'evasione da ogni legge, ma la potenza geniale che ricerca e impone la propria legge[114].

---

107 *Trattato di estetica*, cit., p. 240.
108 *Estetica*, cit., p. 115: "tanto è intima l'esecuzione alla ideazione che i materiali stessi soccorrono l'invenzione e la provocano".
109 *Trattato di estetica*, cit., p. 243.
110 Cfr. *Corso di estetica per l'anno accademico 1950-51*, cit., p. 15.
111 *Estetica*, cit., p. 117.
112 Cfr. Ivi, p. 236: "Se si agisce secondo regole si resta allo stadio del manovale, del falegname, del capomastro".
113 *Estetica*, cit., p. 114: "Il virtuosismo è l'atto libero che si disimpegna dalla macchina, servendosene ai propri fini. È la parola che per essere pura dimentica di farsi viva".
114 Cfr. Ivi, p. 119.

13. Condizionato ed incondizionato in relazione all'arte.

13.1 Arte e vita

Il primo luogo in cui l'artista apprende è la vita. La vita è condizionata sotto tutti gli aspetti eppure, grazie a questo condizionamento, l'artista trova lo stimolo per realizzare la sua libertà nell'opera.

Scrive Stefanini che "L'arte è più e meno della vita"[115]. Potremmo dire che se si considera il condizionamento della vita, fisico, morale, storico, metafisico, l'arte è più della vita poiché è incondizionata. D'altra parte, l'arte è meno della vita poiché l'istante del bello che attira nella sua contemplazione non soddisfa tutta la vita e presto questa è rapita nel suo fluire nell'impossibilità di sottrarsi alle sue condizioni. La parola assoluta dell'arte si esprime dunque come prestigio nel finito senza però poterne ridurre il senso e il perenne rinvio. L'artista è incontenibile poiché quell'istante di soddisfazione non blocca la sua dinamica e non lo sottrae alla vita. L'opera prodotta rapisce nell'incanto della sua presenza, ma subito dopo lo stesso artista cerca una nuova opera. L'arte manifesta un'attualità e un'autosufficienza che non realizzano tutta la vita. "Essa è immensamente di più di quello che la vita riesce a darci e tuttavia, col suo potere infinito, con la dovizia dei suoi doni, essa non riesce a soggiogare la vita e ridurla tutta nella sua specie d'incanto"[116]. Così dicendo ci si mette in guardia dalla tentazione di un estetismo che concepisca la vita come arte[117]. La pura attualità non può mai essere realizzata nella vita e, proprio per questo motivo, è la condizione della pura esteticità.

13.2 Arte e storia

L'arte si presenta sempre mostrando la sua assolutezza, non accetta condizioni e non si lascia sottomettere nemmeno al fluire temporale: l'arte è un cominciamento assoluto[118]. In forza di ciò ogni opera dell'arte si erge sovrana integrando ogni asperità che ha fatto resistenza al suo realizzarsi, compresa quella della necessità temporale. Se ciò emerge dall'osservazione dell'opera, altrettanto chiaramente emerge come ogni opera rechi con sé qualche aspetto del suo tempo[119]. Una tale antinomia è risolta se consideriamo che, per quanto l'arte sia espressione assoluta, l'artista non vive nella stessa condizione dell'arte e "se l'arte, quale espressione singolare e assoluta, non sopporta condizioni ben sottostà a condizioni storiche e ambientali l'artista"[120]. L'artista è sempre figlio del suo tempo e, in quanto tale, sottostà a tutti i condizionamenti che il suo tempo gli impone senza potersene sottrarre. Vivendo il suo tempo, come per "osmosi spirituale", tutte le sostanze della storia contribuiscono a nutrire il "fiore dell'arte"[121]. Così, nell'opera è normale trovare riflesso il tempo, ma non come condizionamento diretto sull'opera, bensì per un condizionamento dell'autore. La storia non condiziona l'arte né direttamente né indirettamente poiché nel condizionare la personalità dell'artista questa contribuisce alla sua formazione, a quella stessa formazione per cui

115 *Linee di estetica*, cit., p. 4.
116 *Problemi attuali d'arte*, cit., p. 41.
117 Cfr. *Linee di estetica*, cit., p. 5.
118 *Estetica*, cit., p. 55.
119 *Estetica come scienza della parola assoluta*, cit., p. 102.
120 *Linee di estetica*, cit., p. 5.
121 *Estetica come scienza della parola assoluta*, cit., p. 5.

sarà in grado di esercitare sovranamente la sua iniziativa[122]. Ciascun artista esprime così "l'originale di un'epoca, di un popolo, di una nazione" poiché questi l'hanno reso tale qual è, ne hanno forgiato lo stile e hanno contribuito a renderlo libero.

Sempre nell'opera si mostra un'epoca e una cultura e ciò avviene secondo una naturalezza per cui l'arte non è mai tradita in un rinvio. Per quanto, infatti, questo non sia lo specifico dell'arte e dunque non sia da ricercarsi in ciò la bellezza, notiamo che nell'arte, per via della potenza dell'atto spirituale che la pone in opera, "la cultura delle epoche non può essere sorpresa altrimenti, nella pienezza dei suoi fattori, se non per mezzo delle manifestazioni artistiche"[123]. Allo stesso modo l'*ethos* rifluito nell'anima dell'artefice, con questa, rifluisce nell'opera. Scrive Stefanini: "Per una specie di duplice trasparenza noi cogliamo nel capolavoro dell'arte un'anima singola e, in questa, l'anima di un popolo e di un'epoca"[124].

Mai si potrebbe pensare ad una imposizione dall'esterno: Ciò che è presente nella coscienza all'atto della creazione egli lo comunica nell'opera, non nell'obbedienza ad altro, bensì nell'obbedienza a sé.

14. Arte e metafisica

L'opera dell'arte è caratterizzata dall'impossibilità del suo trascendimento. Si è detto che propriamente un'opera d'arte non significa nulla, tuttavia l'arte in generale, in quanto espressione singolare e assoluta, significa qualcosa: "Per la sua struttura, [...] l'arte significa, nel modo meno adeguato, le condizioni del Principio Assoluto"[125]. Il mistero, termine inconoscibile, nell'arte si rende più avvicinabile: "l'arte ci pone la più valida approssimazione analogica al mistero"[126]. Si presti attenzione a questa affermazione: "il senso metafisico dell'arte si dispiega non dalla sua presenza e dalle soluzioni ch'essa di volta in volta ci porge, ma dalla forma del suo procedere, dalla sua struttura"[127]. Ora, se, come abbiamo già detto, il tratto caratteristico dell'arte, è l'espressione, questa va rintracciata non solo nel suo inizio, ma accompagna in tutto il corso della vita dell'opera. Tale espressione non è però comune, è stata definita come assoluta, poiché non si sottopone a condizioni né rinvia ad altro né su un piano spaziale né su un piano temporale.

Su un piano spaziale l'espressione dell'arte non è mai mezzo atto ad indicare altrove, essa stessa è ciò che si comunica, e lo fa "ripercorrendo lo spazio che intercorre tra l'immagine e quell'intimità di sentire che tutta in essa si palesa e si adempie"[128]. La bellezza fiorisce nel campo di una espressione per cui la manifestazione non manifesta altro da sé, di un mezzo che è fine, di un segno che ha in sé il suo significato. Nel riconoscimento di tutto ciò non si può eludere il fatto che, perché ciò sia, occorre che in ogni istante del suo essere arte un'opera tragga questa sua natura dalla relazione con uno spirito che la sorregga e la vivifichi. In questo senso l'arte ci richiama al dato della creazione che la rivelazione ci annuncia e lo fa fornendocene un esempio di analogia. Scrive ancora

122 *Linee di estetica*, cit., p. 5: "La storia, l'ambiente, la scuola, entrano nell'arte, non a condizionare l'arte, ma a provocare lo sforzo ed acuire il vigore di un'attività che deve porsi quale condizione unica della sua opera".
123 *Estetica come scienza della parola assoluta*, cit., p. 103.
124 Ivi, p. 109.
125 *Linee di estetica*, cit., p. 5 s.
126 *Metafisica dell'arte e altri saggi*, Liviana, Padova 1950, p. 13.
127 *Arte e critica*, cit., p. 177.
128 *Metafisica dell'arte e altri saggi*, cit., p. 14.

Stefanini: "l'arte, non nei suoi contenuti, ma per la sua riflessione sulla sua struttura, è strumento di penetrazione metafisica e di elevazione religiosa"[129]. La religiosità dell'arte può essere intravista nel fatto che essa presuppone una certa primalità dello spirito sulla materia. Primalità che nell'arte non annulla mai il sensibile e il corporeo senza il quale non potrebbe essere.

Sul piano della temporalità, tra un'eternità statica e una temporalità proiettata, occorre pensare a una terza via, che non conosceremmo "se l'arte non ci facesse sperimentare una vita che insiste in una assoluta presenzialità, non sfiorita dal tempo, ma fertile d'una incessante alacrità e perennemente innovantesi in ritmi e armonie"[130]. Rispetto al tempo l'istante dell'arte nella sua autonomia rivela un istante di libertà. Il continuo fluire temporale costringe la vita in un fluire in cui ogni attimo è conteso dalla successione. La successione si dà per l'incedere di un prima su un poi senza altra possibilità. Nell'arte l'opera ferma la successione. L'opera è si temporale, eppure in essa il tempo si organizza in una unità che ha le sue ragioni. Nell'istante in cui si compie l'opera, tutto ciò che era prima di lei come materiali, sentimento, tecnica, contenuto, diventa dopo poiché, dissolti nella totalità dell'opera, perfettamente e armonicamente integrati da lei traggono la l'origine della loro nuova identità. Non c'è un prima che giustifica il dopo: nell'arte l'istante della creazione o del compimento introduce qualcosa di nuovo che ridefinisce il prima e lo fa diventare una cosa nuova. L'arte così ci offre la possibilità di sperimentare qualcosa dell'assoluto nel modo meno inadeguato possibile. Più che nella natura, è nell'esperienza artistica che comprendiamo qualcosa della creazione.

15. Conclusioni

Alla fine di questo percorso, nel quale ci siamo proposti di presentare l'estetica personalista di Stefanini, come utile alla comprensione del suo personalismo, possiamo riassumere che l'arte in effetti si presenta come una espressione in un certo senso privilegiata: essa ci è apparsa come una forma di espressione per cui una cosa acquisisce le stesse caratteristiche della persona, come se l'artefice fosse colui che è in grado di trasmettere all'arte una certa personalità. Si deve tuttavia sempre parlare di una duplice espressione: quella dell'artista che realizza l'opera e quella di chi riesprime l'opera nella contemplazione. L'opera dell'arte vive una propria vita in quanto non ha bisogno del suo autore. Allo stesso tempo non vive senza una persona che la contempli. Ancora abbiamo visto che nell'arte si fa esperienza di una resistenza al trascendimento. Lo sguardo che coglie l'opera dell'arte non è rilanciato nell'economia degli infiniti rinvii di cui la conoscenza fa esperienza, così si può dire che in fondo l'arte è insignificante. Insignificante perché non rinvia ad altro, non significa nient'altro che sé, la sua esposizione, la sua attualità, la sua immanenza.

Nell'arte ancora si può e si deve parlare di creazione. Nessun'altra parola, infatti, è adatta a descrivere questo fenomeno se non quella che indica una provenienza dal nulla. Nell'arte vi è tutto prima eppure tutto viene dopo, poiché non è quello che viene prima a giustificarla. Colori, materiali, suoni e così via le preesistono eppure quando diventano un'opera si deve riscontrare in essa qualcosa che non era in ciò di cui pure è fatta. L'arte non imita la natura perché ne riproduce delle forme che in essa si trovano, ma perché ne ripropone l'ordine. Per gli stessi motivi per cui è intrascendibile l'arte è bella, non rimanda a nulla e dunque piace non per via di una qualche utilità o motivo. Con l'arte

129 *Linee di estetica*, cit., p. 6.
130 Cfr. *Metafisica dell'arte e altri saggi*, cit., p. 16.

il bello, che può essere riconosciuto anche in altro, si fissa in una forma e si fa comunicabile. L'arte è sempre linguaggio in quanto espressione e in quanto parola ed espressione si comunica. A differenza degli altri tipi di espressione e parola, è espressione e parola assoluta, non ulteriore, ma attuale. In essa il contenuto non si dà nel rinvio, né si può dire che sia la destinazione dell'opera; il contenuto in essa costituisce il che cosa, mentre l'arte è interessata al come. In essa il contenuto è quasi pretesto, poiché seppure un'opera precisa è tale con il suo contenuto, non è quello a determinare la sua artisticità.

Se tutti questi aspetti sono comuni all'arte e alla persona, il loro approfondimento comporterà anche una maggiore comprensione del concetto di persona. Ora la persona, nella prospettiva dello Stefanini, è considerata nella sua ipseità, con le sue caratteristiche di unità, unicità, universalità, come il primo punto di ogni rapporto e di ogni conoscenza, valorizzata nella sua libertà senza tuttavia mai giungere a costituirsi in una concezione solipsistica. Attraverso il concetto di creazione, il nostro autore valorizza della persona la sua libertà per cui la vita è data in ogni istante nella non necessità. La persona, per via della propria ipseità e della propria libertà, è sempre aperta alla relazione con gli altri e con il mondo. La sua affermazione è sempre il primo passo verso l'affermazione di altro.

Per quanto riguarda invece i possibili sviluppi nell'ambito dell'etica, possiamo chiederci a questo punto se sia ipotizzabile, a partire da quanto detto, un'idea di comunicazione in cui il comunicare sia essenzialmente un comunicarsi, un dire che dice essenzialmente il sé, nel non dire niente comunica solo la persona. Le parole di una relazione sarebbero in fondo queste: parole senza senso, senza mira, senza contenuto, o ancora parole che si rivolgono, a prescindere da questi aspetti, nel comunicare essenzialmente la persona, la sua volontà di relazione. Potremmo tentare una proporzione: come la parola nel suo massimo grado, nella poesia, non significa che un'anima, così la comunicazione al suo massimo grado non è altro che il tentativo di comunicare sé. In tal senso, facendo un passo oltre Stefanini, potremmo dire che la poesia non si oppone alla comunicazione, ma ne costituisce la sua riuscita. A partire da qui sarebbe forse possibile ripensare un'etica, almeno il senza scopo della relazione: si tratterebbe in fondo di una estetica della comunicazione come etica della comunicazione. La comunicazione diventerebbe etica, sarebbe forma pura della relazione nel suo senza scopo. Un'estetica come espressione potrebbe indicare proprio questo. Non solo l'arte ci offre l'esempio di comunicazione senza scopo, ma la realizza proprio nel suo riuscire come opera. La riuscita dell'opera sarebbe qui una riuscita dell'espressione, la riuscita dell'espressione, dome espressione assoluta, sarebbe la comunicazione di un'anima che non mira a nessuno scopo, ma semplicemente si consegna ad altri. La persona si traspone nell'opera per comunicarsi ad un terzo senza nessun interesse che non sia il darsi, vale a dire senza altro interesse che non sia il tentativo di raggiungere un altro. Non per questo o quell'interesse, ma per la volontà di raggiungere l'altro che è un tutt'uno con l'atto espressivo. Sforzo e lavoro non volti ad un interesse, ma dedicati all'altro. Dominio sulla materia per mezzo della tecnica non per sé, ma per la relazione, come se l'opera dell'arte fosse essenzialmente il senza scopo di una relazione.

Se si è soliti pensare la tecnica in relazione alla scienza, quali alleati naturali, qui si potrebbe scorgere una variazione di paradigma. È con la tecnica che l'arte realizza la sua signoria sulla materia. Tecnica ed estetica si troverebbero in un reciproco rilancio e in una comunione di intenti. L'estetica rilancerebbe la tecnica come suo strumento e la tecnica raggiungerebbe il suo apice nell'arte nella realizzazione di qualcosa che non è a sua volta strumento. Il dominio che la tecnica realizza sulla materia raggiungerebbe così il suo apice proprio nel senza scopo della personalità dell'arte. La tecnica sarebbe utilizzata cioè non per produrre cose sopposte ad altri fini, ma in funzione della persona, in funzione del suo comunicare sé senza scopo, nella pura volontà di dire sé ad un altro.

Bibliografia

1. Testi di Luigi Stefanini citati nell'articolo (in ordine cronologico).

Reivindicatio, in "Convivium" Anno 1, Gennaio-Febbraio 1929, n. 1, pp 86-100.

Idealismo cristiano, in "archivio di filosofia", anno IX, fasc. II, n. 2, aprile-giugno 1931, pp. 68-85.

Il problema del bello e didattica dell'arte, Sei, Torino, 1932.

Imaginismo come problema filosofico, Cedam, Padova, 1936.

Problemi attuali dell'arte, Cedam, Padova, 1939.

Il problema della critica dell'arte, la Grafolito, Bologna, 1942.

Arte e critica, Principato, Milano, 1943.

Linee di Estetica, *Dispense per il corso di Estetica dell'anno Accademico 1945-46*, Zanocco, Padova, 1946.

Metafisica dell'arte e altri saggi, Liviana, Padova, 1948.

Corso di estetica per l'anno 1950-51, Cedam, Padova, 1951.

Estetica come scienza della parola assoluta, Dispense di estetica per l'anno 1951- 52, Cedam, Padova, 1952.

Estetica, Studium, Roma, 1953.

Arte e lingua, arte e persona, arte e scienza, Dispense di estetica per l'anno accademico 1953-1954, Cedam, Padova, 1954.

Trattato di estetica, l'arte nella sua autonomia e nel suo processo, vol. I, Morcelliana, Brescia, 1960.

2. Letteratura critica consultata (in ordine alfabetico)

Luciano Anceschi, *Letture critiche e poetiche dello Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 107-112.

Adelchi Attisani, *I rilievi di Stefanini alla teoria crociana della liricita`dell'arte*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 95-106.

Rosario Assunto, *Arte e filosofia secondo Luigi Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 81-94.

Fausto M. Bongioanni, *Parola e risposta nel pensiero di L. Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 75-80.

Luciano Caimi, *Educazione e persona in Luigi Stefanini*, La Scuola, Brescia, 1985.

Cosimo Campanelli, *Immagine e parola nell'estetica di Stefanini*, Nuove edizioni tempi moderni, Napoli, 1990.

Glori Cappello, *Luigi Stefanini dalle opere e dal carteggio del suo archivio*, Fondazione Stefanini - Europrint Edizioni, Treviso, 2006.

Alberto Caracciolo, *Umanesimo religioso nel pensiero estetico di Luigi Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 61-74.

Laura Corrieri, *Luigi Stefanini. Un pensiero Attuale*, Prometheus, Milano, 2002.

Galliano Crinella (a cura di), *Luigi Stefanini. Linguaggio, interpretazione, persona*, Studium, Roma, 2001.

Rosanna Finamore, *Produzione di forme e loro perfezione dinamica nel pensiero estetico di Luigi Pareyson. Assonanza e distanziamento dall'estetica di Luigi Stefanini*, in "Annuario Filosofico", 35, 2019, pp. 354-368.

Luigi Pareyson, *Caratteri originali dell'estetica di Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 29-42.

Luigi Pareyson, *Conversazioni di Estetica*, Mursia &C., Milano, 1966, p. 87 s.

Luigi Pareyson, *Verità e interpretazione*, Mursia, Milano 1971, 2018[4]

Francesco Piselli, *L'immaginismo nell'estetica di Luigi Stefanini*, in AA.VV., *Dialettica dell'immagine, Studi sull'Immaginismo di Luigi Stefanini*, Marietti, Genova, 1991.

Giuseppe Ricciardi, *Estetica e metafisica nel pensiero di Luigi Stefanini*, Japadre, L'Aquila, 1980.

Armando Rigobello, *L'imaginismo come metafora e come paradigma della persona in Luigi Stefanini*, in Aa.Vv., *Dialettica dell'immagine. Studi sull'imaginismo di Luigi Stefanini*, Marietti, Genova, 1991, p. 137-153.

Giovanni Santinello, *Il secondo volume del trattato di estetica di Luigi Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 147-160.

Flavia Silli, *Il ruolo della dialettica imaginistica nel riconoscimento del principio di trascendenza*, in "Annuario Filosofico", 35, 2019, pp. 369-377.

Francesco Solitario, *Luigi Stefanini e la circolarità estetica-metafisica*, in "Annuario Filosofico", 35, 2019, pp. 331-353.

Vittorio Stella, *Metafisica dell'arte e parola assoluta*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 113-122.

Tommaso Valentini, *Luigi Stefanini: ermeneutica filosofica e teoria della persona*, in "Annuario Filosofico", 35, 2019, pp. 274-308.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210619

Grenze und Schranke: l'origine del soggetto kantiano

Federica Porcheddu[1]

Sommario: 1. Il concetto di limite nella Critica della ragion pura, 2. Della distinzione tra limite e confine nei Prolegomeni, 3. Limite e analogia, 4. Lo schematismo trascendentale e la finitudine dell'io, 5. Riflessioni conclusive

Abstract: The figure of the limit in Kant has assumed particular importance, not only for the function it performs within the *Critique of pure reason* system but, above all, for the speculative implications that this concept has exercised on Kant's contemporaries precisely because of its ambiguity. The threshold on which Kantian philosophy stops, because of its unresolved dualism, has made it possible to overcome it. Questioning the function of the limit in the internal coherences that this work would like to highlight, means understanding the implications and repercussions that it has in the very framework of criticism and, at the same time, in the constitution of the Kantian subjectivity.

Keywords: *Grenze-Schranke-Thresold-Kant-Subject*

1. Il concetto di limite nella Critica della ragion pura

La Critica della ragion pura compare nel 1781 dopo essere stata più volte ripetuta e annunciata. A fondamento dell'idea kantiana di critica vi è la convinzione che esistano in ogni campo del conoscere dei limiti, dei termini di validità da fissare.

Il criticismo in tal senso può essere inteso come filosofia del limite *tout court*, come ermeneutica della finitudine, interpretazione dell'esistenza che mira a stabilire le "colonne d'Ercole dell'umana conoscenza".

Vi è un luogo privilegiato nel quale Kant introduce la questione del limite. *Libro secondo*, *Analitica dei principi*, precisamente nel capitolo conclusivo intitolato: *Del principio della distinzione di tutti gli oggetti in generale in Fenomeni e Noumeni.*

> "Noi abbiamo fin qui non solo percorso il territorio dell'intelletto puro esaminandone con cura ogni parte; ma l'abbiamo anche misurato, e abbiamo in esso assegnato a ciascuna cosa il suo posto. Ma questa terra è un'isola, chiusa dalla stessa natura entro confini immutabili.

1 Post doctoral Research Fellow - Center for Advanced Studies - South East Europe - University of Rijeka

> È la terra della verità (nome allettatore!), circondata da un vasto oceano tempestoso, impero proprio dell'apparenza, dove nebbie e grossi ghiacci, prossimi a liquefarsi, danno a ogni istante l'illusione di nuove terre, e, incessantemente ingannando con vane speranze il navigante errabondo in cerca di nuove scoperte, lo traggono in avventure, alle quali egli non sa mai sottrarsi, e delle quali non può mai venire a capo"[2].

A questa metafora Kant affida il senso del tragitto fin qui percorso. Proprio da questa metafora è possibile comprendere come a questo punto della trattazione kantiana ci si trovi già in prossimità del limite, in un duplice senso.

Da un lato, si fa chiaro il convincimento kantiano per cui solo qui, nell'*Analitica*, in cui ogni uso del nostro intelletto è stato misurato e circoscritto, ci si trova nella *terra della verità* e ciò che verrà dopo sarà illusione, apparenza ineliminabile, oceano tempestoso. Dall'altro, questo terzo capitolo dell'*Analitica* sancisce già il limite tra il territorio della verità e l'oceano tempestoso in cui non è dato trovare alcuna verità, sottolineando il "limite" in cui la stessa trattazione è giunta.

Kant afferma perentoriamente che l'intelletto può essere misurato e che esso non può in alcun modo valicare il proprio ambito. Tutto ciò che l'intelletto produce non può essere destinato ad altro uso che a quello di un'esperienza possibile.

Al di fuori di questo uso, per l'intelletto non è dato conoscere alcun oggetto.

È a questo livello della trattazione che si pone la distinzione tra fenomeni e noumeni e la conseguente definizione del noumeno come *Grenzbegriff*, concetto-limite.

Ciò di cui l'intelletto può aver coscienza è unicamente il carattere fenomenico degli oggetti ma, nonostante ciò, o meglio, al contempo, l'intelletto non può evitare di farsi un' altra rappresentazione di un oggetto in sé, immaginando di poter arrivare, mediante le sue categorie, ad un concetto determinato di tale oggetto in sé.

Tuttavia è impossibile per l'intelletto poter giungere ad un concetto determinato di oggetti in sé, poiché separato dalla sensibilità, che gli fornisce la materia sensibile e molteplice della rappresentazione, le sue categorie non hanno alcun significato e alcun uso. Se si astrae dalla sensibilità, dagli oggetti che ci vengono dati nello spazio e nel tempo, le categorie dell'intelletto hanno un uso puramente logico. Senza alcun apporto della sensibilità "mi rimane ancora la forma del pensiero, cioè la maniera di assegnare un oggetto al molteplice d'una intuizione possibile"[3].

Le categorie si estendono certamente più in là dell'intuizione sensibile dal momento che sono in grado di pensare oggetti in generale, tuttavia, questo non comporta in alcun modo che esse possano estendersi in un campo di oggetti diversi rispetto a quelli dell'esperienza, poiché di nuovo - ammonisce Kant - "non è ammissibile che tali oggetti possono esser dati senza presupporre come possibile una specie di intuizione diversa dalla sensibile; al che non siamo in nessun modo autorizzati"[4]. È qui che la funzione del noumeno come concetto negativo acquista tutta la sua rilevanza e si connette con il concetto di limite. Esso appare il correlativo concetto del fenomeno e Kant lo sottolinea dicendo innanzitutto che esso

2 Kant, I., *Critica della ragion pura*, Laterza, Bari, 2007, p. 199
La stessa metafora compare già nella Monadologia Physica del 1756, ma è nella Critica della ragion pura che acquisterà maggior rilievo.
3 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.209
4 Kant, I., *Critica della ragion pura*, 210

non è un concetto contraddittorio, (contrariamente infatti si dovrebbe ammettere la sensibilità come unico modo di intuizione possibile in generale) e poi, aspetto più importante, che esso:

> "è un concetto necessario acciò l'intuizione sensibile non venga estesa fino alle cose in sé, *e sia così limitata la validità oggettiva della conoscenza sensibile;* (giacché le restanti cose, a cui quella non giunge, si chiamano appunto per ciò noumeni, per indicare così che tale conoscenza non può estendere il suo dominio anche a ciò che pensa l'intelletto). Ma infine, nemmeno della possibilità di tali noumeni è possibile punto rendersi conto, e il territorio al di là della sfera dei fenomeni (per noi) è vuoto"[5].

Il concetto di noumeno deve essere pensato necessariamente e negativamente per poter limitare la validità della conoscenza sensibile.

Il noumeno come limite, indica l'orizzonte possibile dell'esperienza umana, traccia la linea di demarcazione tra ciò che è possibile conoscere e ciò che sta al di là della facoltà conoscitiva del soggetto. Il limite, così determinato, è allora ciò che garantisce la validità della conoscenza oggettiva.

Il noumeno come oggetto intelligibile è fuori dalla portata della facoltà conoscitiva attribuita al soggetto.

Ponendo il limite come ciò che indica l'orizzonte della conoscenza possibile nell'intento di confinarla al di qua dello stesso, si pone in egual misura ciò che è al di fuori di questo limite, ovvero l'ambito ontologico. "Dire infatti, che l'ambito che si estende al di là dei fenomeni è (per noi) vuoto, significa ammettere che quest'ambito esiste e che se, di fatto, è gnoseologicamente vuoto, deve, però, anche essere, almeno in linea di principio, colmabile"[6].

Il noumeno infatti, "è l'orizzonte del mondo sensibile, il pèras aristotelico, ma non l'orizzonte della totalità"[7].

Come concetto limite indica un punto oltre il quale non si dà conoscenza e allo stesso tempo garantisce l'oggettività della conoscenza del *soggetto* ma non è l'orizzonte della totalità e la implica.

La pone dal momento che, nel delimitare l'ambito dell'esperienza, rimanda a ciò si trova necessariamente oltre di essa, uno spazio vuoto *per noi,* come sottolinea Kant ma comunque in qualche modo esistente.

Che non possa essere altrimenti è confermato dal fatto stesso che se Kant avesse voluto effettivamente negare l'esistenza di qualcosa al di là del campo della nostra esperienza, avrebbe dovuto dire che non si tratta di uno spazio vuoto ma di uno spazio che non esiste affatto. Cosa che Kant invece non dice ammettendo invece l'esigenza, la necessità, di pensare un tal concetto. A questo punto però si pongono diverse questioni.

Innanzitutto, vi è una sottile differenza tra cosa in sé e noumeno. La cosa in sé infatti, è la realtà intesa come essere, indipendentemente dalla conoscenza che il soggetto potrebbe averne, una x sconosciuta e inaccessibile, mentre il noumeno corrisponderebbe alla rappresentazione che il soggetto crea di quella stessa realtà.

Ma in che modo un ché di inconoscibile può essere assunto come principio costitutivo della conoscenza? In che modo si può assumere come valida la nozione di concetto limite? In che

5 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p. 210, corsivo nostro
6 Visentin M., *Il significato della negazione in Kant*, Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli 1992, p. 175
7 Ferretti, G., *Ontologia e teologia in Kant*, Rosenberg & Sellier, Torino 1997.

misura un tale concetto può avere valore e configurarsi come ciò che conferisce validità e delimita la conoscenza del soggetto?

Per rispondere a questa domanda è necessario rifarsi ad un'altra opera nella quale Kant distingue nettamente il concetto di limite da quello di confine, ovvero, i *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*.

È qui che Kant introduce la differenza tra limite come *Grenze* e limite come *Schranke*, ovvero confine.

Questa distinzione risulta particolarmente importante importante per comprendere come la funzione del limite in Kant appartenga unicamente alla dimensione soggettiva e che, la stessa validità del limite, dipenda esclusivamente dal soggetto. Esso "giace nella sfera dell'esistenza, nella dimensione più profonda, nel santuario "ontologico" dell'uomo"[8].

2. Della distinzione tra limite e confine nei *Prolegomeni*

La distinzione fra limite e confine viene introdotta da Kant nell'ultima parte dell'opera, precisamente nella sezione 57. Qui si legge:

> "Sarebbe un non senso sperare di conoscere un qualche oggetto più di quel che appartiene all'esperienza possibile di esso [...] ma d'altra parte sarebbe ancora una maggiore assurdità il non ammettere affatto delle cose in sé o il voler spacciare la nostra esperienza per l'unico modo possibile di conoscere le cose"[9].

La ragione è dunque limitata ma ciò non implica che tali limiti debbano essere applicati anche alla realtà stessa. In queste prime battute si può già scorgere come tutta la questione del limite verte intorno ad un ambito puramente soggettivo. Che il limite riguardi una condizione puramente soggettiva lo conferma il seguente passo:

> "I limiti (in un essere esteso) presuppongono uno spazio che si trova fuori di un certo determinato luogo e lo racchiude; i confini non hanno bisogno di ciò, ma sono semplici negazioni che affettano una grandezza in quanto non ha completezza assoluta. La ragione vede, per così dire, intorno a sé uno spazio per la conoscenza delle cose in sé, sebbene non possa mai averne concetti determinati e sia confinata soltanto entro i fenomeni"[10].

Cosa significa che i limiti implicano uno spazio al di fuori di essi e che li racchiude mentre i confini, come semplici negazioni che affettano una grandezza, non implicano un tale spazio? Parrebbe qui che anche la stessa nozione di confine, nel momento in cui indica la mancanza di completezza, implichi a sua volta e rimandi ad uno spazio esterno ad esso, eppure, per Kant, tale ovvietà non sembra essere così scontata.

La complessità può essere risolta soltanto badando al fatto che qui Kant ha di mira, non tanto

8 Gentile, A., *La* cognitio symbolica *e la* generatio homonyma *nella filosofia trascendentale di Kant. Il simbolo come "ipotiposi":* "subiectio sub adspectum", Studi Linguistici e Filologici Online, 8.2, 2010 p. 170

9 Kant, I., *Prolegomeni a ogni futura metafisica,* p. 223

10 Kant, I., *Prolegomeni a ogni futura metafisica*, p. 227.

due diverse situazioni oggettive, quanto piuttosto due diverse condizioni *soggettive*[11].

Perché qualcosa sia riconosciuto come limite oltre il quale si prospetta uno spazio ulteriore, seppur indefinito, è necessario averne coscienza, esserne consapevoli. Il confine, al contrario, non implica una tal presa di coscienza.

Tale distinzione, e la stessa questione del limite, non implica affatto per il soggetto una condizione oggettiva "ma la consapevolezza che egli ne ha: i limiti sono gli stessi confini consaputi come tali"[12].

Ma se i limiti sono appunto gli stessi confini come tali, perché Kant, nel passo precedentemente citato, afferma che la ragione è *confinata* (*eingeschränkt*) entro il mondo fenomenico, e non invece limitata?

Se la ragione avverte oltre sé uno spazio ulteriore per la conoscenza, ciò implica che nel suo avvertire tale spazio essa ne abbia coscienza, conseguentemente non dovrebbe essere confinata, ma limitata.

Questo curioso paradosso può essere risolto mediante la distinzione che Kant introduce nel seguente passo:

> "Finché la conoscenza della ragione è omogenea, non si possono di essa pensare limiti determinati. Nella matematica e nella scienza naturale la ragione conosce certo dei confini ma non dei limiti, cioè riconosce certo che v'è fuori di essa, qualcosa a cui giammai può arrivare, ma non vede mai se stessa dovecchessia completa nel suo interno progresso"[13].

Si tratta della differenza che intercorre tra la ragione scientifica e la ragione filosofica in quanto tale. Il termine omogeneo si riferisce infatti alla scienza matematica e fisica nelle quali l'omogeneità è data dalla continuità spazio-temporale del mondo dei fenomeni delle quali esse si occupano.

Esse agiscono esclusivamente nel mondo sensibile, il loro essere confinate dipende dal fatto che, in conformità al loro ambito e al loro metodo, non trattano i loro oggetti, in quanto fenomenici, in contrapposizione ad oggetti noumenici.

Tale distinzione e relazione può essere colta unicamente dalla ragione filosofica nel momento in cui riconosce al di fuori di essa uno spazio ulteriore che oltrepassa l'ambito meramente fenomenico. In questo riconoscimento, quei confini delle scienze naturali, divengono per essa dei limiti, poiché essa ne ha effettiva consapevolezza.

Ciò dipende dalla sostanziale dicotomia in Kant tra scienze naturali da un lato, quali la matematica e la fisica, e la metafisica e la morale dall'altro.

Nonostante nelle due forme di conoscenza si tratti sempre di un solo e unico soggetto, solo la metafisica può condurre al limite, poiché solo in essa la ragione vede oltre il suo proprio campo di

---

11 Che tutta la questione della differenza tra il concetto di limite e confine si giochi sul campo della soggettività lo afferma esplicitamente Faggiotto in P. Faggiotto, "Limiti" e "Confini" della conoscenza umana secondo Kant. Commento l paragrafo 57 dei "Prolegomeni", in Verifiche, 1986. Riportiamo il passo per intero: "Con la contrapposizione del tutto convenzionale di Grenze e Schranke Kant intende indicare non due diverse situazioni oggettive, ma due diverse situazioni soggettive: si può essere *racchiusi* entro un determinato spazio, consapevoli dell'esistenza (o almeno della possibilità) di uno spazio ulteriore, e si può invece trovarsi nella stessa situazione di chiusura senza esserne consapevoli, senza vivere questa *reclusione* come tale. L'animale privo di ragione vive e si muove dentro i confini della propria sensibilità, ma non avverte questi confini come limiti.

12 Faggiotto, P. *"Limiti" e "Confini" della conoscenza umana secondo Kant. Commento l paragrafo 57 dei "Prolegomeni"*, in Verifiche, 1986, p. 232.

13 Kant, I., *Prolegomeni a ogni futura metafisica*, p. 229.

conoscenza possibile, uno spazio ulteriore.

A tal proposito afferma infatti Kant: "siccome tuttavia le idee trascendentali ci obbligano a procedere fino a tali esseri[14] e ci hanno quasi condotti fino al contatto dello spazio pieno (dell'esperienza) con quello vuoto (di cui nulla possiamo sapere, con i noumeni), possiamo anche determinare i limiti della ragion pura"[15].

È la ragione con le sue idee trascendentali a portarci su quel limite, poiché la ragione non può appagarsi unicamente del mondo fenomenico in cui tutto è condizionato, senza possibilità di poter giungere a quell'incondizionato che essa, come unità sistematica, esige. Le idee trascendentali contengono quella "pienezza" che manca al mondo fenomenico che proprio per tale ragione "non ha esistenza per se stesso, esso non è propriamente la cosa in sé e si riferisce perciò a ciò che contiene il principio di questi fenomeni, ad esseri che possano essere conosciuti non semplicemente come fenomeni, ma come cose in sé"[16]. Nonostante qui si istituisca un nesso tra la ragione con qualcosa di completamente sconosciuto, per Kant, è comunque possibile una conoscenza, poiché la limitazione del campo dell'esperienza con qualcosa che le è sconosciuto è pur sempre una "conoscenza che ancora rimane alla ragione in questo punto, nel quale essa, non chiusa entro il mondo sensibile, ma neppure vagante fuori di esso, si limita, come conviene ad una conoscenza del limite, cioè soltanto al rapporto di ciò che sta fuori di esso con ciò che vi è contenuto"[17]. È unicamente il soggetto a "porre" questo limite e a configurarlo come tale nell'assumerlo con consapevolezza, al contrario esso resterebbe un confine. Come rileva limpidamente Andrea Gentile:

> "È necessario e inevitabile accettare il "limite" come intrinseco e costitutivo di ogni indagine umana e farne la norma dell'indagine stessa. Un'indagine di questo genere è l'indagine critica. Il riconoscimento e l'accettazione del "limite", che è proprio di ciascuna nostra facoltà diventa in Kant la norma che dà loro validità e fondamento"[18].

3. Limite e analogia

Il tema dell'analogia riveste particolare importanza in riferimento alla questione del limite. Se la metafisica come scienza deve determinare il limite della ragione nel suo uso legittimo, quello stesso limite, non può rimanere qualcosa di assolutamente inconoscibile.

L'unico modo per ovviare a questa difficoltà è allora quello di introdurre il tema dell'analogia. Nonostante la cosa in sé rimanga come tale sconosciuta: "vi è un nesso reale del conosciuto con un quid completamente sconosciuto (che anche rimarrà sempre tale), e quand'anche lo sconosciuto non divenga minimamente più conosciuto – e non è infatti da sperare – pur deve il concetto di questo nesso poter essere determinato e reso chiaro"[19].

Questo *nesso* è per Kant lo stesso concetto di limite che, per poter essere conosciuto, deve

14 Qui Kant intende quegli essere che non siano semplicemente conosciuti come fenomeni, ma come cose in sé
15 Kant, I., *Prolegomeni a ogni futura metafisica*, p.231.
16 Kant, I., *Prolegomeni a ogni futura metafisica*, p. 231.
17 Kant, I., *Prolegomeni a ogni futura metafisica*, p. 254
18 Gentile, A., *La cognitio symbolica e la generatio homonyma nella filosofia trascendentale di Kant. Il simbolo come "ipotiposi": "subiectio sub adspectum"*, p. 181-182
19 Kant, I., *Prolegomeni a ogni futura metafisica*, p. 233.

necessariamente venir declinato come nesso.

I fenomeni allora indicherebbero verso la cosa in sé come loro originario sostrato che, seppure inconoscibile in sé, è necessario - scrive Kant - "ammetter nel rapporto col mondo sensibile e connetterli con questo mediante la ragione, così potremo per lo meno pensare questo nesso per mezzo di tali concetti, i quali esprimono il rapporto di quegli essere col mondo sensibile"[20].

In un primo momento sembrerebbe che qui Kant alluda ad un rapporto di causalità tra la cosa in sé (incondizionato) e il mondo dei fenomeni (condizionato). Ma tale rapporto di causalità non può essere ammesso. È lo stesso Kant a negare qualsiasi validità oltre l'uso empirico di tali concetti: "i concetti di realtà, sostanza, causalità, quello stesso di necessità e di esistere, fuori dell'uso in cui essi rendono possibile la conoscenza empirica d'un oggetto, non hanno significato"[21].

La contraddizione si risolve ponendo l'accento sul termine *pensare*, che Kant utilizza, non a caso, nel passo precedente, per indicare la possibilità di pensare il limite/nesso. È evidente che qui Kant si riferisca alla distinzione tra *conoscere* e *pensare* di cui aveva già trattato nel § 22 della *Deduzione dei concetti puri dell'intelletto*. Qui si legge infatti:

> "Pensare un oggetto e conoscere un oggetto non è dunque la stessa cosa. La conoscenza comprende due punti: in primo luogo, un concetto per cui in generale è pensato (la categoria), e, in secondo luogo, l'intuizione, onde esso è dato; giacché, se al concetto non potesse esser data un'intuizione corrispondente [...] non sarebbe punto possibile la conoscenza di una qualsiasi cosa"[22].

In tal modo si rende comprensibile che, se mediante i concetti intellettivi puri non è in alcun modo possibile conoscere la cosa in sé in maniera determinata, e cioè, *nella sua intima costituzione*, si deve pur ammetterla come ciò a cui rimandano gli enti fenomenici.

Se non è possibile alcuna contaminazione di tipo empirico per ciò che concerne gli esseri intelligibili e la cosa in sé in generale, deve poter darsi un'altra soluzione, che è appunto quella analogica che permette di *tenersi sul limite di ogni uso lecito della ragione.*

Tenersi su questo limite significa confinare il nostro giudizio unicamente - scrive Kant - "al rapporto (*Verhältnis*) che il mondo può avere con un Essere, il cui concetto stesso è fuori di tutta la conoscenza, di cui noi siamo capaci entro il mondo. Poiché allora non attribuiamo all'Essere supremo in sé, alcuna di quelle proprietà [...] tale è la conoscenza per *analogia*"[23]. Kant si era già occupato dell'analogia nella

Critica della ragion pura, precisamente nell'*Analitica trascendentale* illustrando le *analogie dell'esperienza* e qui aveva distinto tra il concetto di analogia matematica e filosofica[24].

---

20 Kant, I., *Prolegomeni a ogni futura metafisica*, p. 233.

21 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p. 426.

22 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p. 118.

23 Kant, I., *Prolegomeni a ogni futura metafisica*, p. 239.

24 Riguardo la differenza tra la il concetto di analogia in campo matematico e in campo filosofico Kant scrive: "In filosofia le analogie significano qualche cosa di assai diverso da ciò che rappresentano in matematica. In questa sono formule che esprimono l'uguaglianza di due rapporti quantitativi, e sono sempre costitutive; per modo che, quando sieno dati tre membri della proporzione è dato insieme, cioè può esser costruito il quarto. Nella filosofia invece l'analogia è l'uguaglianza di due rapporti non quantitativi ma qualitativi, in cui dati tre membri può esser conosciuto e dato a priori solo il rapporto a un quarto, ma non questo membro stesso; posseggo bensì una regola per cercarlo nell'esperienza, e un segno per scoprirvelo. Un'analogia dell'esperienza sarà dunque una regola secondo la

Nei *Prolegomeni* Kant riprende di fatto questa distinzione e definisce l'analogia non come "una imperfetta somiglianza di due cose ma una somiglianza perfetta di due rapporti tra cose del tutto dissimili"[25].

Solo in questo modo è possibile rimanere all'interno dei limiti dell'esperienza e, al contempo, la cosa in sé, l'*Essere* supremo, che deve essere ammesso come fondamento del mondo fenomenico, non subisce alcuna "contaminazione" empirica. Mediante l'analogia è possibile pensare tale rapporto senza che con ciò venga determinato nel suo essere costitutivo il concetto di cosa in sé. O meglio, esso viene ugualmente determinato ma unicamente "rispetto al mondo e quindi rispetto a noi, e di più non ci è necessario"[26]. Come chiarisce poco più oltre Kant:

> "Quando io dico: siamo costretti a guardare il mondo come se fosse l'opera di un supremo intelletto e volere, in realtà non dico niente più di questo: come un orologio, una nave, un reggimento sta all'orologiaio, al colonnello, così il mondo sensibile (ovvero tutto ciò che costituisce il fondamento di questo insieme di fenomeni) sta allo Sconosciuto, che dunque così io certo non conosco in ciò che esso è in se, ma pur conosco in ciò che esso è per me, cioè riguardo al mondo di cui io son parte"[27].

Si evita in tal mondo un uso trascendente dei concetti poiché essi non vengono applicati a quel *quid sconosciuto* che non è dato in alcun modo conoscere ma unicamente al rapporto. In questo senso il limite acquista un accezione positiva, come chiarisce Andrea Gentile:

> "consentire il rapporto tra gli spazi delimitati, spazi che acquistano la propria costituzione, appunto a partire dal loro rapporto reciproco. Il concetto di limite determinato in un orizzonte critico pone la relazione tra i diversi campi, ambiti e limiti di possibilità delle facoltà della ragione [...] Definire, riconoscere e ricomprendere i limiti sono i tre momenti che costituiscono il processo di ritorno della riflessione trascendentale all'interno dell'esperienza. In senso trascendentale, ciò che non può essere esibito si esibisce in un apparente paradosso: nel "vedere", come afferma Kant, "ciò che manca""[28].

In questa distinzione istituita da Kant tra limite e confine, tra *Grenze* e *Schranke*, è possibile allora dire che il limite, a differenza del confine, si confronta con l'eterogeneo, il quale invece si misura con l'omogeneo.

Il passaggio dal confine al limite, dall'omogeneo all'eterogeneo, implica il presupposto di una dimensione altra e, tale presupposto, sancisce lo stesso limite oltre il quale il conoscere diventa un pensare.

Al di là dell'ambito fenomenico, del conoscibile, permane una certa inconoscibilità, un residuo inconoscibile, ciò che è *sconosciuto*.

---

quale l'unità dell'esperienza deve risultare da percezioni, e deve valere come principio degli oggetti (dei fenomeni) non costitutivo, ma soltanto regolativo". Kant, I., *Critica della ragion pura*, Laterza, Bari, 2007, pp. 160-161.

25 Kant, I., *Prolegomeni a ogni futura metafisica*, p. 239.

26 Kant, I., *Prolegomeni a ogni futura metafisica*, p. 239.

27 Kant, I., *Prolegomeni a ogni futura metafisica*, p. 239.

28 Gentile, A., *La* cognitio symbolica *e la* generatio homonyma *nella filosofia trascendentale di Kant. Il simbolo come "ipotiposi":* "subiectio sub adspectum", p. 182.

Si è visto tuttavia come Kant abbia determinato ciò che si trova oltre l'ambito fenomenico, declinando quel *quid sconosciuto* come un nesso e utilizzando a questo scopo l'analogia, la conoscenza analogica.

La necessità di determinare questo nesso si configura per comprendere:

> "in che modo si comporta la nostra ragione in questa connessione di ciò che conosciamo, con ciò che non conosciamo e neppure conosceremo mai? Vi è qui un nesso reale del conosciuto con un quid completamente sconosciuto (che anche rimarrà sempre tale), e quand'anche lo sconosciuto non divenga minimamente più conosciuto – e non è infatti da sperare – pur deve il concetto di questo nesso poter esser determinato e reso chiaro. Noi dobbiamo dunque pensare un essere immateriale, un mondo intelligibile ed un essere supremo fra tutti (puri *noumeni*), perché la ragione soltanto in questi, come cose in sé, trova completezza ed appagamento: il che essa giammai può sperare nella derivazione dei fenomeni dai loro principi omogenei, e perché inoltre i fenomeni in realtà, presupponendo sempre una cosa in sé e perciò dandone indizio, si riferiscono a qualcosa di diverso da essi e quindi completamente eterogeneo"[29].

In altri termini, al di là della sfera dei fenomeni, lo *sguardo* della ragione, per la sua stessa esigenza di completezza, è portato ad elevarsi al di sopra di ciò che vede, ovvero verso l'incondizionato, ciò che la ragione esige per ogni oggetto condizionato.

Nel declinare il rapporto che intercorre tra la ragione e il *quid* sconosciuto, Kant si serve della conoscenza analogica che gli permette di rendere possibile la relazione tra omogeneo e eterogeneo. L'unico modo per non lasciar completamente indeterminato tal concetto è declinarlo come un rapporto per mezzo dell'analogia, *la quale come somiglianza perfetta di due rapporti tra cose del tutto dissimili,* permette di conservare la differenza qualitativa tra i due rapporti.

Tuttavia la conoscenza dell'analogia, dell'analogia filosofica, come Kant la definisce, porta con sé l'indice stesso della finitezza del soggetto dal momento che, l'impossibilità di determinare a priori *il quarto membro* della relazione proporzionale, costringe necessariamente a far ricorso all'esperienza.

La stessa realtà oggettiva delle forme a priori, il loro significato e la loro determinazione, non potrebbero darsi al di fuori del referto esperienziale, ci si trova dunque in un circolo[30] poiché le stesse forme a priori che dovrebbero fondare l'esperienza, dipendono dall'esperienza stessa. Il modo in cui Kant prefigura questo passaggio dal noto all'ignoto è espresso con la seguente

29 Kant, I., *Prolegomeni a ogni futura metafisica*, p. 233.

30 In riferimento alla questione del circolo, Heidegger, nel testo *La questione della cosa. La dottrina kantiana dei principi trascendentali,* parla propriamente di una costituzione circolare della Critica della ragion pura. Egli scrive a tal proposito: "si deve dimostrare che i principi sono quelle determinazioni che sole rendono possibili l'esperienza degli oggetti in generale. Ma come lo si dimostra? Mostrando che essi stessi sono possibili soltanto in base all'unità ed alla appartenenza dei concetti puri dell'intelletto e di ciò che viene incontro nell'intuizione. Questa unità di intuizione e di pensiero è essa stessa l'essenza dell'esperienza. La dimostrazione consiste allora nel mostrare che i principi dell'intelletto puro sono possibili solo attraverso ciò che essi stessi debbono rendere possibile: l'esperienza. E questo è chiaramente un circolo. Certo – ma per comprendere il procedimento dimostrativo e la natura della questione è indispensabile che non ci si limiti ad avanzare sospetti di circolo criticando così la concretezza della dimostrazione, e che si riconosca invece apertamente il circolo e lo si ripercorra. Il circolo non è vizioso, bensì necessario". Heidegger, M. *La questione della cosa. La dottrina kantiana dei principi trascendentali*, Mimesis, 2011 p. 193.

analogia proporzionale: "come si rapporta la cura al benessere dei figli = A all'amore dei genitori = B, così il benessere del genere umano = C a quell'essere ignoto in Dio = X che noi diciamo amore"[31].

In che modo una proporzione di questo genere potrebbe valere dal momento che la X è del tutto ignota?

Se, secondo Kant, la conoscenza analogica è l'unico modo possibile per definire il *rapporto* con l'essere supremo, con ciò che è oltre il limite, ci si dovrebbe chiedere, fino a che punto è possibile accettare questa conclusione kantiana? Mediante l'introduzione della conoscenza analogica per mostrare come anche del limite sia possibile una conoscenza, "limitata" unicamente al rapporto e che quindi non attribuisca alcun concetto determinato all'in sé che per la ragione rimane e rimarrà sempre, come afferma lo stesso Kant sconosciuto, Kant vuole conservare la distinzione fra realtà noumenica e realtà fenomenica, ma è davvero possibile conservare tale distinzione? Nel testo *La via analogica in Kant* Melchiorre osserva che, riguardo alla proporzione kantiana più sopra citata, si dovrebbe invero notare, che se quella X è del tutto ignota, come deve esserlo all'interno delle coerenze kantiane, ne risulterebbe che:

> "se le cose stessero proprio così, si dovrebbe poi riconoscere che l'amore dell'uomo non può costituire in alcun modo uno spazio ermeneutico per l'intelligenza del divino. La pagina kantiana non è invero esente da una certa ambiguità [...] qui si dice in prima battuta del passaggio all'ignoto, all' *assolutamente* ignoto, ma poi, nel corpo della proporzione, l'ignoto sembra essere più propriamente l'*amore,* di cui appunto si dice che è "ignoto in dio" ; l'essere di ciò che chiamiamo Dio e in cui sta ignoto l'amore sembra essere dunque presupposto come noto[32].

Nonostante Kant affermi già nella *Critica della ragion pura* l'uso semplicemente regolativo delle analogie dell'esperienza, tuttavia afferma che tramite queste sia possibile venire a conoscenza del rapporto che sussiste tra il soggetto e l'ignoto. Ma attraverso questa correlazione è davvero possibile conoscere questo nesso?

Kant sostiene che attraverso la procedura analogica, di quel rapporto, di quel nesso istituito con l'essere supremo, si dia per il soggetto un concetto *abbastanza determinato*. Ma di nuovo, rileva ancora Melchiorre: "anche una determinazione di questo genere non manifesta, sia pur relativamente, l'identità stessa del soggetto determinato? Contro la distinzione data in partenza si dovrebbe dunque riconoscere che la somiglianza dei rapporti ha per condizione un rapporto di somiglianze"[33]. Tale considerazione ricalca lo stesso concetto che Melchiorre esprime in un altro testo in cui il tema dell'analogia viene studiato in rapporto all'analisi trascendentale, nel quale l'autore si domanda appunto se quella distinzione istituita da Kant nei *Prolegomeni* tra limite e confine, possa essere accettata come tale. Si legge nel testo:

> "orbene, può avere un senso questa distinzione fra limite e confine? Se il limite manifesta il limitante, ad un tempo non lo rivela in qualche modo in se se stesso? Non è il limitante ciò di cui il limitato partecipa e in cui finalmente consiste? In questa prospettiva dovremmo

31 Kant, I., *Prolegomeni a ogni futura metafisica*, p. 239, nota.
32 Melchiorre, V., *La via analogica*, Vita e pensiero, Milano, 2008, p. XI.
33 Melchiorre, V., *La via analogica*, p. 298.

parlare di una convergenza nell'alterità, di una identità nel diverso: dovremmo infine parlare di partecipazione. Ciò che Kant stesso avverte, ma ponendo subito in salvo la distanza già stabilita fra realtà noumenica e realtà fenomenica, cioè disconoscendo ogni fondazione partecipativa"[34].

Fino a che punto può allora dirsi preservata la distinzione kantiana tra ambito fenomenico e ambito noumenico? Fino a che punto si può sostenere che tra i due campi non sussista invece un rapporto partecipativo?

Queste riflessioni sul tema dell'analogia sono di non poco conto e, nonostante si spingano al di là del tema preso qui in considerazione, non se ne possono trascurare del tutto le implicazioni speculative.

Ciò che l'analisi di Melchiorre vuole sottolineare è che la questione dell'analogia non può essere considerata, come vorrebbe Kant, semplicemente come somiglianza di rapporti ma affinché questa si renda possibile, affinché la stessa distinzione tra limite e confine possa essere accettata, è necessario presupporre un rapporto di somiglianza e quindi un rapporto di partecipazione tra ambito fenomenico e ambito noumenico. In chiusura Kant ribadisce il rapporto analogico sussistente tra la ragione e ciò che rimane per lei sconosciuto e ne costituisce la limitazione e scrive:

la limitazione del campo dell'esperienza con qualcosa che d'altronde le è sconosciuto, è pur una conoscenza che ancora rimane alla ragione in questo punto, nel quale essa, non chiusa entro il mondo sensibile, ma neppure vagante fuori di esso, si limita, come conviene ad una conoscenza del limite, soltanto al rapporto di ciò che sta fuori di esso con ciò che vi è contenuto[35].

Melchiorre rileva allora la caratteristica fondativa come il punto più forte dell'analogia kantiana e scrive:

"si tratta di una considerazione che si intreccia con la definizione dell'analogia proporzionale e che in realtà ne costituisce uno sfondamento in termini di partecipazione [...] la conoscenza di cui si dice nasce dalla positività del limite viene chiarita appunto nella sua indiscernibile comunanza col limitato [...] si ripete il movimento riflessivo che dalla realtà del condizionato deve risalire con necessità all'asserto dell'incondizionato, avvertendo ad un tempo che quest'asserto si concede solo nella forma del negativo. Nel connettere ciò che conosciamo con ciò che non conosciamo, l'analogia affonda dunque le sue radici nell'ignoto che fonda ed accomuna, che tutto trascende e tutto comprende, ma che perciò è ad un tempo presente nella realtà di quanto è compreso e solo in questo si lascia nominare"[36].

Concludendo dunque, si dovrebbe dire, che la conoscenza basata sul rapporto analogico, con la quale Kant tenta di preservare la distinzione tra l'ambito fenomenico e noumenico, non potrebbe considerarsi valida se non si presupponesse nel contempo un rapporto di somiglianza, un rapporto partecipativo tra i due ambiti.

34 Melchiorre, V., *Analogia e analisi trascendentale, linee per una nuova lettura di Kant*, Mursia, Milano, 1991, p. 142.
35 Kant, I., *Prolegomeni a ogni futura metafisica*, p. 247.
36 Melchiorre, V., *Analogia e analisi trascendentale in Kant, linee per una nuova lettura di Kant*, pp. 106-107.

4. Lo schematismo trascendentale e l'origine del soggetto

Vi è un luogo privilegiato nella *Critica della ragion pura* che mostra con esemplare chiarezza il luogo esatto in cui viene alla luce il soggetto kantiano. Nel § 15, sezione seconda dell'*Analitica trascendentale* Kant scrive:

"Il molteplice delle rappresentazioni può esser dato in una intuizione che è puramente sensibile, ossia che non è altro che recettività; e la forma di questa intuizione può trovarsi a priori nella nostra facoltà rappresentativa, senza tuttavia essere altro che la maniera, in cui il soggetto è modificato"[60].

Ogni rappresentazione che può esser data al soggetto non può che derivare dalla sensibilità, mediante la forma dell'intuizione a priori di cui unicamente disponiamo e che si configura come recettività. Tuttavia l'unificazione del molteplice in generale non accade mediante l'intuizione sensibile ma può essere prodotta unicamente dall'intelletto.

Nell'oggetto in quanto tale il soggetto non può rappresentarsi nulla come unificato, ovvero, non può rappresentarsi l'unificazione come qualcosa che sia data immediatamente con l'oggetto per il fatto che "fra tutte le rappresentazioni l'unificazione è la sola, che non è data dagli oggetti, ma può essere prodotta solo dal soggetto, essendo un atto della sua spontanea attività"[37].

L'unificazione di un molteplice si rende possibile esclusivamente a partire dal soggetto mediante quella funzione dell'intelletto che Kant indica come sintesi.

Il concetto di unificazione implica allo stesso tempo ,non solo quello del molteplice e della sua sintesi ma anche quello dell'unità di esso, poiché "l'unificazione è la rappresentazione dell'unità sintetica del molteplice"[38].

Ma dove dovrebbe essere ricercata tale unità?

È evidente che non possa trovarsi nella categoria dell'unità poiché, fondandosi le categorie su funzioni logiche dei giudizi, esse presuppongono già quell'unità che si va ricercando.

Il concetto di questa unità pre-esiste in certo qual modo alla possibilità dell'unità di diversi concetti nei giudizi e rappresenta il fondamento stesso dell'uso dell'intelletto.

È a questo punto Kant introduce il concetto dell'*Io penso* affermando che esso: "deve poter accompagnare tutte le mie rappresentazioni; ché altrimenti verrebbe rappresentato in me qualcosa che non potrebbe essere per nulla pensato, il che poi significa appunto che la rappresentazione o sarebbe impossibile, o, almeno per me non sarebbe"[39].

Qui Kant individua il punto trascendentale dell'esperienza: il molteplice della rappresentazione, il mondo dei fenomeni, può essere conoscibile solo grazie all'originaria funzione unificatrice dell'*Io penso*, ovvero quella rappresentazione "che deve poter accompagnare tutte le altre, ed è in ogni coscienza una e identica – non può più essere accompagnata da nessun altra"[40].

Esso è l'*autocoscienza universale* che sola rende possibile a ciascun soggetto la sintesi delle proprie rappresentazioni, poiché "quest'identità comune dell'appercezione di un molteplice dato nell'intuizione, contiene una sintesi delle rappresentazioni, ed è possibile solo per la coscienza di questa sintesi"[41].

37 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.110.
38 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p. 110.
39 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.110 .
40 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p. 111.
41 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p. 111.

Nella coscienza empirica non è dato trovare questa unità per il fatto che essa risulta in sé dispersa e senza alcuna relazione con la stessa identità del soggetto. È qui che il soggetto nasce e si intuisce come soggetto a cui vengono riferite tutte le rappresentazioni del molteplice. Solo a partire dall'*io penso* diviene possibile rappresentare l'identità della coscienza nelle rappresentazioni: "solo in quanto posso legare in una coscienza una molteplicità di rappresentazioni date, è possibile che io mi rappresenti l'identità della coscienza in queste rappresentazioni stesse; cioè l'unità analitica dell'appercezione è possibile solo a patto che si presupponga una unità sintetica"". Ogni soggetto può dunque riconoscere le sue rappresentazioni come appartenenti ad esso solo perché vi è un'autocoscienza originaria cui, quelle stesse rappresentazioni, possono venir riferite, in caso contrario - scrive Kant - "io dovrei avere un Me stesso variopinto, diverso, al pari delle rappresentazioni delle quali ho coscienza"[42]. L'io penso come unità sintetica originaria dell'appercezione è ciò su cui si fonda l'uso dell'intelletto, ciò grazie al quale è possibile per il soggetto avere conoscenza degli oggetti, la condizione oggettiva di ogni conoscenza possibile per il soggetto. Essa è ciò: "alla quale deve sottostare ogni intuizione per divenire oggetto per me, poiché in altro modo, e senza questa sintesi, il molteplice non si unificherebbe in una coscienza"[43]. Poco più oltre Kant introduce una importante considerazione riguardo la validità dell'*Io penso*:

> "Ma questo principio non è valido per ogni possibile intelletto in generale, bensì solo per quello, dalla cui appercezione pura, nella rappresentazione "Io sono", nulla ancora è dato di molteplice. Quell'intelletto, invece, dalla cui autocoscienza fosse dato insieme il molteplice dell'intuizione, un intelletto, per la cui rappresentazione già esistessero insieme gli oggetti della rappresentazione stessa, non avrebbe bisogno di quel particolare atto di sintesi del molteplice nell'unità della coscienza, del quale ha bisogno l'intelletto umano, che pensa semplicemente, e non intuisce"[44].

In questo passo Kant definisce chiaramente la natura e il *limite* del soggetto conoscente, nel momento in cui dichiara che il principio dell'*Io penso* vale unicamente per un intelletto che non crea da sé gli oggetti che si rappresenta, un intelletto, quello umano, che per la sua stessa disposizione può solo pensare ma non intuire. Kant precisa questa funzione delle categorie nel § 20 nel cui titolo viene annunciato lo scopo stesso che si intende perseguire: "*Tutte le intuizioni sensibili sottostanno alle categorie,come condizioni in cui soltanto il molteplice di quelle può raccogliersi in una coscienza*"[45]. Egli afferma qui che l'unificazione del molteplice in una data intuizione si rende possibile in virtù del fatto che esso "è necessariamente subordinato all'unità sintetica dell'appercezione"[46]. È necessario che, affinché il molteplice diventi un "oggetto" per il soggetto, abbia una relazione originaria con l'appercezione trascendentale: "ogni molteplicità, in quanto è data in una intuizione empirica, è determinata rispetto ad una delle funzioni logiche del giudicare, onde essa cioè vien portata a una coscienza"[47]. L'unico responsabile dell'unità dell'intuizione in quanto data è l'intelletto, esso infatti non può trovare l'unità *se non là dove esso l'abbia posta.*

42 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.112.
43 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.114.
44 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.114.
45 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p. 116.
46 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.116.
47 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.116.

I limiti dell'uso dell'intelletto giacciono all'interno dell'ambito fenomenico e l'unica intuizione che è data al soggetto è quella sensibile. Si procede per gradi, nell'intento di mostrare nella maniera più chiara possibile, in che modo e sotto quali condizioni, il soggetto kantiano vada sempre più configurandosi come "luogo del limite".

Nel mostrare l'applicazione delle categorie agli oggetti dei sensi in generale, Kant introduce la funzione teoretica dell'immaginazione: "la facoltà di rappresentare un oggetto, anche senza la sua presenza, nell'intuizione"[48].

L'intuizione di cui dispone il soggetto è unicamente l'intuizione sensibile, da un lato l'immaginazione appartiene alla sensibilità "per via della condizione subbiettiva per cui soltanto può dare ai concetti dell'intelletto una intuizione corrispondente"[49]. Dall'altra parte però - puntualizza Kant - la sua sintesi è funzione della spontaneità pertanto:

> "l'immaginazione è una facoltà di determinare a priori la sensibilità; e la sua sintesi delle intuizioni, conforme alle categorie, deve essere sintesi trascendentale dell'immaginazione; che è un effetto dell'intelletto sulla sensibilità, e la prima applicazione base [...] di esso ad oggetti dell'intuizione a noi possibile"[50].

È di estrema importanza sottolineare che a questo punto Kant si propone di spiegare "il paradosso, da cui ciascuno sarà stato colpito nell'esposizione della forma del senso interno (§6)"[51]. Il paradosso consisterebbe nel fatto che il soggetto risulterebbe passivo rispetto a se stesso. Kant si propone qui di stabilire una netta distinzione tra l'unità sintetica e il senso interno. "L'intelletto", scrive Kant: "sotto il nome di sintesi trascendentale dell'immaginazione, esercita sul soggetto passivo, di cui esso è facoltà, quell'azione da cui a buon diritto diciamo che il senso interno è "[52].

Il senso interno, il tempo, contiene unicamente la forma dell'intuizione senza che in esso sia data l'unificazione del molteplice, pertanto l'intuizione non è determinata. La determinazione diviene possibile solo mediante l'atto trascendentale dell'immaginazione. L'intelletto quindi non trova nel senso interno alcuna unificazione del molteplice ma la deve produrre, e la produce modificandolo.

In questo modo Kant giunge a determinare la funzione intermediaria dell'immaginazione trascendentale. Ci si trova qui in prossimità della *Deduzione trascendentale* dell'uso empirico possibile in generale dei concetti puri dell'intelletto, in cui deve essere spiegata, legittimata, la possibilità di "prescrivere la legge alla natura", ossia, la possibilità di conoscere a priori mediante le categorie "gli oggetti che possono presentarsi soltanto ai nostri sensi"[53]. Nel risolvere questa situazione "enigmatica", Kant si richiama ancora una volta alla figura del soggetto, rimarcando in primo luogo la sua funzione fondamentale e, in secondo luogo, aspetto più rilevante, la non sussistenza dei fenomeni se non relativamente in rapporto al soggetto che ne fa esperienza. Scrive Kant:

48 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.121.
49 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.121.
50 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.121.
51 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.121.
52 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.122
53 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.125.

> "Le leggi non esistono nei fenomeni, ma solo relativamente al soggetto al quale i fenomeni ineriscono, in quanto esso ha un intelletto; così come i fenomeni non esistono in sé, ma solo relativamente a quel soggetto medesimo, in quanto esso è dotato di sensi. Alle cose in sé le loro leggi spetterebbero necessariamente anche all'infuori di un intelletto che le conosca"[54].

Le forme a priori dell'intuizione sensibile, così come le forme a priori dell'intelletto, si accordano necessariamente ai fenomeni. La necessità di questo accordo viene ricavata da Kant mediante la funzione centrale del soggetto per il quale soltanto si danno i fenomeni. Solo mediante il soggetto i fenomeni diventano possibili.

In quanto dotato di un intelletto, il soggetto può prescrivere le sue leggi ai fenomeni e, nello stesso tempo, può farlo solo in virtù del fatto che i fenomeni non esistono in sé ma soltanto in relazione ad esso. Ci si trova in un circolo. Il soggetto può prescrivere le sue leggi ai fenomeni per il fatto che tali leggi non esistono nei fenomeni ma soltanto nel soggetto cui ineriscono. I fenomeni non esistono se non nella loro relazione al soggetto. Sembrerebbe quasi che, il soggetto nel suo possedere leggi a priori, crei il fenomeno, in questo senso, anche se solo a livello rappresentativo ci si troverebbe di fronte ad un intelletto che crea i suoi oggetti, questione assolutamente negata daKant.

Tuttavia il soggetto crea il fenomeno che, pur non essendo in sé, è comunque l'unica conoscenza possibile per il soggetto.

"I fenomeni sono solamente rappresentazioni di cose, le quali rimangono ignote per quel che possono essere in se stesse"[55].

In quanto semplici rappresentazioni i fenomeni possono sottostare alla legge della facoltà unificatrice.

Attraverso l'immaginazione il molteplice sensibile viene unificato ma l'immaginazione, a sua volta, dipende dall'intelletto per ciò che concerne l'unità della sintesi intellettuale e dalla sensibilità per il molteplice dell'apprensione. Così conclude Kant circa l'uso empirico possibile delle categorie:

> "Ma, poiché ogni percezione possibile dipende dalla sintesi dell'apprensione, e questa stessa sintesi empirica, a sua volta, dalla sintesi trascendentale, e quindi dalle categorie; così ogni percezione possibile, e però tutto quello che può sempre giungere alla coscienza empirica, sottostanno quanto alla loro unificazione, alle categorie, dalle quali dipenda la natura come da principio originario delle sue leggi necessarie[56].

Nella ricapitolazione dei risultati raggiunti con la deduzione dei concetti puri dell'intelletto, precisamente nel § 27, Kant offre un'ulteriore conferma della condizione "limitata" del soggetto: "ora, tutte le nostre intuizioni sono sensibili, e questa conoscenza, in quanto l'oggetto suo è dato, è empirica. Ma la conoscenza empirica è l'esperienza. Dunque, non è per noi possibile nessuna conoscenza a priori, se non unicamente di oggetti di esperienza possibile"[57].

La posizione del soggetto è chiaramente ribadita e riconfermata all'interno dell'ambito di una

54 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.127.
55 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p. 127.
56 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p. 128.
57 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.128.

esperienza possibile, fenomenica. La stessa validità delle sue conoscenze a priori non può che riguardare gli oggetti che si danno nell'esperienza, non può che esser valida unicamente per i fenomeni.

Interessante notare come Kant inserisca una nota alla fine del passo appena citato, quasi a rassicurare il lettore, quasi come se la sua affermazione fosse stata troppo perentoria. Scrive Kant:

> "Affinché non si urti in maniera precipitata nelle conseguenze pregiudizievoli ed inquietanti di questo principio, voglio ricordare che le categorie nel *pensiero* non sono vincolate alle condizioni della nostra intuizione sensibile, ma hanno un campo illimitato; e solamente la *conoscenza* di ciò che pensiamo, la determinazione dell'oggetto, ha bisogno di una intuizione, laddove, in mancanza di questa, il pensiero dell'oggetto può del resto aver sempre conseguenze vere ed utili nell'uso che il soggetto fa della *ragione*, e che non si può ancora qui trattare, poiché non sempre esso è indirizzato alla determinazione dell'oggetto, ma anche a quella del soggetto e del volere"[58].

In questa nota Kant distingue due modalità di applicazione delle categorie dell'intelletto, il *pensiero* e la *conoscenza*. Nel primo caso esse possono essere illimitate e non vincolate dall'intuizione sensibile per ciò che concerne il pensiero. Quando invece si tratta della *conoscenza* di ciò che pensiamo, del contenuto del pensiero come oggetto determinato, l'intelletto non può che essere vincolato all'intuizione sensibile.

Quasi con un abile gioco di parole, Kant non fa che confermare l'impossibilità di uscire dal mondo fenomenico.

La deduzione dei concetti puri dell'intelletto si può dichiarare compiuta ma ora si rende necessario mostrare "come rendano possibile l'esperienza, e quali principi ci diano della possibilità di essa nella loro applicazione ai fenomeni"[59], ovvero, della condizione sensibile in cui soltanto possono venir applicati i concetti puri dell'intelletto: lo schematismo trascendentale[60].

---

58 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.128.

59 Kant, I., *Critica della ragion pura*,, p.129.

60 Interessante riportare in questo contesto la lettura heideggeriana dello schematismo trascendentale kantiano in Heidegger. M., *Kant e il problema della metafisica*, Laterza, Bari, 1989.

In questo testo, concepito come prima parte del secondo volume mai scritto di "Essere e Tempo", Heidegger propone una riflessione schematismo trascendentale kantiano.

La questione dello schematismo si lega per Heidegger al luogo in cui non solo è possibile l'esperienza dell'ente ma in certo qual modo la stessa disposizione fondamentale alla metafisica. Egli rintraccia nello schematismo trascendentale kantiano quel luogo in cui l'esperienza si costituisce nella temporalità, lo stesso essere si apre alla temporalità. Egli scrive infatti: "La fondazione kantiana della metafisica indaga circa il fondamento dell'intrinseca possibilità essenziale della conoscenza ontologica. Il fondamento nel quale essa si imbatte è l'immaginazione trascendentale. Contro la tesi iniziale delle due fonti basilari dell'animo (sensibilità e intelletto), l'immaginazione trascendentale si impone come facoltà intermedia, posta come fondamento, ha svelato, oltre alla sua funzione originaria di termine medio unificante, la sua natura di radice dei due ceppi". [Ivi p. 168]

Ciò che Heidegger si propone nella sua rilettura dello schematismo trascendentale kantiano è trovare quel punto, quella relazione, che lega insieme l'immaginazione trascendentale e il tempo. In quanto il tempo è ciò che caratterizza la sensibilità, per Heidegger si tratta di indagare il nesso tra la temporalità della sensibilità e quella dell'immaginazione trascendentale, tra temporalità e io penso. Egli distingue tra l'intuizione pura come *successione della serie di "adesso"*, e l'intuizione in cui si dà qualcosa di presente ed afferma "è facile vedere che l'intuizione pura della successione di "adesso" non può consistere nel ricevere qualcosa di "presente". Se così fosse, riuscirebbe in ogni caso a "intuire" soltanto l' "adesso" del momento, mai la successione di "adesso" in quanto è l'orizzonte che in essa si forma". [Ivi

Le categorie dell'intelletto infatti, non si applicano immediatamente ai fenomeni poiché "i concetti puri dell'intelletto, paragonati alle intuizioni empiriche (anzi sensibili in generale) sono affatto eterogenei, e non possono trovarsi mai una qualsiasi intuizione."[61]

Tuttavia, se la conoscenza si rende possibile soltanto per mezzo della sintesi di queste due facoltà, come ovviare alla loro eterogeneità? Come è possibile gettare un ponte tra queste due rappresentazioni del tutto differenti tra loro?

Come si rende possibile, ad esempio, l'applicazione della categoria della causalità ai fenomeni, dal momento che questa, essendo un concetto puro dell'intelletto, non può trovarsi nei fenomeni stessi? Al fine di risolvere la difficoltà che scaturisce da questa relazione tra eterogenei, per mezzo della quale soltanto è possibile una conoscenza determinata, Kant introduce nell'*Analitica trascendentale* lo *schematismo trascendentale:*

> "Ora è chiaro che ci ha da essere un terzo termine, il quale deve essere omogeneo da un lato con la categoria e dall'altro col fenomeno, e che rende possibile l'applicazione di quella a questo. Tale rappresentazione intermediaria deve essere pura (senza niente di empirico), e tuttavia da un lato, intellettuale, dall'altro sensibile. Tale è lo schema trascendentale"[62].

Deve darsi un terzo termine che, non essendo in alcun modo qualcosa di empirico, renda possibile l'applicazione delle categorie ai fenomeni. Questo terzo termine deve poter essere omogeneo al fenomeno e, allo stesso tempo, alla categoria, così che tra di essi sia possibile una relazione. Kant individua questo terzo termine nel tempo, omogeneo tanto al dato sensibile intuito quanto alla categoria:

> "Il tempo, come condizione formale del molteplice del senso interno, quindi della connessione di tutte le rappresentazioni, contiene un molteplice a priori dell'intuizione pura. Ora una determinazione trascendentale di tempo è omogenea alla categoria (che ne costituisce l'unità), in quanto è generale, e poggia sopra una regola a priori. Ma dall'altro lato, è omogenea al fenomeno, in quanto il tempo è contenuto in ciascuna rappresentazione empirica del molteplice"[63].

---

pagg. 150- 151]. Ciò significa che l'adesso non è mai un semplice adesso, ma un adesso situato nell'orizzonte di uno scorrere, per tale motivo se tale intuizione non deve essere limitata alla semplice presenza ma a cogliere un adesso situato in un orizzonte che lo comprende, essa deve ad un tempo *vedere, pre-vedere e ri-vedere.* In tal modo Heidegger rileva che Kant ha attribuito il "carattere di unitarietà tripartita" alla stessa immaginazione e dunque, nella sua capacità di formare, preformare e riprodurre si ha una stretta affinità con il tempo. Riflettendo poi sul carattere della sintesi, Heidegger afferma il suo carattere intrinsecamente temporale, poiché ogni sintesi è intrinsecamente temporale, è il tempo stesso ad essere ciò che vi è di comune negli elementi di conoscenza, pertanto scrive: "La fondazione kantiana della metafisica fa capo all'immaginazione trascendentale. Quest'ultima è la radice dei due ceppi: sensibilità e intelletto. In quanto tale, essa rende possibile l'unità originaria della conoscenza ontologica. La radice stessa, però, è radicata nel tempo originario. Il fondamento originario, che diviene manifesto nella fondazione, è il tempo. [Ivi p. 173] Tale interpretazione dello schematismo trascendentale si rende comprensibile se si tiene presente i fatto che in Essere e tempo la questione della temporalità era rimasta per certi versi in sospeso, per questo Heidegger scrive poco dopo: "la fondazione della metafisica si sviluppa fondandosi sul tempo. Il problema dell'essere, problema-base di una fondazione della metafisica, è il problema di *Essere e tempo*" [Ivi p. 173].

61 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p. 136.

62 Kant, I., *Critica della ragion pura*,, p. 136.

63 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.137.

Il tempo è la forma trascendentale a priori dell'intuizione che dà forma a tutte le esperienze, sia quelle interiori sia quelle esterne in quanto interiorizzate.

Non c'è dunque dato sensibile che non sia fornito dall'intuizione all'intelletto in una forma temporale. Ma il tempo è anche lo schema costitutivo delle categorie, ognuna delle quali può essere ricondotta a uno schema temporale: per esempio la sostanza corrisponde alla *permanenza* nel tempo, la causalità alla *successione* nel tempo, la reciproca azione alla *simultaneità*, e così via.

Pertanto l'applicazione delle categorie ai fenomeni si rende possibile "mediante la determinazione trascendentale del tempo, la quale [...] media la sussunzione dei fenomeni alla categoria"[64].

In tal modo Kant, dopo la deduzione delle categorie, torna in qualche misura alla sensibilità, riferendosi infatti al concetto di tempo.

La sintesi si rende in qualche modo concreta, può accadere esclusivamente per l'introduzione del tempo, o meglio, dello *schema* del tempo.

Lo schema è ciò che assurge a funzione di medio tra i fenomeni e le categorie, come scrive infatti Kant: "questa condizione formale e pura della sensibilità, alla quale si restringe il concetto dell'intelletto nel suo uso, lo chiameremo schema di questo concetto dell'intelletto: e il modo di comportarsi dell'intelletto con questi schemi, schematismo dell'intelletto puro"[65].

Ma cosa sono gli schemi? Kant lo chiarisce nel passaggio immediatamente successivo, in cui si legge:

> "lo schema è sempre, in se stesso, soltanto un prodotto dell'immaginazione; ma poiché la sintesi di questa mira, non a una singola intuizione, sibbene solo all'unità nella determinazione della sensibilità, lo schema è da distinguere dall'immagine [...] Io chiamo schema di un concetto la rappresentazione di procedimento generale onde l'immaginazione porge a esso concetto la sua immagine"[66].

"Lo schematismo", afferma Kant, "è un arte celata nel profondo dell'anima umana, il cui vero maneggio noi difficilmente strapperemo alla natura per esporlo scopertamente innanzi agli occhi"[67], tutto ciò che è possibile affermare riguardo ad esso si riduce all'affermazione per cui lo schema dei concetti sensibili si configura come prodotto dell'immaginazione a priori, grazie a cui soltanto le immagini cominciano ad essere possibili. Per quanto riguarda invece gli schemi dei concetti puri intellettuali, al contrario di quelli sensibili, questi non possono mai ridursi ad un'immagine. Tali concetti sono piuttosto: "un prodotto trascendentale dell'immaginazione, riguardante la determinazione del senso interno in generale, secondo le condizioni della sua forma (il tempo) in rapporto a tutte le rappresentazioni, in quanto queste debbono raccogliersi a priori in un concetto conformemente all'unita dell'appercezione"[68]. L'intelletto dunque, nella sua funzione di unificazione del molteplice sensibile, opera attraverso schemi, *rappresentazioni intermediarie* fra intuizione e concetto. Lo schema si configura come prodotto dell'immaginazione ma non è un immagine che riproduce un oggetto bensì l'insieme delle regole necessarie alla costruzione dell'immagine di un oggetto. Esso ha dunque una funzione mediale, intermediaria, che gli è data

64 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p. 137.
65 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.137.
66 Kant, I., *Critica della ragion pura*, pp.137-138.
67 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.138.
68 Kant, I., *Critica della ragion pura*, pp.138-139.

dal fatto di essere omogeneo sia al tempo che al concetto. Gli schemi dei concetti puri dell'intelletto - osserva Kant - "sono le vere condizioni, che danno ad essi una relazione con oggetti, e quindi un significato"[69]. Soltanto attraverso quel terzo che è appunto rappresentato dallo schema, si rende possibile la relazione fra la sensibilità e l'intelletto come facoltà fra loro eterogenee.

Lo schematismo trascendentale è dunque il luogo in cui le sintesi, grazie alla funzione del tempo, divengono possibili, il luogo in cui la stessa esperienza si rende possibile.

5. Riflessioni conclusive

Si è qui proceduto a ritroso, partendo dalla definizione di noumeno, inteso come limite della filosofia kantiana, per poi procedere in avanti tornando tuttavia indietro, fino al luogo in cui ha origine la soggettività kantiana, nello schematismo trascendentale. Lo schematismo trascendentale conclude l'*Analitica* mostrando in che modo i concetti puri dell'intelletto possano applicarsi agli oggetti dati mediante l'intuizione sensibile.

Si è visto come proprio mediante lo schematismo si renda possibile gettare un ponte tra gli elementi eterogenei che costituiscono le facoltà conoscitive del soggetto, ossia la sensibilità e l'intelletto. Soltanto attraverso la loro unione si rende possibile, nell'economia del pensiero kantiano, una conoscenza determinata, come scrive Kant:

> "I principi dell'intelletto puro non contengono invero se non quasi lo schema puro per l'esperienza possibile; giacché questa riceva la sua unità soltanto dall'unità sintetica, la quale è conferita dall'intelletto originariamente e spontaneamente alla sintesi dell'immaginazione in rapporto con la percezione, e con la quale i fenomeni, come dati per una conoscenza possibile, debbono già a priori essere in relazione e d'accordo"[70].

Tornando dunque alla distinzione di tutti gli oggetti in fenomeni e noumeni, con la quale ha preso inizio questa analisi, si può stabilire definitivamente la figura del limite in Kant come un ambito interamente soggettivo, come il noumeno si configuri come ciò che nel determinare i limiti della conoscenza umana non faccia altro che far ricadere la stessa conoscenza in un dualismo irriducibile tra soggetto e oggetto, rendendo in tal modo impossibile una conoscenza che non sia puramente soggettiva.

L'intero uso dell'intelletto non può essere esteso in alcun modo ad oggetti che si trovano al di là di una esperienza possibile, esso non può in alcun modo, mediante le categorie, determinare un oggetto che non gli sia dato nell'intuizione sensibile. Ogni concetto dell'intelletto richiede, affinché sia data conoscenza, non solo la forma logica di un concetto ma altresì la possibilità di un oggetto ad esso corrispondente, un oggetto, un dato dell'esperienza possibile a cui esso possa essere applicato.

In ciò consiste l'uso corretto dell'intelletto, come lo stesso Kant chiarisce:

> "L'uso trascendentale di un concetto, in un principio qualsiasi, è questo: che esso vien

69 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p.141.
70 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p. 200.

> riferito alle cose in generale in se stesse, laddove l'uso empirico si ha quando esso viene riferito solo a fenomeni, cioè a oggetti di una esperienza possibile. Ma che, in ogni caso, solo il secondo sia possibile, si vede da questo. Per ogni concetto si richiede in primo luogo la forma logica di un concetto (del pensiero in generale), e poi, in secondo luogo, anche la possibilità di dargli un oggetto al quale esso si riferisca [...] ora l'oggetto non può essere dato ad un concetto se non nell'intuizione [...] sicché tutti i concetti, e con essi tutti i principi, per quanto siano possibili a priori, pure si riferiscono a intuizioni empiriche, cioè a dati per l'esperienza possibile"[71].

I concetti dell'intelletto sono di certo principi a priori, tuttavia i loro oggetti possono trovarsi esclusivamente nell'esperienza, pertanto il suo uso contiene la possibilità a priori (forma) di tali oggetti, i quali tuttavia si trovano solo nel campo dell'esperienza. Tutto ciò che da essi deriva, le stesse categorie, non possono essere definite senza il ricorso alla sensibilità, alle condizioni della sensibilità, cioè alla forma dei fenomeni come ciò a cui esse debbono necessariamente limitarsi, poiché, scrive Kant: "se vien tolta questa condizione, cade ogni significato, cioè ogni rapporto all'oggetto, e non possiamo più comprendere con nessun esempio, qual genere di cosa si intenda propriamente con siffatti concetti"[72].

L'unico modo mediante il quale è possibile pensare il concetto di quantità, di realtà, di causa e via dicendo, è il ricorso al tempo come medium, al tempo e alla sintesi contenuta in esso, che permette l'applicazione delle stesse categorie agli oggetti dell'esperienza e dunque una loro conoscenza, così come abbiamo visto nella dottrina dello schematismo trascendentale.

Il soggetto si trova dunque "confinato" all'interno di un ambito di conoscenza meramente soggettiva a causa delle sue stesse facoltà conoscitive, per le quali non è data altra conoscenza se non quella fenomenica che pur richiama un ambito ad esso opposto e inconoscibile per il soggetto, quello noumenico.

Ma Kant non ha alcun dubbio riguardo il fatto che la conoscenza delle cose come esse sono in se stesse sia del tutto negata al soggetto conoscente e, nonostante egli intraveda di fatto la possibilità che al di fuori del campo fenomenico si estenda uno spazio ulteriore, egli si arresta sulla *soglia*.

Ma proprio in questa possibilità consiste l'ambiguità del concetto kantiano di noumeno come limite.

Poiché nel momento stesso in cui indica un punto al di là dell'orizzonte conoscitivo del soggetto, che pure deve essere riconosciuto come tale, come qualcosa, per poter limitare le sue pretese conoscitive, quel punto, quella via, che pur il soggetto vede di fronte a sé, deve essere dichiarata inconoscibile. Deve esserne impedito in ogni modo l'accesso.

Non si può comunque non rilevare l'originalità e la potenza speculativa del concetto kantiano di noumeno.

La noumenicità kantiana investe, si potrebbe dire, lo stesso concetto di appercezione trascendentale, quasi fosse una sorta di intuizione noumenica. Un pensiero vuoto, ma non di un vuoto pieno di vuoto che viene a coincidere a livello speculativo con una pensata impensabilità. Vi è una sorta di corrispondenza tra l'intuizione dell'appercezione trascendentale e la stessa noumenicità della cosa in sé, poiché se il noumeno è ciò che Kant definisce come limite, lo stesso io è il limite del darsi

71 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p. 201.
72 Kant, I., *Critica della ragion pura*, p. 202.

di tutto ciò che si dà: se l'io non ci fosse neppure le cose nella loro unità ci sarebbero.

Lo stesso concetto di io dell'appercezione trascendentale può essere inteso come unità limitante e, il limite a cui si deve pensare, è il limite che l'io esercita su tutto ciò che si costituisce nell'unità molteplice.

Per comprendere appieno la nozione di limite dell'in-sé si dovrebbe dire allora che l'in sé fa da limite con la stessa modalità con cui l'io fa da limite, limita accompagnando nella sua funzione unificatrice, tutto ciò che esiste.

Questo io accompagna non come un al di là, così come il concetto di noumeno non può essere inteso come un al di là vero e proprio.

Per questo Kant deve parlare di uno strano al di là entro cui le cose si costituiscono ma quell'entro cui è dato in fondo dalla noumenicità dell'io. Cioè quell'entro cui non è uno spazio puro. L' al di là presuppone una nozione di spazialità, di una spazialità che non si configura come intuizione pura dello spazio.

Il rigore speculativo vorrebbe che ciò che Kant chiama limite, in cui le cose si delimitano, non richiami un al di là e, se lo richiama, è allora da intendersi come lo stesso al di là con cui l'io è al di là rispetto ai fenomeni che costituisce. In qualche modo esterno e interno al costituirsi dei fenomeni. Il non fenomeno per cui i fenomeni si costituiscono.

La cosa in sé è per Kant ciò che indica la realtà come essa è in sé e che si pone al di fuori dell'ambito conoscitivo del soggetto ma proprio tale concetto, di una realtà esistente indipendentemente dal soggetto, anche se solo come ciò che è pensato e non conosciuto, è ciò che genera contraddizione e che fa problema.

> "Proprio perché la "cosa in sé" è "pensata", essa non può dunque essere "in sé", né qualcosa di assolutamente inconoscibile. Il tentativo di fissare dei *limiti* al conoscere, quindi, non può che fallire, perché tali limiti possono essere posti solo in quanto, in qualche modo, si conosce ciò che sta al di là di essi, e cioè solo in quanto essi sono *oltrepassati*. La "cosa in sé" kantiana è un assurdo, e quindi non esiste e non può esistere"[73].

Sarà proprio la contraddittorietà, o meglio, l'ambiguità insita nel concetto kantiano di cosa in sé a porre le basi per lo sviluppo della filosofia idealistica che, a partire da Fichte, porterà alle estreme conseguenze speculative il concetto di cosa in sé, rendendo possibile lo sviluppo di una prospettiva in cui l'essenza dell'essere non rimane celata per la conoscenza del soggetto, così come avviene nella filosofia kantiana ma, al contrario, l'essenza dell'essere sarà proprio quella di rivelarsi nella conoscenza umana, nella conoscenza del soggetto.

La cosa in sé come limite della filosofia kantiana sancisce non solo la finitudine del soggetto, il suo limite appunto, ma lo stesso limite della filosofia kantiana impigliata in un dualismo difficilmente risolvibile fra soggetto e oggetto. Lo sguardo kantiano indica, come di traverso, uno spazio ulteriore, quello della realtà, ma come impietrito di fronte ad essa, rimane intrappolato sulla soglia.

73 Severino, E., *La filosofia moderna*, Rizzoli, Milano, 1987, pp. 205-207.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210620

Il conatus tra sforzo di esistere e desiderio di essere: Ricoeur lettore dell'Etica di Spinoza

Angela Renzi[1]

Sommario: 1. Ricoeur "lettore" di Spinoza: alcuni cenni preliminari. 2. L'etica: il percorso dalla schiavitù alla beatitudine e alla libertà. 3. Il *conatus* come punto di incontro tra la fenomenologia del sé agente e sofferente e il fondo effettivo e potente su cui si staglia l'ipseità. 4. Alcune conclusioni: passività e attività nella relazione con le alterità.

Abstract: The essay looks to analyse a relevant aspect of Ricoeur's thought in the elaboration of his philosophy and in the determination of a radically human responsibility: the *conatus* that the philosopher openly takes from the Ethics of Spinoza. In particular, Ricoeur included the ethics of Spinoza in its hermeneutical phenomenology through a dialogue on the ethical and ontological implications of the action of the subject, especially the ethical subject in its vital dynamism, in relation to different forms of the other.

Keywords: *Conatus, Passivity, Activity, Other, Ethic, Paul Ricoeur, Baruch Spinoza*

Questo contributo intende porre l'attenzione su un aspetto del pensiero di Ricoeur, a mio avviso, rilevante nella elaborazione dell'ermeneutica del sé e nella determinazione di una responsabilità radicalmente umana, i cui limiti siano estesi alla comunità presente e futura: mi riferisco al concetto di *conatus* - da delinearsi in una sorta di spazio aperto di realizzazione dell'io, quale anticipazione e possibilità di se stessi[2] - che il filosofo dichiaratamente riprende dall'*Etica* di Spinoza.

Pertanto, lungo queste pagine, analizzerò alcuni riferimenti a Spinoza presenti nel percorso filosofico ricoeuriano, soffermandomi principalmente su due testi: *Il conflitto delle interpretazioni* e *Sé come un altro*. La scelta di limitare l'indagine a questi due testi è dovuta principalmente alla loro stessa natura e struttura. Infatti, *Il conflitto delle interpretazioni* è una raccolta di saggi che promuove una autentica "riappropriazione dell'io" attraverso la riflessione, la quale è intesa, principalmente, come "l'appropriazione del nostro sforzo di esistere e del nostro desiderio di essere, attraverso le opere che di questo sforzo e di questo desiderio sono testimonianza"[3]. *Sé come un altro* è costituito da un insieme di dieci studi che - rielaborando il percorso filosofico di Ricoeur - hanno per unità tematica l'agire umano, la cui nozione acquisisce, nel corso degli studi stessi, una estensione e una determinazione crescenti: "la filosofia che si sprigiona dall'opera, meriterebbe il

1 PhD in Filosofia presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II"
2 Cfr. S. Mazzone, *Conatus e libertà: colpa, pena, punizione in Paul Ricoeur. Per una genealogia concettuale*, "Scienza & Politica", XXIX, 57, 2017, pp. 219-220.
3 Cfr. P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni* (1969), tr. it. di R. Balzarotti, F. Botturi, G. Colombo e pref. di A. Rigobello, Jaca Book, Milano 2007, p. 31.

titolo di *filosofia pratica* e il riconoscimento di 'filosofia seconda', nel senso che Manfred Riedel conferisce a questo termine, dopo lo scacco del *Cogito* a costituirsi quale filosofia prima e a risolvere la questione del fondamento ultimo"[4].

1. Ricoeur "lettore" di Spinoza: alcuni cenni preliminari

In questo primo paragrafo intendo delineare l'orizzonte concettuale e metodologico nel quale può essere lecito tracciare un *trait d'union* tra la filosofia di Spinoza e quella di Ricoeur. A tal fine, procedo dando uno sguardo preliminare al percorso ricoeuriano soffermandomi molto brevemente su due aspetti in particolare.

In prima istanza, bisogna rilevare che la filosofia di Ricoeur si presenta, fin dalle sue prime fasi, come il tentativo di porre le condizioni per la costruzione di una antropologia filosofica che superi l'autoreferenzialità della filosofia moderna, al fine di indagare la complessa questione del soggetto agente, in una prospettiva che cerca di unire antropologia filosofica, fenomenologia ed ermeneutica del sé. All'interno di questo itinerario sembra essere presente una sorta di "concezione tensionale" del soggetto, che si forma come tale a partire dalla dialettica *idem-ipse* e sé-altro, quindi nella non coincidenza originaria con se stesso e nell'intreccio tra passività e attività[5]. Pertanto - trasponendo una riflessione di Rigobello a Ricoeur - mi pare possibile asserire che il filosofo si oppone all'idea di una natura esistenziale esclusivamente appartentiva, tale da inglobare il sé in un solipsismo elementare, giacché intende interpretare e riflettere sulla sfera concretamente umana, la quale è immediatamente aperta alla sfera dell'estraneità, l'esperienza della quale è "occasione per rivelare a noi stessi la sfera della spiritualità, una ricerca dei valori, di costituzioni culturali"[6]. In seconda istanza, il progetto filosofico ricoeuriano si struttura attraverso un dialogo dichiarato e intenso non solo con le filosofie contemporanee, ma anche con le filosofie precedenti, reinterpretate grazie a un nucleo di senso lasciato inattivo o represso[7].

In questo orizzonte concettuale e metodologico, si può inscrivere il confronto con la speculazione di Spinoza, confronto che, tra l'altro, si inserisce nello *Spinoza-Renaissance*, avuto in Francia negli anni 1950-1960, dove furono approfondite le questioni legate all'ontologia, all'etica

4 P. Ricoeur, *Sé come un altro (*1990*)*, tr. it e intr. di D. Iannotta, Jaca Book, Milano 2011, pp. 95-96 (corsivo mio). Si osservi che l'unità data agli studi dal concetto di azione umana "non è quella che un fondamento ultimo conferirebbe ad una serie di discipline derivate. Si tratta, piuttosto, di una unità soltanto *analogica* tra le molteplici accezioni del termine *agire*, la cui polisemia è imposta, [...], dalla varietà e contingenza delle questioni che mettono in moto le analisi, che riconducono alla riflessione sul sé".

5 C. Castiglioni, *Il sé e l'altro. Il tema del riconoscimento in Paul Ricoeur*, "Esercizi Filosofici", 3, 2008, p. 19. Nell'ampia letteratura cfr. M. Foessel, O. Mongin (a cura di), *La pensée Ricoeur*, "Esprit" (numero monografico dedicato a P. Ricoeur), marzo-aprile, 2006; D. Jervolino, *Paul Ricoeur. Une herméneutique de la condition humaine* (con un inedito di Paul Ricoeur), Ellipses, Paris 2002, tr. it. *Introduzione a Ricoeur*, Morcelliana, Brescia 2003; Id., *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricoeur*, Marietti, Napoli 1993; Id., *L'unità dell'opera di Ricoeur: l'homme capable*, in D. Iannotta (a cura di), *Paul Ricoeur in dialogo. Etica, giustizia, convinzione*, Effatà, Cantalupa (To) 2008, pp. 124-137; A. Derczansky, *L'unité de l'oeuvre de Paul Ricoeur* (à *travers son itinéraire philosophique)*, in J. C. Aeschlimann (a cura di), Éthique et responsabilité, Paul Ricoeur, Langages, Á La Baconnière - Neuchâtel 1994, pp. 103-131; P. Mukengebantu, *L'unité de l'oeuvre philosophique de Paul Ricoeur*, "Laval théologique et philosophique", 46, 2, 1990, pp. 209-222.

6 A. Rigobello, *L'estraneità interiore*, Studium, Roma 2001, p. 55.

7 Cfr. P. Ricoeur, *Sé come un altro*, cit., p. 411 e Id., *Histoire et vérité*, Le seuil, Paris 1955, p. 56.

e alla concezione della salvezza, sebbene sembra lecito dire che questa riflessione non possa essere separata anche da un'indagine sulle questioni generate dalla tematica del *cogito*. D'altra parte, bisogna rilevare che la ricezione di Spinoza sembra avere avuto uno sviluppo indefinito, segno, questo, della ambiguità, ma anche della fecondità di un pensatore che ha saputo "infrangere" gli schemi e "scompaginare" le carte, stimolando continuamente la riflessione sul senso dell'uomo e del tutto[8]. In particolare, il suo "razionalismo assoluto" indica che il reale è intelligibile e l'uomo può comprendere la natura nella sua complessità attraverso la ragione. Tale razionalismo assoluto è da intendersi come storico e militante. Per quanto concerne la prima accezione, bisogna considerare che Spinoza vuole analizzare la storia concreta della libertà, dalla genesi storica dei criteri della verità allo sviluppo delle diverse forme dei poteri terreni, Chiesa e Stati in prima istanza. Questo ha uno scopo - di qui la seconda aggettivazione, ossia militante - , poiché, da un lato, intende "far condividere a tutti gli uomini la pace, la sicurezza e la libertà politica e a promuovere nella maggior parte di loro la *liberazione dell'anima*" e, dall'altro, vuole che "il maggior numero di uomini pervenga alla *libertà della beatitudine*"[9]. Pertanto, il principale obiettivo della filosofia spinoziana è l'analisi dell'uomo, nelle sue sfaccettature morali, religiose e politiche, volto a dimostrarne un costitutivo ordine necessario, simile a quello che Descartes aveva riconosciuto al solo mondo naturale. Il filosofo, delineando la natura dell'uomo come caratterizzata da passioni, ragione e tutto ciò che nasce da passione e ragione - ossia moralità, religiosità e vita politica -, la riconduce all'ordine necessario derivante da Dio. Egli, infatti, introduce il secondo libro dell'*Etica*, dedicato proprio alla natura e all'origine dell'anima umana, con queste parole: "passo ora alla spiegazione delle cose che han dovuto *seguire necessariamente dall'essenza di Dio*, cioè dell'Essere eterno ed infinito. Non di tutte però; perché abbiamo dimostrato nella Prop. 16 della I parte che da essa devono seguire infinite cose in infiniti modi; ma spiegherò solo quelle che ci possono condurre, quasi per mano, alla conoscenza della Mente umana e della sua beatitudine suprema"[10]. Inoltre, un principio metodologico affermato da Spinoza è la necessità di studiare i fatti umani così come essi sono e non alla luce di una essenza ideale presente o futura: da qui il ricorso alla letteratura e alla storia per l'indagine sulla natura umana. In particolare, lo scopo del filosofo è dimostrare effettivamente l'unità della mente con la totalità della natura, giacché, per raggiungere tale conoscenza, è necessario che l'uomo conosca la propria natura interiore e, insieme, la natura in generale, affinché, da un lato, si renda conto delle differenze, delle concordanze e delle opposizioni che sussistono fra le cose; dall'altro, veda ciò che esse gli consentono e quale sia la propria natura e la propria potenza[11]. Inoltre, l'antropologia di Spinoza non è caratterizzata dall'accettazione passiva della propria condizione umana, bensì da un'attiva ricerca di sé, che oltrepassi le illusorie certezze del sé e, insieme, non escluda le difficoltà insite nel percorso, al fine di enucleare una nuova ontologia che superi l'autoreferenzialità e l'astrattezza del *cogito.*

Ora, un pensiero che ha questi obiettivi antropologici ed etici non può non incontrare l'interesse di Ricoeur: anzi, ancora più radicalmente, sembra lecito dire che - sebbene lo spinozismo di Ricoeur

8 P.- F. Moreau, *Spinoza e lo spinozismo*, a cura di F. Tomasoni, Morcelliana, Brescia 2007, p. 15.

9 *Ibidem*, p. 140, corsivo mio e p. 119. Cfr. F. Alquié, *Il razionalismo di Spinoza*, Mursia, Milano 1987; M. Gueroult, *Spinoza*, Aubier, Paris 1968-1974; Id., Études sur Descartes, Spinoza, Malebranche et *Leibniz*, George Olms, 1970; A. Matheron, Études sur Spinoza et les philosophe de l'Âge classique, Ens Éditions, Lyon 2011; Id., *Individu et communauté chez Spinoza*, Éditions de Minuit, Paris 1969, réédité en 1988 avec un avertissement de l'auteur.

10 B. Spinoza, *Etica*, tr. it. di G. Durante, note di G. Gentile, rivedute e ampl. da G. Radetti, Bompiani, Milano 2015, p. 103 (II), corsivo mio.

11 Cfr. P.- F. Moreau, *Spinoza e lo spinozismo*, cit., p. 59 e p. 104.

sia ancora largamente misconosciuto, poiché il filosofo non ha scritto delle opere sistematiche in merito[12] - Spinoza è uno dei grandi filosofi che segna il suo itinerario speculativo. Infatti, il riferimento a Spinoza è presente sin dalla sua tesi di laurea nel 1933-1934 e contiene aspetti fondanti del progetto di una trilogia sulla filosofia della volontà. Riferendoci agli archivi del *Fonds Ricoeur*, rileviamo la presenza di appunti e note su Spinoza che risalgono agli inizi degli anni trenta e agli anni della *Agrégation*: è presente un dossier intitolato "*Spinoza*" con delle note risalenti agli anni 1933, 1949 et 1958. È presente anche un corso d'E. Leroux su Spinoza del 1932. Sono presenti anche note preparatorie per dei corsi: "*Le problème de Dieu: Platon, Plotin, Descartes, Spinoza*" per l'anno 1954-55; "*Temps et Éternité chez Spinoza*" per gli anni 1949 e 1958; "*Le Problème de la volonté et le Discours philosophique*" per l'anno 1968-1969[13].

Da questi pochi cenni, possiamo rilevare che la lettura e il dialogo con Spinoza sembrano essere non tanto referenti secondari e contingenti, bensì fonti primarie del pensiero ricoeuriano: anzi, si potrebbe avanzare l'ipotesi secondo la quale Spinoza è addirittura all'origine della stessa speculazione ricoeuriana[14]. Lo stesso filosofo francese afferma: "non ho scritto molto su Spinoza sebbene egli non abbia cessato di accompagnare la mia meditazione e il mio insegnamento. Condivido con Sylvain Zac la convinzione per cui 'tutti i temi spinoziani si possono incentrare attorno alla nozione di vita'. Ora, chi dice vita, dice altrettanto potenza, come attesta l'*Etica* da cima in fondo. Potenza, qui, non vuol dire potenzialità, ma produttività, che non è dunque tale da essere opposta ad atto nel senso di effettività, di compimento. Le due realtà sono dei gradi della potenza di esistere"[15].

La riflessione di Ricoeur, avendo come orizzonte tematico questioni "etiche" ed essendo volto a una riappropriazione dell'uomo nella pienezza del suo essere, nel suo sforzo per esistere e nel desiderio di essere, esprime una affinità radicale con la filosofia spinoziana, la quale, a sua volta, può essere certamente riletta alla luce delle istanze poste dalla riflessione contemporanea. In particolare, i riferimenti ricoeuriani a Spinoza si collocano in un ambito assai rilevante di problemi, dalla riappropriazione di sé al nostro sforzo di esistere e desiderio di essere, sebbene l'etica sembra avere un ruolo centrale: per Ricoeur il ritorno a questa sembra essere necessario nell'epoca contemporanea, soprattutto a causa dell'emergere di nuovi campi di azione, fino ad ora inesplorati, di fronte ai quali l'uomo sembra smarrito[16]. Mi soffermo su questo aspetto.

12 J. Michel, *Ricoeur et ses contemporains*, PUF, Paris 2013, p. 106. Cfr. anche S. Nadler, *Spinoza filosofo morale*, a cura di M. Favaretti Camposampiero, Jouvance, Sesto San Giovanni (Mi) 2015 e A. Girometti, *Spinoza filosofo morale. Recensione*, "L'ateo", p. 107.

13 Cfr. Archives du Fonds Ricoeur, *Spinoza*, cours d'E. Leroux (1932-1933), Inventaires 1, cote 52, boîte 15, 79 feuillets manuscrits; *Le problème de Dieu: Platon, Plotin, Descartes, Spinoza*, [Notes et notes des cours] (1954-1955), Inventaires 1, cote 13, boîte 4, conf. 47, 28 feuillettes manuscrites; *Temps et Éternité chez Spinoza*, Cours [Notes, cours et corrigés] (1949-1958), Inventaire 1, cote 48, boîte 14, 181 feuillets manuscrits, 4 feuillets tapuscrits; *Le Problème de la volonté et le Discours philosophique*, [Cours et notes] (1968-1969), Inventaires 1, cote CL 13, 65 feuillets manuscrits, 33 feuillets tapuscrits.

14 Cfr. L. M. Possati, *Ricoeur et Deleuze, lecteurs de Spinoza. Ontologie, éthique, imagination*, "Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies", 4, 2, 2013, pp. 123-125.

15 P. Ricoeur, *Sé come un altro*, cit., p. 429 e cfr. S. Zac, *L'Idée de vie dans la philosophie de Spinoza*, PUF, Paris 1963, pp. 15-16.

16 Cfr. P. Cournarie, J. Greisch e G. Tabard, *Paul Ricoeur ou la confrontation des héritages*, (Entretien), France catholique, n° 2338-17 janvier 1992. Cito un passo dell'intervista: "Le retour à l'éthique est légitimé par l'apparition de nouveaux champs d'intervention humaine. Nous sommes devenus responsables de secteurs entiers où nous ne voyions jusqu'alors que la main du hasard: la préservation de la nature, la biologie humaine et toutes les possibilités

2. L'etica: il percorso dalla schiavitù alla beatitudine e alla libertà

Per Ricoeur, il filosofo deve riscoprire il senso autentico del dire, oltre le illusioni del linguaggio, e il valore autentico dell'azione, come "dialettica dell'atto umano di esistere", oltre la morale della legge e della punizione: in tale orizzonte concettuale, si inserisce il suo discorso etico. Il filosofo francese intende l'etica come anteriore alla morale della obbligazione definendola "etica del desiderio d'essere o dello sforzo d'esistere", e individua un "prezioso precedente" in Spinoza, il quale la intende come l'intero processo attraverso il quale l'uomo procede dalla schiavitù alla beatitudine e alla libertà. Tale processo non è, però, regolato da un principio di obbligazione, né da una intuizione dei fini e dei valori, ma dallo sviluppo del *conatus*, che pone l'uomo nell'esistenza "in quanto modo finito di essere"[17]. Tuttavia, accanto allo sforzo, va aggiunto il desiderio, al fine di porre "all'origine del problema etico l'identità tra lo sforzo, nel senso del *conatus* di Spinoza, e il desiderio, nel senso dell'*eros* di Platone e di Freud"[18].

Ora, però, Ricoeur intende per sforzo la posizione nell'esistenza intesa come potenza affermativa di esistere, la quale, pur fondando l'affermazione più originaria, ossia quella dell'"io sono" (*Ich bin*; *I am*), deve essere recuperata, poiché è stata alienata in molteplici varianti. In tal senso, la riappropriazione dello sforzo per esistere è il compito dell'etica. Tuttavia, giacché il potere d'essere del sé è alienato, "il nostro sforzo resta un desiderio, il desiderio d'essere, desiderio che, qui come ovunque, significa mancanza, bisogno, domanda. Questo niente, al centro della nostra esistenza, fa del nostro sforzo un desiderio ed uguaglia il *conatus* di Spinoza all'*eros* di Platone e di Freud: l'affermazione dell'essere nella mancanza dell'essere è la struttura più originaria alla radice dell'etica"[19]. In tal senso l'etica è radicale giacché punta alla "appropriazione regressiva" dello sforzo per essere.

Mi soffermo su questo punto, seguendo alcuni passaggi che Ricoeur compie nella parte quarta de *Il conflitto delle interpretazioni*, nel paragrafo 3, intitolato "Riflessione e interpretazione". Il filosofo evidenzia che il significato della coscienza non è dato direttamente in una psicologia della coscienza, bensì attraverso la via indiretta di molteplici metapsicologie, che spostano il centro di riferimento verso l'inconscio della metapsicologia freudiana e, insieme, verso lo spirito della metapsicologia hegeliana. Emerge una opposizione fra inconscio e spirito, la quale si esprime nella dualità dell'interpretazione, cui segue un duplice movimento: uno analitico e regressivo verso l'inconscio e un altro sintetico e progressivo verso lo spirito.

La posizione del sé è la prima verità per il filosofo, almeno in quella vasta tradizione della filosofia moderna che parte da Descartes, si sviluppa con Kant, Fichte e la corrente riflessiva della filosofia continentale. Per questa tradizione, che consideriamo come un tutto prima da opporre al suo interno i principali rappresentanti, la posizione del Sé è una verità che si pone da se stessa, poiché non può essere né verificata, né dedotta. Il Sé è insieme la posizione d'un essere e quella di un atto, la posizione di una esistenza e di una operazione di pensiero: io sono, io penso. Esistere per me è pensare, poiché esisto in quanto penso e poiché questa verità non può essere verificata come un fatto né dedotta come una conclusione, deve porsi nella riflessione e la sua autoposizione è riflessione. Fichte chiamava questa prima novità il giudizio tetico e tale è il nostro punto di

d'intervention sur le code génétique, l'équilibre économique mondial [...]".

17 P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., p. 466. Cfr. D. Jervolino, *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricoeur*, cit., p. 56.

18 P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., p. 466.

19 *Ibidem*, p. 467.

partenza filosofico[20].

Tuttavia, questo riferimento alla posizione del Sé non può essere compreso se la riflessione si pone come un ritorno all'evidenza della coscienza immediata: essa non è intuizione ma "sforzo per recuperare l'*ego* dell'*ego Cogito* nello specchio dei suoi oggetti, nelle sue opere e infine nei suoi atti"[21]. Ricoeur sottolinea che la posizione dell'*ego* non può essere una evidenza psicologica, una intuizione intellettuale o una visione mistica: poiché non è un dato, anche se è indubitabile una certa evidenza dell'appercezione di se stesso e dei propri atti e poiché essa deve essere recuperata attraverso i suoi atti, la coscienza diviene un vero e proprio compito attraverso il quale la riflessione deve recuperare ciò che è stato smarrito. Per questo, da un lato, la prima verità, ossia "io sono, io penso", è tanto invincibile quanto vuota e astratta; dall'altro, tale verità deve essere "mediata" dalle rappresentazioni, dalle azioni, dalle opere, dalle istituzioni e dai monumenti che l'oggettivano, sicché "in questi oggetti, nel senso più largo del termine, l'*ego* deve perdersi per poi trovarsi"[22]. In tal senso, una filosofia della riflessione non è una filosofia dell'immediato, ma non è nemmeno una filosofia della coscienza, strictu sensu.

Inoltre, Ricoeur evidenzia che la riflessione "non è tanto una giustificazione della scienza del dovere, quanto una *riappropriazione* del nostro sforzo per esistere e che quindi l'epistemologia è solo una parte di questo compito più vasto, per il quale dobbiamo recuperare l'atto di esistere, la posizione del sé in tutto lo spessore delle sue opere"[23]. Ricoeur insiste sul termine "riappropriazione" poiché l'io sembra smarrito tra gli oggetti e separato dal centro della propria esistenza, come anche è separato dagli altri e nemico di tutti: "qualunque sia il segreto di questa *diaspora*, di questa separazione, certo essa comunque significa che io non possiedo in partenza ciò che sono. Anche la verità che Fichte chiamava "giudizio tetico" si pone nel deserto di una assenza di me stesso e per questo la riflessione è un compito - una *Aufgabe* -, il compito di eguagliare la mia esperienza concreta alla posizione dell'*io sono*"[24].

Dunque, la riflessione può essere etica se conduce dalla alienazione alla libertà e alla beatitudine: il riferimento diretto è Spinoza, il quale intende per etica il processo completo della filosofia, in cui la conversione è raggiunta quando la conoscenza di sé è eguagliata alla conoscenza dell'unica sostanza; tale processo speculativo, tuttavia, assume un significato etico nella misura in cui l'individuo alienato è trasformato dalla conoscenza del tutto. Quindi, la filosofia è etica, ma "l'etica non è puramente morale, giacché se seguiamo questo uso spinoziano del termine etica, bisogna

20 *Ibidem*, pp. 341-342. Per Ricoeur è importante tenersi lontani da una esaltazione del *cogito*, così come da una sua eccessiva riduzione: la sua ermeneutica del sé si pone ad eguale distanza da tali alternative, anzi, più precisamente, si tiene al di là dell'alternativa del *Cogito* e dell'anti-*Cogito*, tanto più che questo risulta certamente un dato inoppugnabile, ma vuoto senza la riflessione teorica ed etica. È una verità tanto invincibile quanto inutile, afferma Ricoeur ne *Il conflitto delle interpretazioni*, poiché si afferma da se stessa, per cui non può essere né verificata né dedotta: "è il porsi contemporaneo di un essere e di un atto, di un'esistenza e di un'operazione di pensiero. Io sono, io penso; esistere, per me, è pensare; io esisto in quanto io penso". Cfr. ivi, pp. 30-31 e P. Ricoeur, *Sé come un altro*, cit., pp. 79- 92, p. 94, p. 99. Accanto a questo, Ricoeur sottolinea come il *cogito* sia da sempre stato riempito da un falso *cogito*, smascherato dai "maestri del sospetto".

21 P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., p. 342.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*, p. 343, corsivo mio. Cfr. J. Lacroix, *Un filosofo della riflessione: Jean Nabert*, *Panorama della filosofia francese contemporanea*, Città nuova, Roma 1971, pp. 15-23 e R. Nebuloni, *Nabert e Ricoeur, La filosofia riflessiva dall'analisi coscienziale all'ermeneutica filosofica*, "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", Vol. 72, 1, Vita e pensiero, Milano 1980, pp. 80-107.

24 P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., pp. 343-344.

dire che la riflessione è etica prima di divenire una critica della moralità, dal momento che il suo scopo è di cogliere l'*ego* nel suo sforzo per esistere, nel suo desiderio di essere"[25].

Da quanto detto, si vede come Ricoeur interpreti Spinoza, andando al di là dei luoghi comuni circa il suo determinismo assoluto, e prendendo a prestito un concetto etico che inglobi la morale kantiana e l'etica aristotelica. Il riferimento principale è la quinta parte dell'*Etica*, dedicata alla potenza dell'intelletto e alla libertà umana[26], dove nella parte introduttiva troviamo scritto: "passo finalmente all'altra parte dell'*Etica* che tratta della maniera o della via che conduce alla Libertà. In questa parte, dunque, io tratterò della potenza della ragione, mostrando qual potere abbia la ragione stessa sugli affetti e che cosa sia la libertà della Mente. [...] tratterò soltanto della potenza della Mente, ossia della ragione, e anzitutto mostrerò quanto e quale dominio essa abbia sugli affetti per frenarli e per governarli"[27].

Spinoza vuole "affiancare", alle emozioni e alle passioni, il potere della ragione: "potremmo dire che la ragione è intesa quale retta considerazione dell'utile riconnettendola così all'impulso di autoconservazione e dandole quindi il fondamento e la corporeità dell'emozione. Perciò egli condanna quelle emozioni che non si lasciano trasformare dalla ragione"[28]. Pertanto, il radicamento delle passioni porta la ragione a delineare un modello di comportamento, il quale non è sufficiente affinché l'uomo raggiunga la libertà, tanto che anche le prescrizioni della ragione sembrano rientrare nello stato di schiavitù umano e, tuttavia, proprio la ragione è ciò oltre la quale non vi è nulla di superiore, poiché nulla può fornirle risorse che non abbia già: infatti, Spinoza afferma che "a tutte le azioni a cui siamo determinati da un affetto che è una passione, noi, indipendentemente da esso, possiamo essere determinati dalla ragione"[29].

Ora, l'uomo che riesce a controllare le emozioni è l'uomo che cessa di esserne schiavo, e ciò avviene quando ne comprende la natura: "un affetto, che è una passione, cessa di essere una passione, appena ne formiamo un'idea chiara e distinta"[30]. Ma comprendere una emozione significa riconoscerne la costitutiva e naturale necessità: in particolare, il terzo genere di conoscenza, ossia la scienza intuitiva, fa comprendere ogni cosa come manifestazione necessaria dell'essenza divina, per cui la contemplazione di tale necessità è la contemplazione di Dio stesso e la libertà, che si basa sulla conoscenza della necessità naturale delle emozioni, si fonda sulla conoscenza di Dio. Arriviamo così all'amore intellettuale: "l'amore intellettuale della Mente verso Dio è l'Amore stesso di Dio, col quale Dio ama se stesso, non in quanto egli è infinito, ma in quanto può essere spiegato mediante l'essenza della Mente umana, considerata sotto la specie dell'eternità; cioè l'Amore intellettuale della Mente verso Dio è una parte dell'Amore infinito col quale Dio ama se stesso"[31]. Ma tale

25 *Ibidem*.

26 Cfr. L. M. Possati, *Ricoeur et Deleuze, lecteurs de Spinoza. Ontologie, éthique, imagination*, cit., p. 125.

27 B. Spinoza, *Etica*, cit., p. 573.

28 N. Abbagnano, *Storia della filosofia. La filosofia moderna: dal Rinascimento all'Illuminismo*, Tomo 2, cit., p. 293.

29 B. Spinoza, *Etica*, cit., p. 519 (IV, LIX) e cfr. P.- F. Moreau, *Spinoza e lo spinozismo*, cit., pp. 101-102.

30 B. Spinoza, *Etica*, cit., p. 585 (V, III).

31 *Ibidem*, p. 635 (V, XXXVI). Per i generi di conoscenza cfr. P. Martinetti, *Spinoza*, a cura di F. S. Festa, Castelvecchi, Roma 2017, pp. 175-179 e P.- F. Moreau, *Spinoza e lo spinozismo*, cit., pp. 93-96: il primo genere di conoscenza è quello che proviene dagli incontri con il mondo esterno: in particolare, l'*imaginatio*, essenzialmente passiva, non produce idee adeguate, e soprattutto fornisce una conoscenza forte del mondo esterno, ma non una conoscenza adeguata e strutturale delle cose. Il secondo genere di conoscenza è la ragione, che deve essere sviluppata, visto che è presente *in nuce* in tutti gli uomini, a partire dalle nozioni comuni, al fine di comporre una catena di idee adeguate. Questo tipo di conoscenza non ci fa conoscere alcuna essenza singolare, ma ci fornisce leggi universali, oltre ad avvicinarci ad una idea di Dio, inteso come principio della razionalità e universalità delle leggi di natura. Il

amore è la beatitudine umana, la quale è il punto più alto a cui la libertà umana possa giungere.

In altri termini, l'uomo può seguire un progressivo processo di liberazione dalla schiavitù delle passioni, attraverso il quale la conoscenza può volgersi nel conoscere perfetto e la volontà umana può uniformarsi alla volontà divina. Solo così il necessario processo causale "cambia" di natura, poiché appare come "il ravvivarsi in noi della volontà razionale con le sue necessità ideali, alle quali volontariamente consentiamo perché identiche in fondo alle necessità della nostra vera natura. Questa volontà razionale dell'uomo costituisce la sua vera libertà: di fronte alla quale il cedere alle passioni ed agli impulsi è servitù. La grazia non si oppone pertanto alla natura, ma è la natura stessa che, illuminandosi alla luce dell'intelletto, si fa grazia". Ora, continuando a seguire l'interpretazione di Martinetti, questa grazia è sì un dono, ma non rende l'uomo totalmente "alienato" - se mi si consente l'espressione - in quanto "niente è tanto veramente nostro quanto questa azione di Dio che dissipa in noi le tenebre dell'ignoranza onde nascono l'opposizione e la passione"[32]. Infatti, l'uomo, che unisce pienamente la propria volontà con quella di Dio, non è più schiavo delle passioni, poiché il proprio essere e il proprio agire sono fondati nell'essere e nell'agire divino, per cui egli non solo consente alle leggi della necessità divina ciò che vogliono, ma liberamente e gioiosamente vuole ciò che esse vogliono: "egli si sente allora nella sua unità con Dio, causa adeguata di tutto ciò che in lui avviene; il suo io non trova dinanzi a sé nulla di straniero e di ostile perché tutto procede secondo una volontà che è conforme alla volontà sua, tutto realizza la volontà sua, si spiega come una conseguenza della stessa volontà sua"[33].

Pertanto, da una parte, è impossibile mutare la necessità; dall'altra, l'uomo deve comprendere che l'unico mezzo col quale può inserirsi con la propria azione è l'illuminazione interiore, la quale è capace di avvicinare intelletto e volontà umana a Dio e trasfigurare il mondo. L'uomo, perciò, deve porre come bene tutto ciò che favorisce la conoscenza razionale, al fine ultimo di vivere in unione con Dio, sebbene nel mezzo sia indispensabile il benessere della convivenza sociale, dalla quale procedono il diritto e la moralità, e la possibilità della vita spirituale. In particolare, l'etica di Spinoza è un'etica attiva dove la virtù consiste nel perseguire la propria natura e nel ricercare consapevolmente gli incontri che ne accrescono il benessere, i quali, da un lato, avvengono in virtù del *conatus* dell'autoconservazione, dall'altro lato, sono indispensabili ai fini della definizione stessa di individuo[34].

In tal senso, l'etica può essere critica nel momento in cui permette l'accesso a una ontologia pura, liberando dalle illusioni metafisiche, attraverso un processo di "purificazione" dei sentimenti, ma anche della ragione: si passa dalle idee confuse a quelle chiare e distinte e, per dirla secondo

---

terzo genere di conoscenza avviene per mezzo della scienza intuitiva, la quale - a scanso di equivoci - è da intendersi eminentemente dimostrativa. Ha come punto di partenza una idea, la quale si riferisce alla essenza di alcuni attributi di Dio, la cui idea è presente in tutti gli uomini, anche se non ce ne accorgiamo, per dedurre l'essenza delle singole cose. Cfr. *ibidem*, pp. 95-96: "L'inizio dell'*Etica* fa il bilancio dell'acquisizione del secondo genere di conoscenza (riassunto dai termini di sostanza, attributo e modo) per arrivare all'idea della sostanza singolare. [...] Spinoza sottolinea infatti che la vera rottura è tra il primo e il secondo genere, non fra il secondo e il terzo [...] la vera differenza riguarda il modo di procedere: leggi universali, in un caso, deduzione di un'essenza a partire da un'altra essenza, nell'altro. Il terzo genere di conoscenza è superiore al secondo per la sua maggiore chiarezza e perché collega più immediatamente le diverse tappe del sapere".

32 P. Martinetti, *Spinoza*, cit., p. 184.

33 *Ibidem*, p. 189.

34 Cfr. P.- F. Moreau, *Spinoza e lo spinozismo*, cit., pp. 60-61. Sul tema si rimanda a S. Nadler, *Spinoza filosofo morale*, a cura di M. Favaretti Camposampiero, Jouvance, Sesto San Giovanni (Mi) 2015 e A. Girometti, *Spinoza filosofo morale. Recensione*, "L'ateo", 107.

la prospettiva ricoeuriana, ad una interpretazione (*Auslegung*)[35]. Ricoeur, infatti, scrive che "la riflessione deve diventare allora interpretazione perché non si può cogliere l'atto di esistere altrimenti che nei segni sparsi nel mondo. Per questo, una filosofia riflessiva deve includere i risultati dei metodi e dei presupposti di tutte le scienze che tentano di decifrare e di interpretare i segni dell'uomo"[36]. In altri termini, la posizione originaria dello sforzo e del desiderio, essendo priva di ogni intuizione, può essere attestata solo da opere il cui significato resta, tuttavia, dubbio e revocabile: in questo spazio incerto, la riflessione fa appello all'interpretazione per mutarsi in ermeneutica. Questa è la radice ultima del problema: la riflessione, trovandosi in questa connessione primitiva tra l'atto di esistere e i segni delle nostre opere, deve diventare interpretazione, in quanto non è possibile afferrare l'atto di esistere in altro luogo che nei segni disseminati nel mondo. Questo è il motivo profondo per cui una filosofia riflessiva deve includere i risultati, i metodi e i presupposti di tutte le scienze che tentano di decifrare e di interpretare i segni dell'uomo: la riflessione comprende la propria impotenza a superare l'astrazione dell'"io penso" e la necessità di recuperare se stessa decifrando i propri segni perduti nel mondo della cultura[37].

Integrando le posizioni, Ricoeur si pone contro la falsa coscienza, andando dalla semplice coscienza di sé alla conoscenza di sé, la quale dipende da una radice assoluta di esistenza e di significazione: in tal senso, la filosofia ermeneutica nel lavoro dell'interpretazione scopre le modalità molteplici della dipendenza del sé, ossia la riflessione deve includere una archeologia, una teleologia ed una escatologia. In altri termini, vi è la dipendenza dal desiderio, "percepito" in una *archeologia* del soggetto; dallo spirito "percepito" nella sua *teleologia*; dal sacro "percepito" nella sua *escatologia*. Ora, sviluppando queste forme, la riflessione si annulla come tale per divenire *ontologia* e il *Cogito* non può più porsi come quella posizione "pretenziosa" qual era all'inizio - cioè una pretesa di porsi esclusivamente da sé - ma appare come già posto nell'essere[38].

Come Ricoeur afferma in *Sé come un altro*, anche Spinoza ha visto nel *Cogito* una verità tronca, priva di qualsiasi prestigio, e, anzi, tra coloro che si sono posti in maniera critica, è il più coerente, poiché nell'*Etica* emerge che solo il discorso sulla sostanza infinita ha valore di fondamento, per cui il *Cogito* regredisce al secondo rango, perdendo la sua formulazione in prima persona: all'assioma II della seconda parte leggiamo "l'uomo pensa"[39], lì dove, però, "l'essenza dell'uomo non implica l'esistenza necessaria, cioè secondo l'ordine della natura, può accadere tanto che questo o quell'uomo esista, quanto che non esista"[40]. Tuttavia, l'uomo è uno degli esseri costituenti la natura, non è sostanza, ma un modo che esprime in maniera certa e determinata l'essenza di Dio: più specificatamente, se l'uomo ha coscienza di se stesso come di un essere pensante e esteso, deve considerarsi come un complesso di modi dell'estensione e, insieme, come un complesso di modi del pensiero. È possibile un parallelismo: poiché l'estensione e il pensiero non sono che due aspetti dell'unica realtà, abbiamo che ad ogni mutamento del corpo corrisponde un mutamento nel pensiero e viceversa. Ora, per Spinoza, anche la perfezione dello spirito è in rapporto alla perfezione del corpo: "quanto più, rispetto agli altri, un Corpo è adatto a fare o a patire più cose contemporaneamente, tanto più, rispetto alle altre, la sua Mente è adatta a percepire più cose

35 Cfr. L. M. Possati, *Ricoeur et Deleuze, lecteurs de Spinoza. Ontologie, éthique, imagination*, cit., p. 125.
36 P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., p. 345.
37 A. Negri (a cura di), *Novecento filosofico e scientifico*, Marzorati, Milano 1991, vol. II, pp. 463-464.
38 Cfr. P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., p. 347 e pp. 34-37.
39 B. Spinoza, *Etica*, cit., p. 107 (II, assioma II).
40 *Ibidem* (II, assioma I).

simultaneamente, e quanto più le azioni di un corpo dipendono da lui solo e quanto meno altri corpi concorrono con lui nell'azione, tanto più la sua mente è adatta a conoscere distintamente"[41].

In sintesi, è possibile rilevare una riflessione teorica ed etica: il conoscere può condurre dalla alienazione alla libertà, poiché ha nello sforzo e nel desiderio dell'essere umano la sua fonte. Ora, però, se lo sforzo è positiva affermazione di esistenza, esso è costitutivamente destinato a rimanere incompiuto: in questa dialettica tra sforzo e desiderio vi è lo statuto della condizione umana, il significato stesso dell'essere uomo e la necessità ermeneutica di assumersi il compito di recuperare e di riappropriarsi dell'io.

3. Il conatus come punto di incontro tra la fenomenologia del sé agente e sofferente e il fondo effettivo e potente su cui si staglia l'ipseità

Nel paragrafo precedente ho rilevato come l'impianto filosofico ricoeuriano assuma il significato di etica e il senso del *conatus* spinoziani come elementi fondanti. Qui, intendo approfondire questo aspetto, evidenziando come il *conatus* possa definirsi come punto di incontro tra la fenomenologia del sé agente e sofferente e il fondo effettivo e potente, su cui si staglia l'ipseità: Ricoeur lo considera in tale maniera nel decimo studio di *Sé come un altro*[42]. Tale studio, intitolato "Verso quale ontologia?", mira a far emergere le implicazioni ontologiche delle indagini condotte negli studi precedenti e poste sotto il titolo comune di ermeneutica del sé: viene trattata, con molta cautela, l'ontologia "militante" e "spezzata" quale meta della via lunga ricoeuriana, attraversata dalle risorse celate nei grandi sistemi del passato, tra cui è da annoverare il confronto diretto con l'*Etica*.

Ricoeur pone in questione l'unità analogica dell'agire umano, *fil rouge* dell'intero *corpus* di *Sé come un altro*, chiedendosi se, per trattare l'agire umano come un modo d'essere fondamentale, l'ermeneutica possa effettivamente valersi delle risorse delle ontologie del passato. Ricoeur, però, sembra sovvertire il sostanzialismo dell'essere, passando attraverso il *conatus* spinoziano, ad un livello esplicito - sebbene sia ravvisabile un confronto con lo *Streben* fichtiano, che qui non tratto -, mirando a una ontologia relazionale, che sappia rigenerare l'ontologia classica attraverso la fenomenologia del sé e dove l'unità analogica dell'agire, ripensata a partire da una ripresa della meta-categoria dell'essere potente ed effettivo, possa aprire la dinamica dell'esistente come "desiderio d'essere" e "sforzo per esistere"[43].

Ricoeur non si concentra sulla teologia di Spinoza, con le connesse accuse di panteismo o di ateismo, in quanto è senza pertinenza per la nozione di *conatus* che egli vuol riprendere in questa

41 *Ibidem*, p. 135 (II, XII, scolio). Cfr. P. Totaro, *Mens in Spinoza*, in *Per una storia del concetto di mente*, a cura di E. Canone, Firenze, Olschki 2005, pp. 309-327. Per il problema mente-corpo cfr. C. Jaquet, *L'unità del corpo e della mente. Affetti, azioni e passioni in Spinoza*, Mimesis, Milano-Udine 2014; S. Levi, *Spinoza e il problema mente-corpo*, Cuem, Milano 2003. Questa concezione viene poi svolta dal naturalismo della fine del XIX secolo. Cfr. Taine, *Histoire de la litèrature anglaise*, Paris 1874, II, p. 89 e P. Martinetti, *Spinoza*, cit., p. 173: "quando si nota una struttura d'anima nuova e capace di grandi sforzi, bisogna guardare il corpo. Le azioni estreme dell'uomo vengono non dalla sua volontà, ma dalla sua natura; per comprendere le grandi tensioni della sua macchina, è la macchina intiera che bisogna guardare; voglio dire il suo temperamento, il modo con cui il suo sangue scorre, i nervi vibrano, i muscoli si tendono: il morale traduce il fisico e le qualità umane hanno la loro radice nella specie animale".

42 Cfr. P. Ricoeur, *Sé come un altro*, cit., p. 429.

43 Cfr. *ibidem*, p. 65 (intr. di D. Iannotta) e D. Jervolino, *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricoeur*, cit., p. 177.

sede. A tal proposito, solo una formula apparentemente teologica basta: "la potenza di Dio è la sua stessa essenza"[44], poiché dalla sola necessità dell'essenza di Dio segue che Dio è causa di sé e di tutte le cose. Ora, "la potenza di Dio non è altro che l'attuosa essenza di Dio; ci è dunque altrettanto impossibile concepire che Dio non agisca quanto che Dio non sia"[45]: in altri termini, le "manifestazioni proprie" di Dio esprimono la proprietà fondamentale che questo ha di essere *essentia actuosa*, lì dove, alla interpretazione che Ricoeur dà di questi passi, interessa soprattutto che, ad un Dio artigiano, che si sforza di realizzare un'opera conforme ad un modello, sia sostituita una energia agente. Qui Spinoza incontrerebbe San Paolo, il quale afferma che in Dio abbiamo l'essere e il movimento[46]. In effetti, parlando di potenza si intende non tanto potenzialità, ma produttività, la quale non può essere opposta al senso del compimento: su questo sfondo si inserisce l'idea del *conatus* "come sforzo per perseverare nell'essere, che fa l'unità dell'uomo così come di ogni individuo"[47]. A questo livello, Ricoeur cita la proposizione VI della terza parte dell'*Etica*: "ciascuna cosa, per quanto sta in essa, si sforza di perseverare nel suo essere"[48], sicché le cose singole sono modi che esprimono in maniera certa e determinata la potenza di Dio, per la quale Egli è ed agisce.

Questo dinamismo del vivente non rompe il determinismo della natura, mentre il perseverare nell'essere non è superarsi verso un'altra cosa, in base a una intenzione intesa come fine di tale sforzo: "lo sforzo, col quale ciascuna cosa si sforza di perseverare nel suo essere, non è altro che l'essenza attuale della cosa stessa"[49]. Dall'essenza data di una cosa, afferma Spinoza, segue necessariamente qualche cosa e ciò in base alla proposizione XXXVI della prima parte: "nessuna cosa esiste dalla cui natura non segua qualche effetto"[50].

Però, si deve rilevare che il passaggio dell'uomo, dalle idee inadeguate alle idee adeguate, significa essere autenticamente attivi, ossia "le azioni delle menti nascono solo da idee adeguate; le passioni invece dipendono soltanto da idee inadeguate"[51], poiché "la nostra Mente è attiva in certe cose, e passiva in altre; cioè in quanto ha idee adeguate è necessariamente attiva in certe cose, e in quanto ha idee inadeguate è necessariamente passiva in certe cose"[52]. A parere di Ricoeur, proprio questa conquista dell'attività fa dell'intera opera spinoziana una vera e propria etica, la quale riesce a tenere connessi la vita dinamica interna e la potenza dell'intelligenza, che regola il suddetto passaggio: in questo senso, l'uomo può essere "potente" quando comprende la dipendenza "orizzontale", ossia esterna, rispetto alle cose, e la dipendenza "verticale", ossia immanente, rispetto al potere primordiale, inteso da Spinoza come Dio[53]. In tal modo, attraverso Spinoza e la sua *Etica*, Ricoeur delinea l'idea che "la coscienza di sé, lungi dall'essere, come in Cartesio, al punto di partenza della riflessione filosofica, presuppone, al contrario, una lunga deviazione"[54], per cui è "la priorità del *conatus* in rapporto alla coscienza - che Spinoza chiama idea dell'idea - che impone alla coscienza adeguata di

44 B. Spinoza, *Etica*, cit., p. 83 (I, XXXIV).
45 *Ibidem*, p. 111 (II, III, scolio).
46 Cfr. P. Ricoeur, *Sé come un altro*, cit., p. 429.
47 *Ibidem*, p. 430.
48 B. Spinoza, *Etica*, cit., p. 253 (III, VI).
49 *Ibidem*, p. 255 (III, VII).
50 *Ibidem*, p. 85 (I, XXXVI).
51 *Ibidem*, p. 251 (III, III).
52 *Ibidem*, 239 (III, I).
53 Cfr. P. Ricoeur, *Sé come un altro*, cit., p. 430.
54 S. Zac, *L'Idée de vie dans la philosophie de Spinoza*, cit., p. 137 e cfr. P. Ricoeur, *Sé come un altro*, cit., p. 431.

se stessi questa lunga, lunghissima deviazione, che trova compimento soltanto nella quinta parte dell'*Etica*"[55]. Pertanto, emerge una ontologia del desiderio e dello sforzo di essere, nella quale si ritrova il fondo effettivo e potente: l'*essentia actuosa* è un principio vitalistico, e non metafisico, attraverso cui si definisce l'agire umano, in una sorta di dinamismo interno e immanente[56].

4. Alcune conclusioni: passività e attività nella relazione con le alterità

Tirando le fila dell'argomentazione svolta, è possibile affermare che l'etica di Spinoza è inserita da Ricoeur nella propria fenomenologia ermeneutica, in virtù di un dialogo a distanza sui risvolti etici e ontologici della discussione sull'agire del soggetto, soprattutto del soggetto etico nel suo dinamismo vitale, in relazione con diverse forme di alterità.

Spinoza è critico dell'antropocentrismo e propone una visione della vita umana come sforzo d'essere e tensione verso tutto ciò che contribuisce alla vita umana, nella quale, pertanto, il *conatus* non è solo conservazione, ma tensione alla realizzazione indefinita del proprio essere: è possibile un'ontologia diversa, una ontologia della vita aperta alla pluralità. Infatti, il filosofo costruisce una geometria degli affetti, la quale rappresenta una vera e propria analisi della schiavitù e della libertà umana: il suo principio fondamentale è proprio l'autoconservazione, il *conatus* "col quale ciascuna cosa si sforza di perseverare nel suo essere, non è altro che l'essenza attuale della cosa stessa"[57]. Questo sforzo non è come in Dio potenza e affermazione dell'essenza, ma è potenza conscia della propria imperfezione e aspirante alla perfezione. Ora, "ogni nostro sforzo che procede dalla ragione non è altro che conoscere; e la Mente, in quanto si serve della ragione, non giudica che le sia utile altro se non ciò che conduce alla conoscenza"[58]: questo sforzo per conoscere è il primo e l'unico fondamento della virtù, la quale, quindi, è intimamente connessa alla ragione. Conseguentemente, chi segue la ragione è attivo e ha idee adeguate, mentre l'emozione è una idea confusa, la quale non è in assoluto potere dell'uomo, poiché essa può essere determinata da altre parti della natura: l'uomo è schiavo degli affetti, ma la ragione può modularli, sebbene attraverso un cammino difficoltoso. Infatti, "chi sa veramente che tutto segue dalla necessità della natura divina, e accade secondo le leggi e le regole eterne della natura, costui senza dubbio non troverà nulla che sia degno di Odio, di Riso o di Disprezzo, né avrà commiserazione di nessuno; ma, per quanto la virtù umana lo permette, si sforzerà di agire bene, come si dice, e di essere lieto"[59]. Possiamo dire che l'uomo può "agire" sugli affetti e, comprendendone la natura - poiché essi sono necessari e utili alla vita stessa -, può divenire soggetto agente e non agito: in tal senso, si hanno degli effetti utili alla vita sociale stessa. Spinoza infatti scrive: "questa dottrina giova alla vita sociale in quanto insegna a non odiare, a non disprezzare, a non deridere nessuno, a non odiarsi con nessuno, a non invidiare nessuno. Inoltre, in quanto insegna che ciascuno si contenti delle cose sue e sia d'aiuto al prossimo, non per pietà femminile, per parzialità o per superstizione, ma solo sotto la guida della ragione"[60].

55 P. Ricoeur, *Sé come un altro*, cit., p. 431.
56 Cfr. L. M. Possati, *Ricoeur et Deleuze, lecteurs de Spinoza. Ontologie, éthique, imagination*, cit., p. 128.
57 B. Spinoza, *Etica*, cit., p. 255 (III, VII).
58 *Ibidem*, p. 451 (IV, XXVI).
59 B. Spinoza, *Etica*, cit., p. 503 (IV, L, Scolio).
60 *Ibidem*, p. 231 (II, XLIX, scolio). Cfr. P. Totaro, *La formazione storica dell'alterità in Spinoza: una lettura del "Tractatus theologicopoliticus"*, in R. Popkin, G. Ricuperati, L. Simontutti (a cura di), *La formazione storica*

La ricerca ricoeuriana trae da questo insegnamenti fondanti: la filosofia di Ricoeur, pur essendo attraversata dalla contestazione alle pretese autofondative ed egocentriche del soggetto, non approda a esiti nichilistici, né alla messa da parte del problema del fondamento. Piuttosto, essa apre al riconoscimento di un'alterità che non solo si presenta esterna al soggetto, in qualità di mondo oggettuale e interpersonale, ma, e forse soprattutto, si presenta all'interno del soggetto stesso: "fondante è il rapporto dialettico fra sé e l'altro, il riconoscimento della nostra radicale passività, come *condizione* della nostra iniziativa e della nostra libertà, un motivo che certamente si trova sullo sfondo di tutta la ricerca ricoeuriana"[61]. Infatti, "che l'alterità non si aggiunga dal di fuori all'ipseità, come per prevenirne la deriva solipsistica, ma che essa appartenga al tenore di senso e alla costituzione ontologica della ipseità, questo tratto distingue fortemente la terza dialettica da quella della ipseità e della medesimatezza"[62].

Quindi, nella filosofia di Ricoeur, la dialettica relazionale concepisce l'Altro in maniera polisemica, poiché questo non può ridursi solo all'alterità di un qualsiasi tu: ora, però, "come render conto del lavoro dell'alterità nel cuore dell'ipseità? Proprio qui il gioco tra i due livelli di discorso - discorso fenomenologico e discorso ontologico - si rivela più fruttuoso, grazie alla forza scoprente che tale gioco suscita sui due piani ad un tempo. Per fissare il vocabolario, poniamo che il corrispettivo *fenomenologico* della meta-categoria di alterità sia la varietà delle esperienze di passività, frammiste in modi molteplici all'agire umano. Il termine "alterità" resta allora riservato al discorso speculativo, mentre la passività diventa l'attestazione stessa dell'alterità"[63].

In particolare, la dialettica dell'alterità è oggetto di una attestazione spezzata, nel senso che l'alterità connessa con l'ipseità si attesta in esperienze disparate, secondo diversi focolai di alterità: a tal proposito, Ricoeur suggerisce di indagare il "tripode della passività", quale ipotesi di lavoro che si struttura in tre punti fondamentali.

In primo luogo, la passività può essere riassunta dall'esperienza del corpo proprio, o anche della carne, da intendersi come *chair* ossia "corpo vivente", come mediatrice tra il sé e il mondo, considerato secondo i suoi gradi di praticabilità o di spaesamento. L'esperienza del proprio corpo indica una mediazione fra l'intimità dell'io e l'esteriorità, dove, però, l'ipseità sembra implicare una alterità propria di cui la carne è il supporto, in quanto questa è il luogo di tutte le sintesi passive.

In secondo luogo, la passività può essere implicata dalla relazione del sé all'estraneo, che Ricoeur intende nel senso preciso dell'altro da sé: si tratta dell'alterità inerente la relazione di intersoggettività. In molteplici luoghi delle opere ricoeuriane emerge questa passività specifica del sé affetto dall'altro da sé. In particolare, è sul piano etico che l'essere-affetto ad opera dell'altro riveste un ruolo fondamentale: la stessa definizione dell'etica - vivere bene con e per l'altro all'interno di istituzioni giuste - non si può concepire senza un essere affetto dal progetto di vivere bene attraverso la sollecitudine esercitata e ricevuta.

L'ultimo elemento del tripode è il *Gewissen*, ossia la coscienza come affezione di una voce altra e che vede un sé chiamato ed ingiunto dall'altro. Ricoeur scrive:

trovarsi interpellato alla seconda persona, nel cuore stesso dell'ottativo del vivere-bene, quindi dell'interdizione di uccidere, quindi ancora della ricerca della scelta appropriata alla situazione,

---

dell'alterità. Studi in onore di Antonio Rotondò, 3 voll., Leo S. Olschki, Firenze 2001, vol. II, pp. 821-838.

61 D. Jervolino, *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricoeur*, cit., p. 178, corsivo mio.

62 P. Ricoeur, *Sé come un altro*, cit., p. 431. Per quanto riguarda la dialettica di ipseità e medesimatezza cfr. *Ibidem*, p. 78.

63 *Ibidem*, p. 432. Cfr. L. Margaria, *Passivo e/o attivo. L'enigma dell'umano fra Lévinas e Ricoeur*, Armando editore, Roma 2005.

significa riconoscersi come ingiunti a *vivere-bene con e per gli altri all'interno di istituzioni giuste e di stimare se stessi come portatori di questa aspirazione*. L'alterità dell'Altro è, allora, la contropartita, sul piano della dialettica dei "grandi generi", di questa passività specifica dell'essere-ingiunto[64].

Queste tre forme non costituiscono un nuovo livello analitico, ma sono esperienze di passività vissute a ogni livello e che possono essere esplicate come *forme ad unum* dell'alterità, le quali, da un lato, indicano la passività del soggetto e, dall'altro, invitano l'uomo all'azione responsabile: "nella dimensione della passività viene assunto pienamente il soffrire umano, che è l'altra faccia dell'agire. È in tale dimensione che l'ipseità del sé diventa coestensiva con il vivere di esseri umani che agiscono e che soffrono, senza cessare di interrogarsi sul senso del loro agire e soffrire"[65]. Siamo ancora una volta rimandati al campo dell'etica.

64 *Ibidem*, p. 470.

65 D. Jervolino, *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricoeur*, cit., p. 178. Cfr. anche J. Etienne, *La question de l'intersubjectivité. Une lecture de "Soi-même comme un autre" de Paul Ricoeur*, "Revue théologique de Louvain", 28, 1997, n. 2, pp. 189-215; V. Melchiorre, *Per una teoria dell'intersoggettività. Note a margine di "Soi même comme un autre"*, "Figure del sapere", Vita e Pensiero, Milano 1994, pp. 275-300; F. Moncada, *Etica e intersoggettività. Riflessioni su "Soi-même comme un autre" di Paul Ricoeur*, "Archivio di Filosofia", 60, 1992, n. 1-3, pp. 557-571; F. Dastur, *L'alterité la plus intime: la conscience. Ricoeur, Heidegger, Lévinas*, in F. Dastur, *La phénoménologie en questions. Langage, altérité, temporalité, finitude*, Vrin, Paris 2004, pp. 131-144.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210621

Identità digitale (?)
L'eclissi del soggetto e l'ipotesi della post-cultura

Simone E. Tropea[1]

Sommario: 1. George Steiner e la "non-definizione" di: post-cultura. 2. Il Sistema Autistico Globale: *il fine* della ricerca e *la fine* della ricerca. 3. La scomposizione del soggetto (critico) e "l'afasia" del pensante. 4. Post-cultura: il problema epistemologico. 5. La confusione semantica e il problema dell'*antropofonia.* 6. Post-moderni, Iper-moderni, Antimoderni. Il punto è: chi siamo? 7. Identità digitale? 8. Conclusioni.

Abstract: The construction of identity is a singular phenomenon, in which the essential problematic character of the human person emerges promptly. The human subject, in fact, manifests himself in every hermeneutic and planning effort as *the one who constantly crosses and goes beyond any given definition of himself*. The original dimension of being someone, as long as it remains current, presupposes an intrinsic dynamism that allows the individual to give an answer, always and only penultimate, to the original question: "who am I?" In this article we will try to clarify how the need to think about the experience of subjectivity is being re-proposed for contemporary philosophical anthropology today, especially at the root of the socio-anthropological changes related to technological implementation. We will therefore analyze the essential features of the hermeneutic paradigm of "Post-Culture" proposed by George Steiner, acknowledging in this interpretative theory of our time, not only a critical reading of the present, but rather a valid philosophical thesis for framing culture as a *shared original question*. For Steiner, to date, identity, on an ethic and hermeneutic level, can be traced back to the sphere of the *shared original question,* only if it is declined in technical-economic sense, to be introjected in this way - and only in this way - in each individual identity process. "Post-Culture", then, indicates a mutation, or, an outcome of Western Culture, in which the subject and the product are intersected and merged, on a practical and theoretical level. We will then consider the problem of identity, starting from a phenomenological and theoretical reading of the digital transformation. This hermeneutic effort will allow us to specify the terms of the problem, therefore, to develop an anthropological-philosophical synthesis that represents the first prerequisite for a serious and in-depth political-cultural evaluation.

Keywords*: Philosophical Anthropology; Ethics of the algorithm; Hermeneutics; Identity; Philosophy and Digital; Post-Culture; George Steiner.*

1 PhD in "Scienze umanistiche" presso l'Università "Rey Juan Carlos I" di Madrid; docente invitato di "Bioetica e comunicazione" presso il Pontificio Ateneo "Regina Apostolorum" (Roma)

1. George Steiner e la "non-definizione" di post-cultura

In questo lavoro si delineerà una proposta ermeneutica specifica sulla soggettività, come processo identitario individuale, a partire da un'analisi della complessità inedita che caratterizza il nostro tempo. Questa proposta emergerà gradualmente, nelle pieghe di un discorso che non si risolverà, speriamo, in una mera considerazione della complessità come cifra generica di un presente che sta cambiando, ma ambisce piuttosto a diventare una proposta filosofica in grado di intervenire attivamente nel dibattito sulla crisi della cultura avviato da George Steiner. Chiariremo un paradigma ermeneutico, quindi, da cui trarre alcuni strumenti epistemologici fondamentali, elaborando poi un discorso che possa valere nell'ambito delle valutazioni politico-economiche finalizzate alla comprensione, e alla gestione, dei processi di "trasformazione antropologica" che avvengono su scala globale e sono riconducibili, in particolare, agli sviluppi delle biotecnologie e al carattere sempre più pervasivo della tecnologia digitale[2] .

La crisi della cultura, che George Steiner ha tentato di analizzare in profondità in numerose pubblicazioni, si può leggere, innanzitutto, come una crisi delle categorie utilizzate fino ad oggi per descrivere, in modo organico, l'esperienza di sé e del mondo che è propria del soggetto umano. In generale, nell'opera di Steiner, lettura e interpretazione sono sinonimi, così come la lettura di sé e la lettura di un contesto sono considerate sempre azioni complementari. Non è possibile comprendere un contesto - letterario, storico, politico - senza comprendere allo stesso tempo qualcosa di sé, definendosi quindi all'interno di un discorso; laddove definirsi significa *con-testualizzare* la propria esperienza *immediata*, cioè "non verbalizzata"[3]. Per differenziazione o per somiglianza ad un modello biografico preesistente, per simpatia o per repulsione, per adesione rassegnata o euforica ad un linguaggio che parla per noi[4]: l'atto della lettura è sempre un atto di auto-comprensione. Leggere, infatti, è una fenomenologia della coscienza. Significa, per Steiner, porsi "liberamente" davanti ad un'interpretazione particolare di quella realtà che siamo, divenendo sempre più profondamente proprio ciò che siamo: soggetti in grado di offrire a sé stessi una definizione di sé, senza mai identificarsi completamente con quella definizione di sé che a sé stessi, in quanto sé, non si può non offrire.

La coscienza, per Steiner, è coscienza dello scarto che resta tra la definizione e la vita, o, tra il linguaggio e il silenzio[5]. Per questo la lettura è l'atto che incarna (*da corpo a*[6]) l'essenza del discorso, ovvero, il silenzio logico (l'esperienza vissuta e interiorizzata) che lo precede, e al quale ogni discorso davvero *sensato* non può che rimandare.

2 Si veda a tale proposito l'ultima pubblicazione di Paolo Benanti, in cui l'autore fa una sintesi, abbastanza efficace, degli ambiti e dei temi fondamentali delle trasformazioni in atto. Cfr. P. Benanti, *DIGITAL AGE. Teoria del cambio d'epoca. Persona, famiglia e società*, San Paolo, Milano 2020.

3 Quello della lingua come mediazione o interpretazione è uno dei temi fondamentali della riflessione Steineriana, che si ritrova definitivamente chiarito e magistralmente sistematizzato in: George Steiner, *After Babel. Aspects of language and translation*, Oxford University Press, Oxford 1975: Edizione italiana: *"Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione"*, Garzanti, Milano 1994.

4 Un tema che G. Steiner affronta pure in: *La Poesia del Pensiero. Dall'ellenismo a Paul Celan*, Garzanti, Milano 2012; Edizione Originale: *The Poetry of Thought: From Hellenism to Celan*, New Directions, New York 2011.

5 Cfr. George Steiner, *Linguaggio e Silenzio*, Garzanti, Milano 2014. Edizione originale: *Language and Silence*, Faber & Faber, London 2010.

6 Steiner utilizza spesso questo modo di dire, che recupera, come lui stesso chiarisce, da Shakespeare, e lo fa parlando della dinamica dell'argomentazione e del significato. Si veda in particolare: George Steiner, *Les livres ont besoin de nous,* Éditions de l'Herne, Paris 2003; Edizione Italiana: *I libri hanno bisogno di noi*, Garzanti, Milano 2006, p. 5.

La coscienza di sé, che è lettura di sé, nel soggetto umano si costituisce allora in un rapporto dialettico e reciproco tra discorso e silenzio, perché se manca l'uno anche l'altro viene a mancare.

In questa prospettiva, la definizione "post-cultura", proposta da Steiner in un testo del 1971[7], segnala l'esasperazione storica dei cambiamenti socioculturali che caratterizzano la post-modernità, interpretati dall'autore come un unico, lento e inesorabile processo di frammentazione identitaria che riguarda, quindi, non solo la capacità di dirci chi siamo, ma, nello specifico, la capacità di dirci chi siamo: in questi termini. Si tratta, a ben vedere, di una "non-definizione", e per tanto, di una formula che non segnala un'esperienza immediata, ma è, e resta, priva di possibili rimandi empirici.

Tutto ciò che rientra in questa (non)definizione è un discorso dissociato dalla vita, e quindi, se siamo riusciti a chiarire fin dall'inizio quella che è una nota profonda e decisiva del pensiero steineriano: non è un discorso.

Per Steiner, quest'impasse ermeneutica coincide con la crisi della cultura occidentale, e appare già nello stesso concetto di post-moderno (e di tutti i vari "post"). Si tratta di una vera e propria crisi della lettura (di sé) che si comprende, in un primo momento, seguendo le trasformazioni radicali che hanno caratterizzato la vita del libro, da Gutenberg fino all'avvento del digitale[8].

> "L'invenzione da parte di Gutenberg della stampa a caratteri mobili rappresentò un'estensione, un'accelerazione e una diffusione del manoscritto. La trasformazione digitale a cui assistiamo oggi è un cambiamento di ordine incomparabilmente più rivoluzionario. Soltanto adesso iniziamo a cogliere le nuove forme del significato, della comunicazione e dell'archiviazione su supporti magnetici. Internet, il web, sono tecniche che implicano una nuova metafisica della coscienza sia individuale che sociale. [...] La rivoluzione digitale, l'avvento planetario del trattamento del testo, del calcolo elettronico, dell'interfaccia, rappresentano un mutamento potenziale non commensurabile all'invenzione della stampa a caratteri mobili dei tempi di Gutenberg. Quella che viene definita realtà virtuale può alterare i flussi abituali della coscienza. Grazie a una manciata di microchip, banche date smisuratamente ampie prenderanno il posto dei labirinti ancora fuori controllo delle nostre biblioteche. Con quali effetti sull'atto di leggere, sulla funzione dei libri per come li abbiamo conosciuti e amati?"[9]

Ma soprattutto, e prima ancora, osservando il distacco progressivo dalla "pratica" della lettura:

> "Fino a poco tempo fa la Gran Bretagna era una società in cui uomini e donne leggevano libri impegnati recandosi al lavoro, seduti o in piedi in una metropolitana affollata. La tirannia delle suonerie del cellulare è destinata a mettere fine entro breve a questa pratica arcaica"[10].

---

7 Cfr. George Steiner, *Nel castello di Barbablù. Note per la ridefinizione della cultura*, (ed. italiana), Garzanti, Milano 2011. Edizione Originale: *In Bluebeards Castle: or Some Notes Towards the Re-definition of Culture*, Faber&Faber, London 1971.

8 *"The classical age of the book, the time in which books, as material facts, as moral concepts, mark a principal focus of the energies of civilization."* George Steiner, in: *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution*, Faber&Faber, London 1968. Riguardo all'evoluzione della storia del libro in rapporto all'evento della stampa, si veda: Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico,* Armando, Roma 1976.

9 Cfr. George Steiner, *"I libri hanno bisogno di noi"*, op.cit., p. 38.

10 G. Steiner, *ibidem*, p. 70.

La lettura in senso organico, come esercizio di interpretazione unitaria di sé attraverso il linguaggio, organo culturale al quale si accorda una fiducia previa[11], secondo l'autore inizia già ad agonizzare sotto i colpi sferzanti della "cultura di massa"[12] . La cultura viene a mancare, per Steiner, laddove evapora lo spazio solitario e intimo in cui il lettore si scopre coinvolto in una rete polimorfa di significati ed interpretazioni condivise, ma può comunque ritagliarsi un proprio spazio, attendendo al discorso anarchico della sua emergente individualità[13].

> "Leggere, nel vero senso del termine, una pagina di Kant, una poesia di Leopardi, un capitolo di Proust, significa avere accesso a momenti di silenzio, alla salvaguardia dell'intimità, a un certo livello di formazione linguistica e storica pregressa. E poi avere a portata di mano strumenti che aiutino nella comprensione quali dizionari, grammatiche e opere d'importanza storica e critica. Dall'epoca dell'accademia ateniese e fino alla metà del XX secolo, molto schematicamente, una condizione simile coincideva con la definizione di cultura. In misura maggiore o minore, essa costituì sempre il privilegio, il piacere e l'obbligo di un'élite. [...] L'intimità, la solitudine che rende possibile un incontro approfondito tra il testo e la ricezione, tra la lettera e lo spirito, oggi è una singolarità eccentrica, psicologicamente e socialmente sospetta"[14].

Questa stessa cultura, già ferita, subisce poi le pressioni di un mercato onnivoro che, nell'ansia di abbreviare la distanza tra l'orizzonte del bello e i suoi clienti, sopprime l'esigenza dei classici (ovvero di ciò che sopravvive al tempo perché ha bisogno di tempo per manifestarsi[15]), creando il "best seller": un surrogato della profondità che legittima l'esaltazione dell'immediatamente fruibile.

Se l'oggetto della lettura, cioè l'esperienza di sé che è di altri, nel classico si espone ad un soggetto che attraversa liberamente il discorso, con-testualizzando però l'ipotesi del testo a partire dalla sua domanda specifica[16], il best-seller risparmia al lettore la fatica del concetto, proponendogli un

11 La riflessione sul linguaggio attraversa tutta la produzione di Steiner, sul rapporto tra lettura, identità e linguaggio oltre ai già citati *"After Babel"* e *"Language and Silence"*, si veda pure: G. Steiner, *No Passion Spent: Essays 1978-1995*, Yale University Press, New Haven 1996; Edizione Italiana: *Nessuna passione spenta*, Garzanti, Milano 1997

12 Si può intendere qui nel senso proposto da G. Lipovetsky e J. Serroy (di cui Stainer però non condivide le aperture ottimistiche) Si veda: Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, *L'esthétisation du monde: Vivre à l'*âge *du capitalisme artiste*, Gallimard, Paris 2013.

13 "Quando dalle file dei libri comincia a comporsi il Livre interconnesso e compresente della modernità avanzata, lo spazio autonomo, privato, silenzioso, individuale della lettura viene lentamente eroso. La cultura è investita da una retorica partecipativa, e l'accesso generalizzato all'istruzione alluviona le stanze del sapere. La civiltà della lettura si trasforma in una civiltà del commento, che perde contatto con i testi e soprattutto con il tessuto dei significati nel quale i testi si inscrivono. Una cultura antintellettualistica e antiumanistica si diffonde contrapponendo all'educazione fondata sui libri un modello formativo che si rivolge senza mediazioni all'esperienza, rendendo socialmente e psicologicamente accettabile il ritorno dell'analfabetismo. Il sistema scolastico tende a trasformarsi in una forma di 'amnesia organizzata.' I media audiovisivi rompono il silenzio che protegge l'atto della lettura e frammentano i processi di comunicazione, sbilanciandoli verso l'interattività, il coinvolgimento pubblico, l'atomizzazione delle durate. Scatenando una competizione feroce per l'accaparramento della risorsa scarsa per eccellenza: l'attenzione." Paolo Gervasi, *In principio era il Verbo. E alla fine? George Steiner e la crisi dell'umanesimo*, in: *Lettere aperte. Offene Briefe, offene Wissenschaft- prospettive e polemiche per lo studio della letteratura italiana*, Ausgabe, 1/2014

14 G. Steiner, *"I libri hanno bisogno di noi"*, op. cit., p. 20.

15 "*Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire."* Cfr. Italo Calvino, *"Perché leggere i classici"*, Mondadori, Milano 2017, p. 3.

16 Cfr. G. Steiner, *"Topologie della cultura*", in *"Dopo Babele"*, op. cit., p. 491 ss.

linguaggio che non necessiti, in definitiva, di una ricostruzione personale dei legami iper-testuali[17], ma addirittura, nella sua forma virtuale, incastra il lettore nella rete di un'iper-testualità che è compiutamente prestabilita, per quanto straordinariamente inesauribile, data la sua ampiezza e la meccanica della sua costituzione interna pressoché continua. Il lettore non costruisce più il legame ipertestuale a partire dalla sua esperienza personale di lettura, ovvero nell'ambito di un'attività di ricerca che lo conduce da autore ad autore, ma lo assume come un dato immediatamente fruibile, proposto dal software e non più legato ad un autentico scatto di genialità individuale.

Con l'avvento del digitale questo spazio intimo ma aperto, esigente ma liberante, che è la "grande" biblioteca del mondo[18]- il tempio dove avviene l'iniziazione del soggetto nella trama che lo precede e che tuttavia esiste, per lui, nella misura in cui egli stesso la ricostruisce- si trova frammentato in miliardi di bit e byte, processati da una mente che non pensa (né finge di farlo), ma calcola soltanto quale vantaggio possa avere, in termini pragmatici ed economici, proporre ad un utente qualsiasi un prodotto piuttosto che un altro. Il rimando è solo apparentemente immediato. La mediazione del genio, laddove non sia del tutto superflua, è sostituita infatti dal rapporto algoritmico tra contenuti affini. Da una funzione che "guida" il lettore nella sua ricerca. Il ricercatore non tesse la rete dei significanti e dei rimandi, in buona sostanza, ma vi è, almeno in larga parte, imbrigliato.

> "La digitalizzazione di materiali manoscritti e stampati è stata impressionante per quantità e accessibilità; ha letteralmente trasformato le tecniche di ricerca, di scambio tecnico e scientifico, di esemplificazione"[19].

Questa trasformazione, per molti versi, si può leggere in termini di costrizione.

2. Il Sistema Autistico Globale: *il fine* della ricerca e *la fine* della ricerca.

Il dato più significativo, inevitabilmente, è la capitalizzazione economica del contenuto digitale. Nel sistema autistico globale che si è venuto a creare, infatti, il vuoto che segue al collasso dell'esercizio fisico della ricerca viene ad essere colmato dall'onnipresenza del software; ciò stringe il ricercatore nella morsa di una rete per sua natura "pan-economica", per il semplice fatto che si organizza sulla base di parametri autoreferenziali di efficienza, perseguendo compulsivamente l'indicizzazione dei contenuti. All'interno di questa rete la realtà soffoca in uno schema rigido, per quanto indefinito, e si identifica con una struttura asettica e inamovibile, impostata sul principio del funzionamento dei mezzi digitali stessi e sul binomio di produzione/consumo di contenuti digitali "usa e getta".

Il contenuto "vale" nella misura in cui "rende" in termini di visualizzazioni e condivisioni *immediate*. Anche il mondo accademico e le piattaforme che facilitano, e trasformano, il metodo e i meriti della ricerca, si sono inevitabilmente conformate a questo schema, posto che è l'unico schema atto a garantire la sopravvivenza di un contenuto qualsiasi nello spazio virtuale.

17 Ovvero di studio. Quello che Steiner chiama, giustamente, "*literacy*", cioè un bagaglio culturale di letture pregresse.
18 L'immagine che nella letteratura contemporanea ritorna fortemente con Jorge Luis Borges, a partire dal racconto: "*La biblioteca de Babel*", apparso dapprima nella raccolta *"El jardin de los senderos que se bifurcan"* (Buenos Aires, 1941) e poi nella raccolta *"Ficciones"*, Buenos Aires 1944; Edizione Italiana: *"Finzioni"*, Adelphi, Torino 2014.
19 G. Steiner, *"I libri hanno bisogno di noi"*, op. cit. p. 80

Da sempre, si può dire, il ricercatore sopravvive nella misura in cui è ricercato. Tuttavia, se nell'era "pre-digitale" il classico è colui che sopravvive "nel tempo", nell'età digitale, invece, l'elemento della temporalità viene drasticamente meno, e diventa un "classico" quell'autore che riesce a collocare la sua opera nell'indice di una "classe" di consumo digitale elevata, nel minor tempo possibile. Un ritardo, un'attesa, una revisione, potrebbe significare l'atroce fallimento di un anno, o più, di lavoro.

L'utenza immediata, la potenza numerica delle visualizzazioni, determinano la persistenza di uno scritto o di un'opera, che può sperare di sopravvive soltanto nella misura in cui viene ad essere immediatamente promossa dall'algoritmo del software.

Anche qui la mediazione attenta di un eventuale revisore si mostra controproducente, perché può significare un ritardo, un rallentamento o addirittura un blocco. Questo è un fatto importante: la rilevanza di un testo è data dall'immediatezza della sua riuscita pubblica in termini di visualizzazioni e condivisioni. Ma i criteri algoritmici della promozione digitale non hanno a che fare con la qualità del prodotto, si riferiscono invece alla ricerca media – attuale- della maggior parte degli utenti digitali che frequentano uno spazio virtuale più o meno esclusivo.

Il paradosso più grande è, pertanto, la marginalizzazione immediata di quei contenuti di qualità che segnano una discontinuità all'interno del discorso generale. Si tratta di una censura matematica (quella di tipo etico merita un discorso a parte) che prescinde addirittura dalla tempistica e segnala il carattere davvero autistico della post-cultura, radicatasi con l'affermazione acritica del mezzo digitale come mediatore fondamentale tra il soggetto e la realtà, non solo nella vita intellettuale, ma in ogni ambito dell'esistenza[20].

Sono livelli di complessità che si sovrappongono e per essere compresi richiedono una grande elasticità mentale, ma mostrano, una volta esaminati, il lato oscuro di un progresso che bisogna riconoscere nella sua, sempre drammatica, ambiguità.

Seguendo le abitudini quotidiane dell'utente,[21] infatti, la rete promuove innanzitutto la bulimia del consumo di stimoli[22], intensificando così, in un meccanismo autistico e potenzialmente illimitato, la precisione del "personal branding".

Con la rivoluzione digitale e i big data il soggetto diventa infatti oggetto di analisi[23], viene integrato in una rete che lo informa senza interruzione e che allo stesso tempo acquisisce le informazioni che lui stesso le offre. Il suo agire è scomposto in una serie di dati conservati in "servers" e processati

20 "L'attenersi della stragrande maggioranza della popolazione mondiale a modi e stili standardizzati di pensare e di agire, a parametri di giudizio e a canoni di comportamento definiti e determinati sulla base di ciò che "mediamente" viene ritenuto accettabile e praticabile(...) l'assunzione della 'media' o di ciò che vale mediamente come norma o regola predominante, la sostanziale accettazione del 'mercato' e dei suoi spesso infimi epifenomeni culturali oltre che delle sue 'leggi' economiche, non possono che generare 'mediocrità' fino al punto di consegnare il mondo al potere di una moltitudine di mediocri." Cfr. Alain Deneault, "Mediocrazia", Neri Pozza, Milano 2014.

21 Si veda: Paolo Cellini, *La Rivoluzione Digitale. Economia di Internet dallo Sputnik al Machine Learning*, Luiss University Press, Roma 2018.

22 Una lettura filosofica delle conseguenze neuro-cognitive, oltre che sociali, dell'epoca digitale, a partire dalla correlazione tra digitale e mercato globale, è stata svolta da Gilles Lipovetsky in: *"La société de déception"*, con Bertrand Richard, Textuel, 2006; e ancora in: "*Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*", Gallimard, Paris, 2009; ma soprattutto, di recente pubblicazione, lo studio di un neuro-scienziato dell'età infantile, Michel Desmurget, che afferma senza mezzi termini: "Ce que nous faisons subirà nos enfants est inexcusable. Jamais sans doute, dans l'histoire de l'humanité, une telle expérience de décérébration n'avait été conduite à aussi grande échelle". In: M. Desmurget, *La Fabrique du crétin digital. Les dangers des écrans pour nos enfants*, Éd. Seuil, Paris 2019.

23 Si veda: Max Tegmark, "*Life 3.0: Being Human in the Age of Artificial Intelligence"*, Penguin, New York 2018

da un'intelligenza impersonale che seleziona, continuamente, stimoli audiovisuali, brevi slogan e pubblicità che lo rendono sempre più conforme a ciò che l'algoritmo "immagina" a proposito di lui.

Il motore di ricerca segnala al ricercatore tutto ciò che gli conviene cercare, e registra i caratteri fondamentali, e anche secondari, della sua ricerca, in una spirale vertiginosa di auto-influenza, nella quale entrano in gioco fondamentalmente tre elementi:

1. Il soggetto e le sue abitudini di consumo (cosa cerca?)
2. La tendenza del mercato, o, l'offerta (cosa può trovare?)
3. Un sistema algoritmico in grado di elaborare un rapporto tra queste due dimensioni, spingendo la ricerca verso l'offerta e ricalibrando i termini e i temi dell'offerta sulla base della ricerca (a cosa gli conviene puntare?)

Nel momento in cui la cultura, come ricerca, soccombe all'economia digitalizzata, sono gli algoritmi a definire l'identità del soggetto che cerca, e lo fanno nello spazio virtuale di un profilo plastico che viene continuamente prodotto all'interno dell'unico processo identitario possibile, quello legato al potere demiurgico dei dati e funzionale alle esigenze del mercato globale[24] . Attraverso il fenomeno indefinito ma concreto della post-cultura, al margine di ogni possibile interpretazione intellettualistica di questa definizione, l'essenza della mutazione antropologica in atto si può considerare, quindi, come il passaggio dall'essere "individuo", termine che segnala l'indivisibilità di una persona, all'essere "dividuo", ovvero soggetti frammentati ed isolati, *in balia di colossi tecnologici con un potere enormemente più grande del nostro*[25].

3. La scomposizione del soggetto (critico) e "l'afasia" del pensante

L'eco delle lezioni di Horkheimer e Adorno[26] risuona chiaramente in queste prime righe scarne ed essenziali, soprattutto se si considera l'impatto trasversale che esercita sull'individuo concreto e sullo spazio analogico il dominio del digitale. Mentre il soggetto personale annovera tra le sue caratteristiche essenziali la componente della corporeità, che è innanzitutto espressione di una fisicità situata in un perimetro finito e definito, il soggetto digitale è, per definizione, la forma "numerica" del soggetto, ovvero l'immagine della sua fisicità, o il contenuto della sua attività, che si estende autonomamente nello spazio virtuale, innescando o intervenendo in processi che il soggetto concreto, in larga parte, ignora. L'autonomia dell'esistenza digitale è il dato veramente liquido del nuovo modello antropologico che si sta profilando, in quanto appare un soggetto "sciolto", cioè inevitabilmente slegato dal suo dato originario (la corporeità), in forza della dinamica che sostiene la sua stessa presenza nel cosmo digitale, ovvero la scomposizione algoritmica del suo profilo identitario. Il soggetto concreto, soprattutto, non gestisce il processo della propria ricomposizione unitaria, ritrovandosi così decentrato nell'assolutamente matematico. Non viene meno lo spazio, ma una dimensione spaziale definita. Ciò che viene a mancare nel processo

24 Su questo tema rimandiamo a un testo che è divenuto ormai un classico: Soshana Zuboff, "*The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power",* Faber e Faber, London 2019.
25 Cfr. Paolo Benanti, *"Facebook e non solo, se la tecnologia è senza etica",* in: Formiche.net, 03/2018.
26 In particolare: Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *"Dialektik der Aufklärung",* Querido, Amsterdam 1947; Ed. it. *Dialettica dell'illuminismo*, trad. Lionello Vinci, Einaudi, Torino 1966.

identitario, infatti, non è tanto la realtà fisica, ma è piuttosto la possibilità di esperire la coscienza di sé come presenza immediata[27]. Perché l'elemento della mediazione numerica è penetrato nella struttura profonda della soggettività, al punto da definirne l'identità, avendo assunto così i caratteri propri della domanda originaria. Domanda che un tempo emergeva nel discorso, ovvero, nella dinamica propria della struttura linguistico-culturale alla quale il soggetto apparteneva. Se l'individuo concreto dell'età della cultura torna a sé stesso "in sé stesso", dopo ogni confronto con l'oltre sé stesso, di cui il sistema culturale e i suoi prodotti sono espressione, l'individuo digitale, che è prodotto della post-cultura- dove quindi, per dirla con Steiner *"il ritirarsi della parola"*[28] ha decretato il primato assoluto del numero- non ha più modo di tornare *immediatamente* a sé stesso. Perché la sua componente essenziale è ormai quella della mediazione permanente, esercitata dall'oggetto fisico matematico, cioè dal "mezzo" digitale, che definisce autonomamente i caratteri fondamentali del soggetto digitale stesso.

Anche la socialità digitale di un soggetto qualsiasi rientra in questo paradigma. I suoi interlocutori, i suoi venditori, i suoi amici e i suoi gusti, gli interessi e i talenti da coltivare o quelli da mettere da parte, ogni cosa viene a lui proposta in forza di un calcolo e attraverso la mediazione fisica di uno strumento tecnologico; in ogni ambito decisivo per la soggettività digitale (la cui relazione con quella analogica dobbiamo ancora comprendere) interviene una mediazione strumentale, che è di natura "tecnologica" e "matematica", non più linguistica o concettuale. La costruzione dell'identità digitale segue pertanto un meccanismo a-discorsivo, o più propriamente, "a-fasico" [29]. L'immediatezza apparente delle operazioni digitali si fonda in realtà su una struttura implicita di mediazione matematica continua. Il soggetto digitale è quindi un soggetto "composto" e "complesso", che non mantiene necessariamente un vincolo identitario con il soggetto concreto,

27 Questo concetto meriterebbe certamente un articolo a parte. In questa sede mi limito a rinviare al concetto heideggeriano di *Dasein*, aggiungendo però che, ai fini di una comprensione più esaustiva, lo si può considerare nello stesso modo in cui lo si considera nell'analisi sulla "crisi della presenza" che propone Ernesto De Martino. La differenza fondamentale tra Heidegger e De Martino si evidenzia bene nel modo in cui si intende l'angoscia, al contrario di Heidegger, infatti, De Martino sostiene che: "l'angoscia segnala l'attentato alle radici stesse della presenza, denunzia l'alienazione di sé a sé, il precipitare della vita culturale nella vitalità senza orizzonte formale. L'angoscia sottolinea il rischio di perdere la distinzione fra soggetto e oggetto, fra pensiero ed azione, tra forma e materia: e poiché nella sua crisi radicale la presenza non riesce più a farsi presente nel divenire storico, e sta perdendo la potestà di esserne il senso e la norma, l'angoscia può essere interpretata come angoscia della storia, o meglio come angoscia di non poter esserci in una storia umana. Pertanto quando si afferma che l'angoscia non è mai di qualche cosa, ma di nulla, la proposizione è accettabile, ma soltanto nel senso che qui non è in gioco la perdita di questo e di quello, ma della stessa possibilità del quale"... ed ecco la definizione che chiarisce meglio il nostro discorso... "(il quale) come energia formale determinatrice di ogni questo e di ogni quello: e tale perdita non è il non-essere, ma il non-esserci, l'annientarsi della presenza, la catastrofe della vita culturale e della storia umana." (Ernesto De Martino*, Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria,* Bollati Boringhieri, Torino 1975, p. 30). Significativo è il fatto che De Martino riconosca nella crisi della presenza il principio di ciò che lui stesso definisce la "catastrofe della vita culturale" e la crisi della storia come "storia umana". Quest'analisi necessita, come ho detto, di un approfondimento maggiore, che in parte tento di sviluppare di seguito, ma rappresenta in ogni caso un'intuizione importante che è utile tenere a mente. In buona sostanza, la costruzione dell'Identità, per De Martino, è l'esperienza della "presenza", intesa come definizione di sé*, a partire da* e *all'interno di* un contesto (linguistico-simbolico) riconosciuto e riconoscibile.

28 È un'espressione che in Steiner ritorna spesso. Nella maggior parte dei casi l'autore si riferisce, però, al predominio dello stimolo audio-visuale sull'argomentazione di tipo razionale. Tuttavia, possiamo assumerla anche come espressione valida per indicare l'affermazione epocale della "logica dell'algoritmo"; per cui ogni dimensione del reale, compreso il soggetto e la sua operatività, viene ad essere "formalizzato" in termini strettamente algoritmici.

29 Per un approfondimento del tema- che Steiner tratta in *"Linguaggio e silenzio"*- si veda*:* Gabriele Frasca*, La lettera che muore. La 'letteratura' nel reticolo mediale,* Meltemi, Roma 2004.

perché non deve per forza dir-si, riportando nello spazio digitale la domanda di sé a sé stesso, ma può invece agir-si e basta.

Che la corporeità, come dato prelogico (pre-volitivo, pre-culturale) non sia determinante nel processo della costruzione identitaria, certamente è un'idea che si ritrova praticamente ovunque nella riflessione filosofico-antropologica post-moderna. Non ci interessa ripercorrere la storia della decostruzione del soggetto o rintracciare quest'approccio in uno dei suoi molteplici esiti o presupposti teorici[30], ci preme piuttosto segnalare il motivo per cui il collasso dell'identità intesa come *unità psico-fisica situata nello spazio e nel tempo*, non è né esistenzialmente, né socialmente sostenibile.

Certamente quest'ultima affermazione non è una valutazione che rimanda ad una verità immediatamente evidente: necessita pertanto di un chiarimento.

Il concetto di "dividuo", che è stato evocato nel paragrafo precedente, viene inteso infatti in senso positivo da non pochi antropologi contemporanei, posto che, dal loro punto di vista, lascia intravedere la possibilità di fondare un discorso politico pacifista a partire dall'idea di una *co-dividualità*, come condizione fondamentale del soggetto umano. Per una certa scuola di pensiero, in buona sostanza, l'individuo concreto non esiste, perché il soggetto umano (o come lo si voglia chiamare) non possiede alcuna identità, o individualità specifica, che non provenga dal contesto sociale. Il soggetto umano, cioè, manca di un "nucleo fondamentale", che dica la sua unicità prescindendo, in qualche modo, dal riconoscimento degli altri[31]. È soltanto all'interno delle relazioni sociali, sintetizzando per sommi capi, che il soggetto trova sé stesso come "qualcuno", in un processo sempre aperto di definizione di sé. Processo che fa parte del gioco sociale e che in qualche modo: è l'essenza del gioco sociale stesso. Gioco in cui si forma continuamente, con caratteristiche sempre nuove, il "dividuo", ossia: il soggetto sempre diveniente.

Il problema fondamentale di questa idea, la cui storia e le cui varianti non possiamo analizzare in questo articolo, ma nella quale, tendenzialmente, l'identità, o l'individualità, viene ad essere identificata con la fonte di ogni conflitto interpersonale e interculturale[32], sta nel fatto che essa manca, per così dire, di profondità e di concretezza.

Stando per esempio a Francesco Remotti, uno dei più accaniti difensori di questa teoria tra gli accademici italiani, continuare a ritenere valido il concetto d'identità significa lasciare campo libero a quei processi sociali potenzialmente violenti, legati al bisogno di affermare sé stessi - come individuo o come gruppo - che inevitabilmente una richiesta soggettiva di riconoscimento esterno dell'identità, di solito innesca[33].

---

30 Si pensi alle correnti più radicali della teoria di genere.

31 "La sostanza è frutto dell'immaginazione. Per nostro comodo e forse persino per necessità, noi ci immaginiamo di avere appunto una sostanza e dunque un'identità. Il pensiero dell'identità è infatti funzionale all'orientamento della nostra vita personale, così come all'ordine sociale. Ma ciò non elimina il fatto che si tratti di un pensiero finzionale: anzi, un pensiero erroneo, fondato su premesse false." Cfr. Francesco Remotti, *L'ossessione identitaria*, Laterza, Roma-Bari 2010.

32 Francesco Remotti inizia ad abbozzare questa idea nel 1996, nel saggio *"Contro l'identità"* (Laterza, Roma-Bari 1996). In questo saggio l'autore riconosce ancora un certo valore, quantomeno pratico, all'idea di identità. Ma è una visione che andrà progressivamente abbandonando fino a sviluppare una teoria decisamente più radicale, secondo la quale il concetto d'identità dev'essere necessariamente soppresso, per evitare che esso continui ad agire, originando occasioni di conflitto interpersonale o tra gruppi umani diversi.

33 "Inserirsi in una logica identitaria significa entrare in conflitto fortissimo con gli altri e significa dare luogo a quelle situazioni che in Contro l'identità ho descritto in termini di distruzione dell'altro." In: F. Remotti, "L'ossesione identitaria", op. cit.

Quest'ultimo autore, in particolare, esprime molto bene l'intuizione politica superficiale che sottostà al concetto di "dividuo". Parla infatti dell'identità addirittura in termini di "ossessione", ma senza operare, per esempio, alcuna distinzione sostanziale tra identità e identitarismo[34], che pure basterebbe chiarire per distinguere un elemento politicamente neutro (identità) da una sua possibile deriva (identitarismo) nel discorso politico. Soprattutto, però, l'autore muove una critica al concetto d'identità a partire da una sua personale concezione d'identità decisamente "rigida" e "univoca". Ragiona come se il termine "identità", per sua natura, escludesse ogni possibile connotazione che richiami, o comunque ammetta, l'idea della dinamicità.

Questo "gettar via il bambino con l'acqua sporca", purtroppo, è un problema serio, che segnala un vizio molto diffuso nell'età della post-cultura, ovvero, quello del pensiero "filosoficamente approssimativo". Si tratta di un pensiero che elude lo sforzo dell'approfondimento filosofico e della riflessione sul senso più generale di un concetto, prediligendo la creazione di slogan accattivanti, magari originali, ma filosoficamente molto poveri e tendenzialmente autoreferenziali. Non ci interessa in questa sede affrontare un confronto più dettagliato con Remotti, che naturalmente è autore stimabile e degno di essere letto, o con altri autori che condividono più o meno questa concezione contemporanea dell'identità. Ci limitiamo però ad osservare la povertà filosofica di quest'idea, che si caratterizza, come abbiamo appena detto, anche e soprattutto per una mancanza di concretezza. Se, infatti, una disciplina come la sociologia, o l'antropologia culturale, può rinunciare pacificamente al concetto d'identità, probabilmente questo è più difficile nel campo della psicologia e ancor più nell'ambito del diritto.

Se l'identità non esiste, che cosa vuol dire, allora, che una persona soffre di *"disturbo dissociativo dell'identità"*[35]? Oppure ancora, che senso può avere parlare di "responsabilità individuali" o di "diritti individuali", se l'individuo non esiste, ma esiste soltanto il dividuo?

Sono problemi che l'autore non risolve - nemmeno affronta - e che in realtà non sono facilmente risolvibili. Perché per sciogliere le contraddizioni che inevitabilmente si vengono a creano nel dibattito circa la sensatezza o l'insensatezza di questi termini e teorie, bisognerebbe riscrivere l'intero dizionario concettuale della tradizione occidentale.

La confusione semantica è un elemento fondamentale della post-cultura[36]. Questo fenomeno

34 È appunto il caso di Hobswam, che considera attentamente la distinzione oggettiva tra nazione (come forma politica) e nazionalismo (come ideologia), o il caso di Bauman, che non commette mai l'errore di considerare come equivalenti il concetto d'identità e la sua deriva ideologica, che è appunto l'identitarismo. Al contrario, Bauman riconosce nella crisi delle identità, il nucleo problematico della cultura post-moderna, posto che: laddove *si cerca di evitare le solidificazioni e lasciare aperte le opzioni* (Z. Bauman, *"Life in Fragments"*, Blackwell Pub, London 1995), si ottiene in realtà la più becera e immediata negazione di ogni possibile relazione. Negando l'identità, in buona sostanza, si nega pure l'alterità, e dove non c'è alterità, inevitabilmente, non sussiste alcuna relazione, o, dia-logo. Ecco perché per Bauman il discorso post-moderno, laddove nel discorso post-moderno possiamo includere pure i prodotti tecnologicamente avanzati della società post-moderna, l'unico assetto morale possibile è quello dell'autoreferenzialità.

35 DDI o DID, dall'inglese *Dissociative Identity Disorder*, è noto anche come "Disturbo di personalità multipla". Si tratta di quella forma di patologia psichica che R. L. Stevenson descrive meravigliosamente bene nel suo *"Dott. Jekyll e Mister Hyde"* (London 1886).

36 "Il cambiamento di linguaggio da una generazione all'altra è un fenomeno normale nella storia sociale. In passato, però, tale cambiamento e le provocazioni verbali dei giovani contro gli anziani erano varianti di un continuum evoluzionistico. Oggi avviene qualcosa di nuovo: il tentativo di una rottura totale (...) Hanno origine in questo, per alcuni aspetti, le lacerazioni e le disperazioni dell'attuale conflitto generazionale. Si sta facendo violenza, deliberatamente, ai legami primari d'identità e coesione sociale generati da un linguaggio comune". In: G. Steiner, *"Nel Castello di Barbablù-note per la ridefinizione della cultura"*, Garzanti, Milano 2019 (II ed.), p. 100-101.

origina dalla sovrapposizione di due problemi diversi, tra loro correlati. Problemi che Steiner riconosce piuttosto chiaramente, denunciandoli di continuo. Da una parte vi è una sorta di "iperproduzione semantica" direttamente legata ad un'iperproduzione di prodotti culturali, anche accademici, il cui tratto fondamentale è "il narcisismo", "il solipsismo". Dall'altra, la maggior parte della produzione culturale, e anche accademica, si distingue per una sempre più profonda "povertà filosofica". Manca cioè, non soltanto nei prodotti culturali destinati, magari, ad un lettore medio, ma anche in molta produzione accademica, una seria e previa riflessione epistemologica[37].

A ben vedere, la correlazione tra i due problemi sta nel fatto che il secondo, in un certo senso, è riconducibile al primo.

4. Post-cultura: il problema epistemologico

Parlare però di narcisismo non significa affatto esprimere un giudizio morale. Nulla di più lontano dalle intenzioni di Steiner. Il carattere narcisistico della produzione culturale e accademica contemporanea va compreso, piuttosto, a partire da una fenomenologia della produzione e della divulgazione culturale che si serve del mezzo digitale.

Il carattere intrinsecamente numerico e afasico dell'esistenza digitale, che è il teatro della post-cultura, di cui abbiamo iniziato a parlare, e che dipende dalla scomposizione algoritmica sulla quale si struttura la permanenza dell'oggetto formale (oppure di un soggetto formalizzato) nel cosmo digitale, non prevede la possibilità di elaborare dei dati considerando penultimo o sostanzialmente precario l'esito di un calcolo[38]. L'algoritmo, per sua natura, può avere sempre e soltanto un risultato "univoco" e "generale".

Banalmente, un calcolo algoritmico dev'essere[39]:

1. Finito
2. Deterministico
3. Non ambiguo
4. Generale

Un prodotto scientifico valido, come può essere un articolo con alle spalle un'adeguata riflessione epistemologica, diventa un prodotto sempre più di nicchia, destinato ad un gruppo estremamente esiguo di lettori. Mentre proliferano e s'impongono nel "mercato culturale" temi e autori che sovente "parlano alla gente", nel senso che non differiscono in nulla dal linguaggio e dalle opinioni

37 Ci riferiamo espressamente al tema sollevato da Emanuele Severino, secondo il quale, appunto, la crisi della Filosofia si può intendere, propriamente, come una "crisi epistemologica" che attraversa ogni ambito disciplinare e si spiega alla luce di quella *"follia"*, che muove il progresso tecnologico occidentale. Si veda a proposito: Emanuele Severino, *"Il destino della tecnica"*, Bur, Torino 2009.

38 Non esiste, quindi, la possibilità di mantenere un discorso scientifico, nel senso proposto da Popper, all'interno dell'Agorà digitale e dei suoi spazi più eterogenei. Il mezzo, inevitabilmente e ancora una volta, è più determinante del contenuto. Non ha torto Jaron Lanier quando sostiene che relazionandosi con una *"persona falsa"* (Alexa, Cortana, Siri, ecc.), cioè con un motore di ricerca, ci si espone senza saperlo ad un *denial of service* culturale. Una *persona falsa* è sempre, in definitiva, un manipolatore.

39 Per un'introduzione generale al tema si veda: Paolo Ferragina, Fabrizio Luccio, *"Il pensiero computazionale. Dagli algoritmi al coding"*, Il Mulino, Bologna 2017.

medie della maggior parte della società a cui si rivolgono. Ciò che viene a mancare, pertanto, all'interno del cosiddetto dibattito pubblico, è un vero e sano dibattito "critico". Perché il dibattito davvero critico, supponendo allo stesso tempo una continuità con la tradizione preesistente ed una rottura nel linguaggio e nei contenuti, non solo richiede uno sforzo ermeneutico ed intellettuale serio, ma soprattutto lo propone. Nell'età della post-cultura, però, dominata dagli "spin doctor" e da un'offerta culturale pressoché illimitata, ma soprattutto configurata dal mezzo digitale, è molto difficile immaginare in che modo un pensiero alto- che per essere compreso richieda quindi uno sforzo minimo e soprattutto tempo- possa entrare nel dibattito pubblico. Questo perché "Il" pubblico e la sua capacità critica potenziale, aderisce- anche e soprattutto da un punto di vista linguistico- alla dittatura dell'apparentemente immediato, ovvero di ciò che viene offerto sempre e solo, per dirla ancora con Steiner, nella forma di un discorso: "predigerito"[40]. Anche questo elemento infatti, come dicevamo, rientra nella bulimia del consumo di stimoli che caratterizza l'esistenza di un soggetto digitale qualsiasi.

L'abuso di prodotti culturali "predigeriti", però, offerti ad un pubblico sempre più targettizzato- per esempio patinati d'intellettualismo, se destinati ad un consumatore di prodotti culturali medi- finisce per alterare irrimediabilmente ciò che Steiner chiama la "chimica del gusto"[41]. La proposta pressoché continua di prodotti culturali, anche accademici, che le app e le piattaforme più svariate offrono in continuazione ad un utente medio, interferisce infatti con la creazione personale del proprio "canone dell'essenziale"[42]. Con questa definizione Steiner intende quella dinamica per la quale, inevitabilmente, in un processo di ricerca e di studio individuale, un tempo, ciascun lettore eleggeva liberamente e "imprevedibilmente" i propri riferimenti, in particolare filosofici e letterari. Ora, però, la precisione della proposta culturale algoritmicamente mediata intacca la libertà e per tanto l'imprevedibilità che caratterizzava la scelta personale dei riferimenti, ovvero, l'elezione anarchica del proprio canone. È una questione cruciale, perché da una parte, in questa riflessione, Steiner considera il carattere intrinsecamente dialettico e reciproco della lettura in senso classico- in quanto il lettore riformula il significato del testo definendo liberamente il suo *con-testo* - e dall'altra, proprio su questo punto decisivo si comprende più in generale cosa egli intenda per cultura[43].

Non solo tutto ciò che suppone una mediazione personale importante, o che, in buona sostanza, per essere compreso richiede tempo, viene eluso dal sistema informatico che supporta la dinamica della proposta culturale, e così escluso dalla riflessione personale dell'utente (continuamente re-indirizzato verso "prodotti" sempre meno eterogenei tra loro), ma allo stesso tempo si inaridisce drasticamente *l'humus* della creatività e della libera interpretazione di un contesto, distruggendo quelle che sono le condizioni minime per una lettura "responsabile"[44] del contesto stesso.

La lettura come interpretazione e quindi ricostruzione personale del mondo, che si ri-definisce

40 I concetti ai quali alludiamo si ritrovano per lo più in: G. Steiner, *I libri hanno bisogno di noi*, op. cit.

41 *Ibidem*

42 *Ibidem*

43 "Essere a casa propria nel mondo della cultura significa essere a casa propria in molti mondi, in molti linguaggi: significa trovarsi a casa propria nella storia delle idee, nella letteratura, nella musica, nelle arti. Richiede erudizione e la capacità di cogliere i rapporti tra i diversi mondi: il nexus." In: G. Steiner, *Una certa idea di Europa,* Garzanti, Milano 2017 (III ed.), p. 15. Si tratta del testo di una conferenza tenuta dall'autore in occasione del decimo anniversario dalla fondazione del *Nexus Institute* di Amsterdam.

44 "Per me che insegno e considero quale ossatura stessa della vita, la letteratura, la filosofia, la musica e le arti, come saprò tradurre questa necessità in coscienza morale concreta della necessità umana, dell'ingiustizia che contribuisce in così ampia misura a rendere possibile l'alta cultura?" In: G. Steiner, *I libri hanno bisogno di noi,* op. cit., pp. 90-91.

nell'atto della lettura appunto come *con-testo* - nel quale il lettore occupa il centro, pur non essendo il protagonista del testo ma solo il suo interprete - lascia il posto ad un mero consumo di stimoli, atti a produrre reazioni puntualmente registrate come dati, riutilizzati dal software per ottimizzare le funzionalità algoritmiche di cui si servono i grandi colossi tecnologico-finanziari. Colossi che supportano, materialmente e indifferentemente, ogni azione culturale.

Non si parla più di risposta, si parla piuttosto di *feedback*. Mentre la risposta, però, chiama in causa la riflessione critica, e predispone o comunque espone due soggetti al confronto dialogico, il feedback rappresenta l'esito di una reazione rapida, istintiva, sostanzialmente irriflessa. La logica del feedback è pura emotività, e corrisponde meglio, pertanto, ad una dinamica comunicativa post-culturale, in cui la necessità di una mediazione razionale è diventata controproducente, ai fini dell'unico rapporto che il mezzo digitale considera valido: quello tra stimolo e reazione[45].

L'allontanamento dall'atto classico della lettura, infatti, allontana soprattutto dalla buona pratica della cosiddetta *"ruminatio"*. Termine caro alla tradizione teologica, sia ebraica che cristiana, che indica proprio quell'approccio alla Scrittura in forza del quale il lettore "mastica" il contenuto del libro, lo digerisce e poi lo richiama ancora alla mente: interiorizzandolo e dilatandone sempre di più il senso e il significato. Un'immagina che per Steiner (in questo caso in linea con la tradizione talmudica e monastica) richiama la figura di Ezechiele, nell'atto di obbedire al comando divino che gli impone di *"mangiare il rotolo"* (Ez 2,1-3,9).

> "(Dio) gli ordina di fare del testo una parte della sua identità corporea e mentale"[46].

Il punto nevralgico di questo venir meno della lettura "attenta", che Steiner coglie in tutte le sue complicate conseguenze storiche, è che anche lo studioso serio e meticoloso, nel momento in cui vorrà avere un minimo di aderenza alla realtà del discorso pubblico, dovrà necessariamente confrontarsi con lo slogan, misurandosi quindi sul terreno del discorso rapido e "ad effetto". Molte volte, però, parlare di slogan è parlare del nulla. Ragion per cui da questo tipo di confronto, che in fondo è un confronto con il nulla, raramente si ricava qualcosa, ma anzi, tendenzialmente si rischia soltanto l'esaurimento.

Il peso di questa povertà filosofica, mediaticamente imposta anche nell'ambito degli sforzi ermeneutici tesi ad interpretare la realtà del digitale, è tutt'altro che irrilevante. Essa è deleteria soprattutto ai fini di una corretta gestione politica dell'innovazione digitale, perché esclude dall'orizzonte della riflessione quelle categorie ermeneutiche che non coincidono con il linguaggio- con quegli schemi cognitivi sempre più a-filosofici – che caratterizzano la comunicazione mediatica e digitale.

La fretta di dire tutto e subito, a quante più persone possibili, per ottenere come risultato un consenso immediato in termini di visualizzazioni, origina un paradigma comunicativo in cui si

45 Non ci è possibile, in quest'articolo, dedicare uno spazio ampio all'analisi delle strategie di manipolazione sistematicamente applicate da colossi digitali come Facebook, Instagram, ecc. Tuttavia, rimandiamo a due testi di Jaron Lanier, informatico e pioniere della realtà virtuale, nei quali l'autore- con lo stile divulgativo che gli è proprio- offre un'adeguata bibliografia, con dei rimandi importanti a dichiarazioni, articoli e conferenze di alcuni suoi colleghi informatici, impegnati nella realizzazione di programmi sempre più sofisticati, atti ad applicare, nella struttura algoritmica del software, i principi fondamentali del *condizionamento operante* di Bhurrus Skinner, uno dei padri del comportamentismo. Si vedano in particolare: J. Lanier, *Who Owns the Future,* Simon & Schuster, Ney York, 2014; *"Ten Arguments For Deleiting Your Social Media Accounts Right Now",* Henri Holt & Co., New York, 2018.

46 G. Steiner, *I libri hanno bisogno di noi*, op. cit. p. 28.

parla "per immagini". È ciò che Steiner chiama: "il ritirarsi della parola"[47], del *logos*.

> "Il passaggio da una cultura dominante a una post o sub-cultura, si manifesta già in un generale "ritirarsi dalla parola". [...] Sempre più spesso la parola è didascalia dell'immagine. Aree sempre più ampie di realtà e di sensibilità, specialmente nel campo delle scienze e delle arti non figurative, sono escluse dal campo del resoconto verbale e della parafrasi. I segni della logica simbolica, i linguaggi della matematica e del computer non sono più metadialetti, rapportabili e riducibili alle grammatiche della cognizione verbale. Sono sistemi di comunicazione autonomi che reclamano e soddisfano autonomamente un ambito sempre maggiore di finalità contemplative e attive. Le parole sono corrose dalle false speranze e dalle bugie a cui hanno dato voce. L'alfabeto elettronico della comunicazione immediata e della togetherness (solidarietà) globale non è l'antico e disgiuntivo retaggio di Babele, ma l'immagine-in-movimento"[48].

Se la civiltà occidentale, nella prospettiva di Steiner, rappresenta *un'epoca di verbalismo concentrato sul primato della logica (ossia di quell'elemento che organizza le articolazioni del tempo e del significato intorno al logos)*[49], il ritirarsi della parola origina una sub-cultura del suono slegato da ogni tipo di mediazione razionale-cognitiva e teso a ricreare, continuamente, l'esperienza originaria del caos, come spazio pre- , o, post-culturale, in cui fluttuano indistintamente tutti i possibili significati, senza che sia possibile individuare o scegliere alcuna determinazione di senso, più o meno precisa.

La crisi semantica si configura allora come un'esplosione di suoni pervasivi, sia nel senso della produzione musicale ipertrofica, sia nel senso della ri-produzione seriale, e globale, di temi musicali svincolati da ogni contenuto significativo. La musica senza pause, la presenza assordante di una continua e involontaria colonna sonora, preclude la manifestazione del contesto- che emerge soltanto nel rapporto ordinato tra silenzio e *lettura* di una grammatica musicale applicata- e investe pure i processi cognitivi e comunicativi[50], rompendo ogni possibile rapporto tra un valore specifico ed un vettore fonetico. L'iperproduzione fonetica, in definitiva, fa da sfondo continuo, e allo stesso tempo celebra, il divorzio tra suono e parola (*logos*).

Narcisismo quindi, come svuotamento di termini, concetti, espressioni. Impossibilità di scorgere una consequenzialità definita di suoni che hanno un termine, ovvero, che rimandano a qualcosa di altro da sé. Siamo allora immersi in una pioggia torrenziale di pseudo-ragionamenti costruiti su una confusione semantica decisamente violenta. Confusione che si deve in particolare ad un fenomeno ancora poco analizzato, e che è un sottoprodotto di quest'afasia originata, paradossalmente, dell'ipertrofia di un linguaggio (iconico, musicale, scientifico-disciplinare) svincolato da quel margine di silenzio al quale, per avere un senso, dovrebbe rimandare[51]. Si tratta

47 Cfr. G. Steiner, *Nel Castello di Barbablù,* op. cit., p. 98.
48 G. Steiner, *Nel Castello di Barbablù,* op. cit., p. 98-99.
49 *Ibidem*
50 Abbiamo già citato il saggio fondamentale di Steiner *"Linguaggio e silenzio"*, dove l'autore, come farà pure in *"Nel castello di Barbablù"*, pone la questione della rumorosità che caratterizza l'esistenza ordinaria dell'uomo contemporaneo. Dobbiamo aggiungere, tuttavia, che si tratta di una riflessione a cavallo tra filosofia del linguaggio e sociologia, nella quale l'autore tenta di inquadrare il problema in termini più che altro educativo-pedagogici. Com'è possibile educare al pensiero ponderato, si chiede Steiner, nell'era del *bombardamento acustico?*
51 Si veda: Carlo Sini, *"Scrivere il silenzio. Wittgenstein e il problema del linguaggio",* EGEA, Milano 1994.

di un fenomeno caratteristico della post-cultura, le cui implicazioni ermeneutiche nel campo dell'analisi del digitale, più che in altri campi, non sono state ancora sufficientemente considerate a partire dalle loro implicazioni pratiche, e che in una parola possiamo definire: "antropofonia".

Se la parola come logos viene meno, resta solo la parola come slogan, come rumorosa *"didascalia dell'immagine."*[52]

5. La confusione semantica e il problema dell'*antropofonia.*

Al posto di elaborare delle categorie ermeneutiche radicalmente[53] nuove, di fronte a realtà radicalmente nuove, come quelle prodotte dall'implementazione tecnologica, da una parte si assiste alla messa in discussione di concetti acquisiti e consolidati, perdendo di vista, o ignorando piuttosto, la loro storia. Dall'altra, semplicemente non si riesce, o non si è disposti, a distinguere sufficientemente gli aspetti diversi di una determinata realtà, spingendo il pensiero in profondità.

Senza attingere criticamente alla storia delle idee, perseguendo la chiarezza, ma anche la solidità semantica delle nuove formulazioni teoriche, si applicano arbitrariamente delle definizioni che generano una grande ambiguità, e complicano, o comunque ritardano, l'elaborazione di un'ermeneutica corretta, necessaria per una gestione politica chiara delle trasformazioni tecnologiche e digitali.

Dal momento che il nostro articolo si concentra sul problema dell'identità digitale, che è un concetto drammaticamente ambiguo, come stiamo tentando di dire, non ci soffermeremo troppo su una storia recente del problema dell'identità in seno al dibattito filosofico contemporaneo, o, nell'ambito delle discipline cosiddette umanistiche. Dobbiamo dire però, almeno a grandi linee, che anche il narcisismo accademico o pseudo-accademico, tendenzialmente rafforzato dal circolo vizioso del *"fattore d'impatto"* - che non smette di essere un'estensione del "binomio sacro" condivisione/visualizzazione- ha consolidato la triste moda dello *slogan*, diffusa tra i protagonisti della cultura mainstream. Quella cioè di fare a gara per chi riesce a coniare la "formula migliore" per descrivere una determinata situazione o realtà. Meglio ancora se si riesce ad elaborare una di quelle formule "onnivore" (si lasci passare l'espressione), con le quali si vuole descrivere in modo sintetico e affascinante un intero periodo storico o una realtà complessa, sebbene, in linea di massima, una realtà complessa non potrebbe e non dovrebbe essere intesa in modo univoco.

Che questa formula, questo slogan, e così via, non significhino nulla, a parte la possibilità di suscitare un interesse di tipo estetico in un ipotetico consumatore di prodotti culturali patinati d'intellettualismo, ecco: questo è irrilevante. L'importante è aver prodotto un'immagine, una frase, uno slogan che sia facile da ricordare per tutti, che possa essere facilmente utilizzata in contesti e ambiti disciplinari, e ordinari, anche molto diversi; che sia semplice, ambigua (trasversale), possibilmente corta. La possibilità che dietro ad un buon titolo non ci sia alcun contributo davvero rilevante a quanto pare non conta. Dopotutto, la maggior parte della gente e dei colleghi, purtroppo (o per fortuna), legge soltanto il titolo. Sarà stata una sorta di invidia nei confronti di Bauman e della sua *società liquida*, piuttosto che di Hobsbawm e del suo *secolo breve*, saranno

52 G. Steiner, *Nel castello di Barbablù,* op. cit.

53 Dove *"radicalmente"* intende espressamente l'andare "alla radice" del pensiero. Confrontarsi quindi con la storia dei termini.

pure le pressioni degli editori oppressi da una competizione senza precedenti, ma sta di fatto che la paranoia per le formule onnivore e affascinanti, per i titoli ridondanti e ipnotici, a cui corrisponde spesso (non sempre naturalmente, come è il caso degli autori appena citati) una certa pochezza a livello di contenuti, è un sintomo importante della post-cultura che George Steiner individua perfettamente, prevedendo anche alcune sue "criticità collaterali".

> "Peraltro, nulla lascia intravedere che saranno pubblicati meno libri nella forma tradizionale. Tutt'altro. In verità, è la pletora quasi demenziale di nuove pubblicazioni che può costituire la più grande minaccia per la lettura impegnata, per la sopravvivenza di librerie con titoli di qualità e spazio sufficiente per avere un magazzino, per soddisfare i centri d'interesse e i bisogni delle minoranze".[54]

Lo stesso principio narcisistico che spinge la gente a postare compulsivamente foto e video sui social, omologandosi al *trend*, e che è in realtà nient'altro che un istinto di sopravvivenza digitale, spinge pure molta produzione accademica verso il linguaggio approssimativo, empatico ma fuorviante, che caratterizza il dibattito su la (e nella) realtà digitale.

In realtà, attraverso questa riflessione, che parte da una considerazione tutto sommato empirica, si manifesta il legame tra il problema della post-cultura, di cui il narcisismo degli slogan e dei titoli ridondanti è appunto un'espressione compiuta, e il problema dell'identità digitale, che è innanzitutto il problema della sua definizione.

La ripetizione acritica, o rassegnata, di termini antropofoni, per non parlare della sua produzione in serie, è un vero e proprio dramma epistemologico che si trasforma, molto rapidamente, in un'impasse ermeneutica e progettuale: che affetta la governance politica, da un lato, e l'opinione pubblica, dall'altra.

Si parla di antropofonia volendo intendere con questo termine l'errore epistemologico in cui si cade nel momento in cui si parla di una qualsiasi realtà digitale, ed in particolare quelle che si riferiscono al soggetto concreto, "per analogia" con la realtà, appunto, analogica, del soggetto concreto stesso.

Il caso più evidente di categoria antropofona naturalmente è quello di "intelligenza artificiale".

Il primo a formulare l'idea di un'Intelligenza "Artificiale", com'è noto, è stato l'informatico americano Jhon McCarthy[55]. Questi lanciò la sua nuova definizione durante l'evento da lui stesso organizzato presso il *Dartmouth Summer Research Project*, nel 1956, nel quale riunì gli esponenti principali di quella che stava chiaramente diventando una nuova disciplina. Parliamo di informatici, matematici ed esperti di robotica del calibro di M. Minsky, A. Newell, H. Simon, N. Rochester, C. Shannon[56].

La prima critica non tardò ad arrivare, ed i primi a muoverla furono proprio i ricercatori del

54 G. Steiner,*I libri hanno bisogno di noi*, op. cit., p. 82

55 La sua definizione di AI è la seguente: "a science and a set of computational technologies that are inspired by – but typically operate quite differently from – the ways people use their nervous systems and bodies to sense, learn, reason and take action", in: Maria Teresa Stecher, *"La storia dell'Intelligenza Artificiale, da Turing ad oggi", Cyberlaws*, 21/11/2019. Vedi: https://www.cyberlaws.it/2018/la-storia-dellintelligenza-artificiale-da-turing-ad-oggi/ (cons. 10/01/2021).

56 Per una Storia dell'Intelligenza Artificiale si veda: Giuseppe F. Italiano, ""*Intelligenza artificiale: passato, presente, futuro"* in Pizzetti F. (a cura di) *Intelligenza artificiale, protezione dei dati personali e regolazione,* Giappichelli, Torino 2018, p. 206 ss.

MIT[57], l'istituto con il quale McCarthy allora collaborava, i quali preferivano parlare piuttosto di "inclusione procedurale del sapere." La critica più propriamente filosofica fu avanzata però soltanto nel 1965, dal prof. Hubert Dreyfus[58], in un articolo suggestivo, e attualissimo, intitolato "Alchimia e Intelligenza artificiale"[59], nel quale Dreyfus sosteneva chiaramente che:

> "The attempt to analyze intelligent behavior in digital computer language systematically excludes three fundamental human forms of information processing: fringe consciousness, essence/accident discrimination, and ambiguity tolerance"[60].

La critica di Dreyfus diventa ancora più radicale nel suo saggio *"Che cosa non possono fare i computer"*[61], laddove, oltre ad un'attenta riflessione sul carattere corporeo e contingente dell'esperienza umana, il filosofo definisce chiaramente la radicale differenza tra un approccio "intelligente" e un approccio "calcolatore".

Che cosa vuol dire infatti che un computer è "intelligente"? Assolutamente nulla. Il computer è uno strumento: sarà sempre e soltanto una cosa. Uno strumento non è stupido o intelligente, uno strumento o funziona o non funziona. Un computer "calcola", un uomo "pensa".

Le interminabili discussioni sull'uso dell'intelligenza artificiale risultano quindi viziate, a monte, da questo errore epistemologico fondamentale. L'errore origina dal fatto che, di solito, ingegneri informatici brillanti, ma con una preparazione filosofica decisamente povera (com'è comprensibile che sia, dato che di solito vale pure il contrario) scelgono di battezzare i loro risultati scientifici o i loro prodotti tecnologici, con dei nomi, appunto: antropofoni.

Questo genera un'enorme confusione semantica, accresciuta dall'ipertrofia del linguaggio pseudo-accademico (e dall'iperproduzione dei testi divulgativi) che si traduce, inevitabilmente, in una sempre più profonda afasia critica del pensante.

Come fa notare, giustamente, Carlo Sini:

> "In questo momento, il compito del filosofo non può essere, almeno in prima battuta (in seconda magari si), quello di prendere in esame l'impressionante evoluzione della tecnologia negli ultimi decenni, o nell'ultimo secolo. Certamente si tratta di portare il pensiero all'altezza di quello che ci succede, a causa di tecnologie sempre più imponenti, invasive, potenti, straordinarie, bellissime, pericolose. Su tutto questo si può certamente ragionare. Ma se non si va all'origine, però, e non ci si dà un'impostazione sana, un'idea chiara di cosa diciamo (...) rischiamo di fare del giornalismo. Chiacchieriamo sui nostri problemi (...) rischiando di fare gli sdegnati perché la tecnica ci invade, oppure di fare gli avveniristi, ma di dire comunque scemenze (come se ne sentono e se ne leggono continuamente) parlando per

57 *Massachusetts Institute of Technology* (MIT)

58 H. Dreyfus è stato, senza ombra di dubbio, uno dei maggiori studiosi americani della fenomenologia-ermeneutica europea. Attento lettore di Heidegger si è prodigato, praticamente fino alla sua morte (2017), nella dimostrazione rigorosa dell'incomparabilità tra i processi cognitivi artificiali e quelli umani.

59 Cfr. H. Dreyfus, *Alchemy and Artificial Intelligence*, 1965, in: Rand Paper https://www.rand.org/pubs/papers/P3244.html (cons- 10/01/2021)

60 *Ibidem*

61 H. Dreyfus, *What Computers Still Can't Do: A Critique of Artificial Reason*, (1975), ed. ita.: *Che cosa non possono fare i computer. I limiti dell'intelligenza artificiale,* Armando, Roma 2000.

esempio di: macchine che penseranno (...) Esempi clamorosi di inconsistenza mentale".[62]

Sono parole dure che un filosofo con una reputazione ormai consolidata può permettersi di pronunciare, senza troppi complessi e imbarazzi, e che noi ci limitiamo a riportare con trepidazione, ma rintracciando nel loro carattere così immediato, il nucleo fondamentale di tutto il nostro discorso sulla critica all'antropofonia.

Continuare a muoversi in un registro terminologico intrinsecamente equivoco ci impedisce di individuare, ed è questo il punto, il centro della problematica connessa- è il caso di dirlo- al digitale.

Alla luce di questa precisazione è finalmente arrivato il momento di chiarire cosa si intenda genericamente per "identità digitale", senza proporre, come tutti, una definizione alternativa, ma semplicemente tentando di riportare il dibattito nel perimetro di un'argomentazione che utilizzi i termini in modo più corretto, o al massimo, in modo meno sensazionalistico e superficiale.

6. Post-moderni, Iper-moderni, Antimoderni. Il punto è: chi siamo?

Finora abbiamo tentato di inquadrare il problema dell'identità digitale nella cornice più generale della crisi del linguaggio, e quindi della cultura, che caratterizza il nostro tempo.

Abbiamo visto che, se da una parte l'avvento della tecnologia digitale può effettivamente rappresentare la massima espressione dell'esaltazione del soggetto, come alcuni ritengono, volendo in ciò riconoscere la cifra dell'epoca moderna[63] , dall'altro lato però mostra pure il carattere ambiguo, intrinsecamente contraddittorio e debole della modernità così intesa. Da una parte, infatti, rende possibile una lettura della contemporaneità come passaggio dal post-moderno all'iper-moderno[64], ma dall'altra rafforza fortemente la tesi post-moderna, proprio in forza di quell'elemento "afasico" che caratterizza in modo pregnante l'esistenza digitale.

Nella prima ipotesi, partendo quindi da una lettura critica della modernità- dove si riconosce come suo tratto specifico la volontà del soggetto di affermarsi su tutto, perseguendo un'idea di progresso che si traduce però nell'avvento politico e sociale dell'individualismo assoluto[65] - il superamento della soggettività psico-fisica situata rappresenta un traguardo problematico, prodotto, appunto, dello sforzo auto-affermativo ed auto-espansivo del soggetto stesso che ha iniziato ad esplorare scientificamente, e a potenziare tecnologicamente, le sue possibilità di auto-determinazione.

Se si parte da questa lettura della modernità e si arriva a riconoscere nell'*io digitale* l'esito di un processo d'ibridazione potenzialmente irreversibile[66] tra la dimensione biologica finita e la dimensione tecnologica, come seconda condizione fondamentale di un esistente che si va

62 È un passaggio del dibattito tra Carlo Sini e Fabrice Hadjadj, sul tema "La tecnica ha varcato il mondo umano?". Dibattito promosso dal Centro Culturale di Milano, e che ha avuto luogo il 27 febbraio 2017 nell'Auditorium del CMC. Reperibile su Youtube in: https://www.youtube.com/watch?v=kYqKG-Y2wWM&t=1117s (cons. 10/01/2021).

63 Una tesi che si trova ben formulata e accuratamente documentata in: Gabriella Cotta, *La nascita dell'individualismo moderno. Lutero e la politica della modernità*, Il Mulino, Bologna 2002; come pure in: Elena Pulcini, *L' individuo senza passioni. Individualismo moderno e perdita del legame sociale*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

64 Cfr. Gilles Lipovetsky, Sebastian Charles, *Les temps hypermodernes*, Grasset, Paris 2004.

65 Cfr. Gilles Lipovetsky, *L'ere du vide: Essais sur l'individualisme contemporain",* Gallimard, Paris 1989.

66 Si veda: Julian Savulescu, Nick Bostrom, "*Human Enhancement",* Oxford University Press, Oxford 2007.

sempre più auto-determinando, si deve effettivamente riconoscere che l'io individuale auspicato dalla modernità, nel tentativo storico-epocale di auto-affermare sé stesso, una volta aperto il vaso di pandora della tecnologia digitale, realizza, in ultima istanza, nient'altro che la propria autodistruzione come soggetto integralmente inteso. La comparsa del nuovo soggetto digitale, infatti, introduce un modello di soggettività in cui l'ipotesi dell'integrità non è più nemmeno pensabile. L'io biologico e il suo doppio digitale[67], che coesistono separatamente, possono pure mantenere un rapporto di identità e coincidenza formale, ma di fatto non sono la stessa realtà.

Se l'implementazione tecnologica appare potenzialmente illimitata[68], perché il limite strutturale dell'individuo - rappresentato dalla soggettività psico-fisica situata - è venuto a mancare, la "clonazione digitale" del soggetto sancisce la fine dell'individualità singolare. La singolarità del soggetto, a questo punto, non indica più un'unità psico-fisica situata che esperisce sé stessa ricollocandosi in una rete di significati, ma significa piuttosto il momento culminante di un processo di conversione integrale del reale al virtuale, e *la definitiva emancipazione della coscienza umana dalla biologia, ovvero, la manifestazione della coscienza (digitale) pura.*[69]

Coscienza di tutti i contenuti possibili e per questo libera da ogni contenuto determinato. Questa tesi, difesa da R. Kurzweil, identifica l'orizzonte del progresso tecnologico con quel momento ipotetico (ma che l'autore ritiene prossimo, indicando orientativamente la data del 2045) in cui si affermerà definitivamente il dominio dell'Intelligenza Artificiale sulla vita, una volta compiuta la digitalizzazione integrale di ogni ambito pubblico e privato. Un altro pioniere dell'ingegneria digitale, Jaron Lanier, ha definito giustamente questa teoria: *Totalitarismo Cibernetico*[70]

A prescindere dalle correnti di pensiero che difendono questa visione, e senza sviscerare ancora i vincoli teorici tra queste correnti del pensiero contemporaneo e le loro matrici filosofiche, bisogna domandarsi allora in che modo convenga impostare, oggi, una riflessione ermeneutico-filosofica che voglia "dire", rispetto al digitale, ciò che il digitale non può dire del soggetto umano. La tesi più significativa di Steiner, dal quale siamo partiti, ruota attorno alla considerazione del fatto che un'iperproduzione culturale, dove ormai possiamo comprendere la parola "culturale[71]" in senso ampio, è proprio ciò che ha prodotto l'implosione della cultura in senso proprio[72]. A questo "ritirarsi della parola" è legato l'avvento dell'immagine, che nasconde però la *"dittatura effettiva dell'illusione.*[73]*"* Se il dibattito culturale è ostracizzato dallo spettro della post-cultura, che ha originato sul piano filosofico un'ermeneutica fatta di post-definizioni (si pensi a: post-umano, post-verità, post-razionale, post-cristiano, ecc.), ovvero un pensiero che può solo evidenziare la sua *impasse ermeneutica*, di fronte alle sfide politico-economiche, bio-tecnologiche e, in generale,

67 Cfr. Maria Pia Rossignaud, Derrick De Kerkhove, *Oltre Orwell. Il Gemello Digitale*, Castelvecchi, Roma 2020.

68 Un'idea che origina dalla tradizione illuminista, si consolida poi nel positivismo e si afferma come criterio filosofico per la ricerca scientifica contemporanea in seno alle correnti più ortodosse del post-umanesimo e del transumanesimo. Per un'approssimazione storica alla teoria del progresso illimitato, si veda: Condorcet, *"La perfettibilità dell'uomo è davvero illimitata"*, in: Andrea Tagliapietra, *Che cos'è l'illuminismo? I Testi e la geneologia del concetto*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2000.

69 Cfr. Ray Kurzweil, *"The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology"*, Penguin Books, New York 2006.

70 Cfr. Jaron Lanier, *You are not a Gadget. A Manifesto*, Penguin, New York 2010.

71 "Complesso delle istituzioni sociali, politiche ed economiche, delle attività artistiche e scientifiche, delle manifestazioni spirituali e religiose che caratterizzano la vita di una determinata società in un dato momento storico." Voce "Cultura", in: Enciclopedia Treccani, 2020.

72 Quando Steiner parla di cultura, infatti, egli ha in mente la definizione ciceroniana di "*Cultura Animi".* Cfr. G. Steiner, *Un'altra idea di Europa*, op. cit., p. 13.

73 Cfr. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris 1992.

socio-antropologiche, l'unico fattore decisivo sembra essere quello delle competenze "tecniche".

Il processo di ingegnerizzazione del mondo, che Alain Finkielkraut analizza storicamente in *Nous autres, moderns*[74], nei processi decisionali più rilevanti, sembra ignorare il peso della scelta morale, quindi il valore della responsabilità personale che emerge nel processo identitario- perché si riferisce sempre alla *risposta di sé* - lasciando spazio soltanto a una retorica della "competenza".

Il consumatore acritico diventa anche l'agente acritico. Il valore del sapere umanistico viene ad essere considerato il mero passatempo di un circolo ristretto di intellettuali, tendenzialmente, e anche finanziariamente, ai margini del mercato globale. Il concetto di alienazione viene ad essere così ribaltato ed è il pensatore, oggi, ad "avvertire" più intimamente la crisi dell'identità. Da dove ricominciare allora?

7. Identità digitale?

Con il termine identità digitale, allo stato attuale, si intende l'insieme dei dati e delle informazioni, attraverso i quali è possibile ricondurre una determinata operazione digitale all'azione analogica di un soggetto fisico particolare, o comunque attribuire la responsabilità di un'operazione digitale ad una persona fisica. Più in generale, si tratta di un codice personale d'accesso a servizi digitali, pubblici e privati. Parlando di identità digitale si parla quindi, in buona sostanza, di un codice che serve per accedere ad un programma informatico, e nello specifico, di un codice che dovrebbe essere utilizzato da una, e una sola, persona fisica.

Naturalmente, il programma informatico, non riconosce il soggetto analogico in quanto tale, ma legge soltanto un codice. Ecco perché non c'è un rapporto biunivoco tra l'uomo e il mezzo digitale, ma si tratta di un'operazione informatica nella quale l'azione del soggetto è minima, ed è il mezzo tecnologico-digitale ad operare. Elaborando dei dati numerici (come, per esempio, la trascrizione del codice genetico di un soggetto psico-fisico situato) il mezzo digitale porta avanti complesse operazioni, mentre il soggetto, in media, si limita ad inserire un PIN o un'impronta digitale.

Il primo aspetto da rilevare, quindi, è il fatto che, sebbene possa apparire controintuitivo, tra l'uomo e il mezzo tecnologico-digitale non c'è alcuna relazione di riconoscimento, perché il mezzo tecnologico-digitale non può conoscere il soggetto psico-fisico situato in quanto tale, ma può soltanto trascrivere e leggere un codice numerico che è, al massimo, la rappresentazione numerica di uno o una serie di dati fisici o cognitivi del soggetto in questione[75].

Il concetto di identità digitale è, dunque, assimilabile ad una classica "finzione giuridica", in quanto origina dalla necessità di attribuire ad un soggetto particolare la responsabilità materiale di quanto avviene nel cosmo digitale, a radice di un'operazione che ha avviato lui, analogicamente.

Senza introdurci ora nel campo del diritto, semplicemente ci interessa considerare che questa esigenza giuridica legittima[76], si è trasformata quasi immediatamente nell'ennesima categoria ermeneutica "antropofona", e fallace, che ci ha portati a deviare il discorso sull'identità digitale (dando per scontato che si tratti di una realtà sufficientemente chiara) occupandoci di un tema

74 Cfr. Alain Finkielkraut, *Nous autres, modernes*, Gallimard, Paris 2008.

75 Fisico se parliamo delle impronte digitali, cognitivo se parliamo di un qualsiasi PIN.

76 La finzione giuridica è uno strumento giuridico valido, naturalmente. Per un'introduzione generale al tema si veda: Yan Thomas, Maria Teresa Spanò (a cura di), *"Fictio Legis"*, Quodlibet, Macerata 2016.

assolutamente accidentale, riducendo la riflessione filosofica a pura etica applicata, o comunque, applicabile.

L'esperienza quotidiana ci mostra certamente che quella serie di dati attraverso i quali il mezzo digitale può "identificare" un solo soggetto analogico, vengono ad essere utilizzati non di rado da un soggetto altro[77], in un'attività denominata: hackeraggio. Tuttavia, se in linea di massima questo rappresenta un problema con cui bisogna fare i conti, quello che ci preme costatare è che il problema della possibile fallibilità di un sistema informatico non è mai tanto grave quanto quello che origina da una lettura erronea di quella che è la natura del mezzo tecnologico-digitale stesso.

Il più pericoloso fenomeno di hackeraggio sinora registrato nella storia, non è, infatti, quello compiuto da un uomo ai danni di un software, ma piuttosto quello compiuto da alcuni software decisamente potenti ai danni dell'umanità.

Il cuore di tutto il nostro discorso risiede nella considerazione, a rischio di apparire banali, che continuare a pensare la macchina in termini umani, significa pure pensare l'umano in termini meccanici. Da questo tipo di pensiero, che qualcuno chiama "tecno-umano", non può che scaturire un'azione (un'etica) che considera l'umano in termini meccanicistici.

Ora, se fino alla prima metà del '900, un pensiero antropologico di tipo meccanicistico era facilmente ascrivibile a correnti di pensiero particolari, più o meno identificabili, o era comunque riconducibile a certi temi ed autori, ad oggi questo approccio riflette l'impostazione ermeneutica predominante perché è entrato, a pieno titolo, nel linguaggio ordinario.

Anche la riflessione più critica rispetto a questo tipo di antropologia, utilizzando lo stesso registro terminologico-concettuale- fisiologicamente viziato perché filosoficamente povero- non fa che rafforzare questa struttura post-culturale, cioè post-logica, che sostiene il sistema tecno-centrico globale.

Nel momento in cui il mezzo ha prevalso sulla parola, non siamo più in grado di vedere, con la stessa facilità di un tempo, che il problema etico, o, i vari problemi etici originati dall'implementazione tecnologica e digitale, non hanno a che fare con l'*uso*, bensì con la natura del mezzo.

Di fronte a tutto ciò la tesi di Steiner ci sembra particolarmente illuminante.

Leggendo un classico, interpretando criticamente un contesto, orientandosi verso una possibilità di senso più o meno definita, o anche solo sviscerando la storia del discorso culturale (della *tradizione*) in cui è inserito, il soggetto non si identifica con ciò che acquisisce, ma tutto ciò che acquisisce, gradualmente, l'aiuta a identificarsi con sé stesso, rispondendo in modo sempre nuovo e parziale, alla domanda fondamentale: *chi sono io?*

La complessità inerente al processo identitario è una complessità che riflette la struttura complessa, ma comunque interna, *dell'io che domanda di sé a se stesso*[78].

Attraverso lo studio l'individuo *si* in-forma e *si* forma, ma non *viene* formato.

Nel momento in cui si ipotizza l'identità digitale, trattandosi di un'ipotetica forma identitaria necessariamente mediata, plasmata da, e legata a un mezzo esterno, paradossalmente, si nega la

77 Naturalmente parliamo della vulnerabilità intrinseca di ogni sistema informatico.

78 Ho riflettuto a lungo se entrare o meno in un dialogo con Paul Ricoeur, alla fine ho ritenuto che fosse più opportuno accogliere alcune sue indicazioni di metodo senza però dilungarmi oltre sul contenuto del suo testo *"Soi-même comme un autre"* (du Seuil, Paris 1990). Credo però che si tratti di un saggio fondamentale per ripercorrere quella che, con le parole di Ricouer, possiamo anche noi chiamare: *"l'avventura del cogito"*. Un riferimento più esplicito a Ricoeur sarà tuttavia convenientemente citato verso la fine dell'articolo, dal momento che avanzerò una conclusione per la quale gli sono fortemente debitore.

struttura identitaria in quanto tale, ovvero, come struttura intrinseca.

È un passaggio che merita certamente una riflessione più approfondita e articolata, ma tenteremo comunque di realizzarlo nel poco spazio che ci resta. Tutto quello che abbiamo detto nei paragrafi precedenti potremmo riassumerlo così: nel senso classico del termine, l'identità è un sinonimo di "medesimezza".[79] In buona sostanza, si è identici solo a sé stessi. Questa verità fondamentale non esclude la dinamicità, perché si resta identici a sé stessi anche quando si cambia, in quanto anche il cambiamento può rientrare logicamente nell'esperienza del divenire ciò che si è[80].

Lo stesso discorso vale per quanto riguarda l'incontro, il confronto, o lo scontro identitario.

Due uomini, posti l'uno di fronte all'altro, possono riconoscere l'identità specifica di ognuno, solo perché differiscono radicalmente, ed è proprio la loro reciproca differenza (per quanto indefinita) lo sfondo su cui si rivela, per entrambi, l'identità dell'altro in quanto altro.

Un soggetto può "identificare" un altro soggetto, perché, implicitamente almeno, lo distingue da sé. Per la stessa ragione un uomo può identificare un altro uomo in quanto uomo, perché con l'altro condivide l'esperienza comune dell'umanità- come esperienza (aperta) di sé. Da qui procede ogni empatia[81].

Si è detto che nessuna macchina identifica l'uomo in quanto uomo. Ma dire che nessuna macchina identifica l'uomo in quanto uomo, in un momento storico nel quale la tecnologia digitale è diventata pervasiva e le sue dinamiche non solo informano e plasmano le abitudine quotidiani della stragrande maggioranza della popolazione mondiale, ma stanno determinando l'insorgere di psicopatologie croniche largamente diffuse[82], alterando, nei casi più gravi, le aree cerebrali di una moltitudine inquantificabile di utenti[83]- senza parlare del problema che rappresentano per la democrazia, e, in generale per l'organizzazione politica di una collettività[84]-implica la necessità di costruire un discorso appropriato e opportunamente fondato.

Bisogna allora chiarire ulteriormente che quando si parla di due cose identiche, si sta parlando

79 "L'essere alcune cose surrogabili l'una all'altra, senza che possa indursene mutamento di sorta". Dizionario Etimologico Bonomi, 2004-2008.

80 Tentare di approfondire questo tema nello spazio angusto di un articolo risulterebbe certamente arrogante e poco appropriato, segnalo tuttavia quest'aspetto dell'identità, per chiarire che a prescindere dalla struttura ontologica di riferimento, si parla sempre e comunque di una dimensione che non può escludere l'interiorità del soggetto, perché non può che considerarlo nella sua integralità. Anche il divario agostiniano tra *sé e sé* è comunque un divario che viene incluso nella cornice identitaria, nella struttura "intrinseca" del soggetto.

81 Rimando a due testi che trovo particolarmente chiarificatori, il primo si caratterizza per un approccio fenomenologico, il secondo adotta invece un'impostazione inizialmente clinica che si apre poi ad un discorso tendenzialmente più olistico, ma preminentemente socio-pedagogico: Edith Stein, *Il problema dell'empatia,* Studium, Venezia 2012; Paolo Albiero, Giada Matricardi, *Che cos'è l'empatia?*, Carocci, Roma 2006.

82 Cfr. AA.VV., *A surface-based analysis of language lateralization and cortical asymmetry*, in: J Cogn Neuroscience 2013 Sep; 25(9):1477-92; (cons. in) National Center for Biotechnology Information, https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/23701459/ (11/01/2021).

83 J. Lanier parla di *"modificazione algoritmica"*, in: *Dieci ragioni per cancellare subito i tuoi account social*, op. cit.

84 Al momento in cui scrivo si è da pochi giorni verificato un evento di portata storica, la cosiddetta "presa del campidoglio" da parte dei sostenitori di D. Trump. Senza entrare nel merito delle vicende politiche, non si può non evocare questo esempio per alludere alle enormi criticità politiche comportate dall'avvento dei social networks. La stessa scelta di Facebook e Twitter di chiudere *sine die*, l'account di Trump, rappresenta un problema molto serio in termini di democrazia che ha suscitato la perplessità di numerosi *leaders* politici, originando nell'opinione pubblica opinioni e valutazioni anche molto divergenti tra loro. Si tratta, in ogni caso, di un problema a lungo discusso e sul quale esiste già una numerosa letteratura. Si veda, tra gli altri: Emiliana De Blasio, *E-Democracy. Teorie e Problemi*, Mondadori Università, Milano 2019.

di due cose perfettamente o "immediatamente" sovrapponibili, o *surrogabili l'una all'altra*. L'identità tra le cose è la convivenza di due o più dimensioni, o, aspetti di una medesima realtà che non implicano cambiamenti sostanziali nel loro sovrapporsi, costituendo, o indicando immediatamente, quell'unica realtà che significano. Questo passaggio logico, se ben compreso, è inevitabilmente impossibile rintracciarlo nel rapporto tra l'uomo e il mezzo tecnologico.

Facciamo l'esempio di una foto. Una macchina fotografica analogica non incastra una persona o un paesaggio nello spazio di una foto, ma registra la luce su un supporto materiale fotosensibile, e lo fa, sostanzialmente, attraverso un processo fotochimico che produce un'immagine. In una macchina fotografica digitale, attraverso un convertitore analogico-digitale i fotoni vengono convertiti in segnali elettrici digitali, processati poi da un computer che "calcola" questi dati (non "vede" l'immagine, ma calcola un'informazione) e li memorizza alla fine in una scheda di memoria. Ma il risultato è lo stesso, esattamente come per una macchina fotografica analogica, neanche quella digitale "vede", o, "riconosce", ma semplicemente ricostruisce una serie di dati, attraverso un codice binario che li codifica e li decodifica più volte.

Tra il mio viso e la mia faccia c'è identità, tra il mio viso e il mio sorriso c'è identità, tra il mio viso e il mio corpo c'è identità, così come tra il mio viso e la mia persona. Ma tra il mio viso e la foto del mio viso non c'è affatto identità, ma può esserci soltanto: corrispondenza. Una foto del mio viso non è il mio viso, ma è, appunto, una foto del mio viso. Addirittura, una foto del mio viso che è identica a sé stessa, già non è identica ad una sua copia (ragion per cui si parla di copia).

Da questo punto di vista, come abbiamo già avuto modo di spiegare, il "soggetto digitale" non ha nulla a che fare con il soggetto analogico, ma esprime soltanto l'idea ingenua, antropofona e antropomorfica, che un insieme di operazioni tecnologico-digitali abbiano una loro "soggettività" immediatamente sovrapponibile a quella di un soggetto analogico. Certamente si può avere a che fare con processi digitali che il soggetto analogico in parte non controlla - e in alcuni casi ignora *in toto* - resta però il fatto che si tratta di operazioni attuate da un programma informatico supportato da un dispositivo tecnico. Solo l'uomo identifica l'uomo, il computer computa un codice, e, al massimo, decodifica numericamente la sua *volontà-attuante-nel-mezzo* (laddove esiste, cosa poco frequente, un controllo più o meno ampio sul funzionamento dell'oggetto).

Il punto decisivo, rispetto all'identità digitale, è capire se si è disposti o no ad intendere il soggetto psico-fisico situato, cioè l'uomo concreto, come una serie di dati che è possibile interpretare, matematicamente, in modo univoco, deterministico, non ambiguo, generale.

Ci chiediamo, in buona sostanza, se vale intendere l'uomo come un soggetto:

1. Limitato ad una sua definizione.
2. Senza libertà.
3. Che esprime una ed una cosa soltanto.
4. Mai concreto.

8. Conclusioni

Parlare di identità digitale è chiaramente fuorviante, se con quest'espressione si vuole esprimere il rapporto tra un soggetto concreto, assunto nella sua complessità, e una, o, una serie di operazioni digitali (per quanto complesse siano). Vale invece nel momento in cui si rinuncia a comprendere il

soggetto come unità psico-fisica situata e lo si riduce ad una sua interpretazione di tipo matematico. Al momento la seconda ipotesi sembra quella vincente, anche perché è la più semplice.

Il nostro contributo non mira a proporre una definizione filosoficamente più corretta di identità digitale, in grado di esprimere la stessa realtà, ma spera piuttosto di riuscire ad inserirsi nel dibattito attuale, offrendo una conclusione di tipo metodologico, che aiuti la riflessione etica ad uscire dal paradosso nel quale sembra essersi incagliata.

Non si tratta, a nostro modo di vedere, di stillare una serie di regole da applicare nella fase di scrittura e applicazione degli algoritmi, o di offrire una normativa più o meno condivisibile, da proporre eventualmente come terreno d'intesa con gli stati nazionali, ai colossi tecnologici. Il contributo della filosofia è molto più modesto e molto più necessario. Si tratta di distinguere razionalmente gli ambiti dell'esistenza che possono o non possono essere gestiti attraverso il digitale, a seconda che si voglia, o no, mantenere attuali quelle condizioni di possibilità perché vi sia, a prescindere dalle contingenze, "rispetto" per questo soggetto complesso (non nel senso di complicato, ma nel senso di concreto e indefinito) che è l'uomo.

L'algoritmo semplifica i discorsi, ma questa semplificazione, per quanto concerne la complessità e la ricchezza del soggetto umano (che ci siamo ben guardati dal definire), nella sua relazione con sé stesso, con gli altri, con il mondo, diventa inevitabilmente una riduzione.

Man mano che il progresso tecnologico avanza, dunque, è sempre più opportuno recuperare, o scoprire, la necessaria distinzione tra conoscenza e sapienza.

Si tratta allora di stabilire un nuovo rapporto di collaborazione tra la scienza e la filosofia (senza inutili e artificiose specializzazioni), in forza del quale diventi quasi consuetudine inserire ogni avanzamento tecnologico in quella cornice teorico-pratica che Paul Ricoeur chiama*: l'arco ermeneutico*[85]. Scrive Ricoeur:

> "comprensione e spiegazione non si oppongono come due metodi. In senso stretto, solo la spiegazione è metodica. La comprensione è il momento non metodico che precede, accompagna e circonda la spiegazione. In questo senso, la comprensione include la spiegazione. Di rimando, la spiegazione sviluppa analiticamente la comprensione" [86]

Sapere di più, è ciò che è proprio della scienza, *per comprendere meglio*[87], è ciò che è proprio della filosofia.

> "spiegare è liberare la struttura, cioè le relazioni interne di dipendenza che costituiscono la statica del testo; interpretare è intraprendere il cammino di pensiero indicato dal testo"[88].

Ma perché ciò sia possibile, perché, in definitiva, la ricchezza dell'umano non scompaia nei limiti angusti di una sua comprensione matematica -afasica- occorre appunto che vi sia: un testo[89].

85 In: Paul Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, Prefazione di A. Rigobello, Jaca Book, Milano 2020.
86 Cfr. Paul Ricoeur, *Logica Ermeneutica,* in*: "aut-aut",* n. 217-218, 1987, p. 72
87 Cfr. Paul Ricoeur, *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, a cura di D. Iannotta, Jaca Book, Milano 1998, p. 65.
88 Paul Ricoeur*, Logica Ermeneutica*, op. cit., p. 72.
89 È il grande tema che George Steiner sviluppa in *La poesia del pensiero. Dall'ellenismo a Paul Celan,* come pure nel suo ultimo libro-intervista scritto insieme a Laura Adler, in: George Steiner, "La passione per l'assoluto. Conversazione con Laura Adler", Garzanti, Milano 2015; Edizione Originale, *"Un long samedi",* Flammarion, Paris 2014.

Una spiegazione "testuale" degli avanzamenti tecnologici, previa ad una sua applicazione tecno-economica; una verbalizzazione che si esponga all'interpretazione personale, è il primo passo per poter ipotizzare un futuro prossimo nel quale gli ingegneri faranno gli ingegneri e i filosofi, una volta recuperato il loro ruolo di *sentinelle*[90], non cederanno alla tentazione di creare slogan e ritorneranno a: "porre domande, non lasciare l'uomo senza domande, e fare intendere che al di là delle risposte della scienza c'è sempre una domanda ulteriore, invitando così il proprio tempo a non appagarsi mai della risposta, per quanto ardita e geniale, dello scienziato"[91].

La condizione attuale è una condizione nella quale l'ingegnerizzazione integrale della vita, che nasce da una cultura (o post-cultura) univocamente, *totalitaristicamente* ingegneristica, va "identificando" sempre di più l'uomo con il dispositivo,[92] spingendo di fatto la stragrande maggioranza della popolazione mondiale a sviluppare una fede, rigorosamente e forse inconsapevolmente vissuta, in ciò che Mark O'Connell ha giustamente definito: *"materialismo magico"*[93]. Non sappiamo più come né perché le cose accadano ma l'importante è che accadano.

Gli sviluppi dell'intelligenza artificiale e il *machine learning* sono l'esempio più evidente di ciò che stiamo dicendo. Da questo punto di vista l'età digitale si configura quindi come un'epoca assolutamente religiosa, dove però il valore della ragione umana e della sua domanda ultima - *perché l'essere e non il nulla?* - si ritrova sistematicamente, o piuttosto "sistemicamente", negato.

Come scrive lucidamente Norberto Bobbio: "il compito della filosofia oggi è di tenere in vita queste grandi domande, perché impediscano alla massa degli indifferenti di divenire preda del fanatismo di pochi"[94]. Dove quel "pochi" indica oggi l'oligarchia ristretta che detiene il monopolio dei grandi capitali tecnologici.

Si potrebbe e si dovrebbe approfondire di molto il nostro discorso, entrando nel merito di quegli aspetti della post-cultura che fa da sfondo all'eclissi del soggetto, e che abbiamo appena avuto modo di sfiorare. Tuttavia, ci auguriamo che quanto scritto finora possa rappresentare un valido argomento per prendere almeno in considerazione la possibilità di pensare quella *"rivoluzione controindustriale"* auspicata da Steiner[95], che non si configuri come un passaggio regressivo a una condizione storica ritenuta, ingenuamente, edenica, ma semplicemente come una conversione, potremmo dire, in avanti, verso un futuro prossimo in cui la tecnologia venga costantemente chiamata a qualificarsi rispetto alla parola. A quell'unica parola interrogante che riflette la specificità dell'umano e la sua ricchezza incontenibile: *perché l'essere e non il nulla?* E più radicalmente*: perché e chi io sono?* Soltanto una gestione della tecnologia che avrà questa connotazione di base, considerandola come una vibrazione insistente che non è lecito arrestare nell'azione - a prescindere dal come verrà declinata questa domanda - potrà dirsi una gestione della tecnologia sensata. Solo allora potremmo parlare, forse, di cultura digitale.

---

90 Norberto Bobbio, *"Cosa fanno oggi i filosofi"*, Bompiani, Milano 2002, in: Dario Antiseri, *Bobbio: la filosofia 'sentinella di Dio'*, Avvenire (15/01/2009).

91 *Ibidem*

92 "Noi - sostiene Deleuze - apparteniamo a dei dispositivi e agiamo in essi. La novità di un dispositivo rispetto a quelli precedenti, la chiamiamo la sua attualità, la nostra attualità. Il nuovo è l'attuale. L'attuale non è ciò che siamo, ma piuttosto ciò che diveniamo, ciò che stiamo divenendo, cioè l'Altro, il nostro "divenir-altro". In ogni dispositivo, bisogna distinguere ciò che siamo (ciò che non siamo già più) e ciò che stiamo divenendo". Cfr. Gilles Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007.

93 Mark O'Connell, *Essere una macchina*, Adelphi, Torino 2018.

94 N. Bobbio, op. cit.

95 Cfr. G. Steiner, *Una certa idea di Europa*, op. cit.

DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210622

Persona e storia. Una visuale filosofico-politica

Paolo Armellini[1]

Sommario: 1. Introduzione. 2. La persona nella storia fra etica e politica. 3. Persona e stato: il caso del federalismo. 4. Dalla sfida del multiculturalismo alla visione liberale della politica.

Abstract: this paper deals with my approach to the Personalism, a philosophical tradition that in Italy had a particular political dimension. I underline as Antonio Rosmini founded a "liberal Personalism." Rosmini's philosophy of person is a philosophy of freedom with deep metaphysical, ethical and political connections. In his thought it is central the definition of human person as "subsistent right and very essence of right." Rosmini's view of "person", seen as an inviolable end which can never be reduced to the status of "means", leads spontaneously to what today is seen as paramount in human existence, that is, the question of human rights. In this paper, I underline the reasons for the actuality of this philosophy based on the concepts of person and liberty: in particular, I put in evidence as the Italian philosopher of the 20th century - Augusto Del Noce (1910-1989) - elaborated the fundamental ideas of Rosmini on the ontological dignity of the human being, and gave an original interpretation of the modern secular age. Departing from Rosmini he criticized the totalitarianism and he proposed a political liberalism founded on the respect of the constitutive liberties of person. In the last part of this paper I analyze the problems of multiculturalism and ethical relativism: in the dignity of the human being we can find an "overlapping consensus".

Keywords: *Augusto Del Noce, Antonio Rosmini, political philosophy, philosophy of freedom, liberalism, Italian Personalism.*

1. Introduzione

La domanda da cui partiamo per poter parlare ancora di un futuro per il personalismo è se nel mondo attuale, attraversato da diverse crisi, ci sia posto per una coscienza critica in grado di proporre la validità del "principio-persona" sia nel campo dell'etica che della politica. Per personalismo si tende ad opporre la centralità irriducibile della persona contro qualsiasi forma di annullamento nella gabbia di una dottrina rigida di carattere immanentistico, naturalistico e cosmico-storico tendente a restringere spazio di libertà della persona nel suo impegno nel mondo.

Esso non sarebbe una vera e propria filosofia né una sorta di ideologia, ma una anti-ideologia, che vuole protestare moralmente contro concezioni che escludano dall'orizzonte della nostra vita

1 Professore associato di "Storia delle dottrine politiche" presso l'Univesità degli Studi di Roma "La Sapienza"

quel mondo precomprensivo ovvero il mondo della vita da cui nasce poi la filosofia al di là di deviazioni schematizzanti, operative e utilitaristiche[2].

La persona è un *quid* che non si esaurisce mai nelle sue manifestazioni, ma rimane sempre aperta ad esperienze ulteriori, mantenendo una intenzionalità religiosa per la sua strutturale apertura alla trascendenza al di là delle differenze confessionali di ciascuno. Da qui emerge anche un pensiero che si sviluppa nella convergenza di energie spirituali che intendono aprirsi ad una speranza ecumenica di riconciliazione umana al di là del collettivismo e dell'individualismo.

Il personalismo deve dare una risposta non conformistica a questi problemi, poiché rimane la coscienza critica della democrazia. Anche se gran parte dei paesi legati all'Occidente ritengono fondamentali i diritti umani, la loro difesa è un compito sempre aperto ed inesauribile vista la crisi delle visioni ideologiche e l'avvento della tecnoscienza colla sua onnipotenza. La promozione e la difesa della persona non può essere lasciata solo nelle mani degli esperti di problemi economico-sociali e politico-giuridici. La retorica delle differenze fra risposte culturali opposte porta al rifiuto stesso della domanda sull'uomo. Allora la democrazia non è il regime delle risposte, ma quello delle domande. Sono i totalitarismi che sanno, la democrazia sa di non sapere, ritiene cioè che non esiste una risposta unica e definitiva a tutti i problemi, ma si pone in maieutico atteggiamento di ricerca di una verità comune sull'uomo, che, proprio perché è di tutti, è anche di nessuno in particolare ma di ciascuno in specie. Così il personalismo non oppone tanto una versione forte della democrazia alla ragione debole di certa ermeneutica, non avendo da avanzare visioni ideologiche della democrazia che finiscono per proporre una visione totalitaria del governo del popolo, ma propone una visione per cui la persona intesa come diritto sussistente rappresenti il limite più resistente alla sua tendenza manipolatoria. Lo Stato è sempre tentato dal demone dell'onnipotenza, se dimentica che l'uomo, per dirla con san Tommaso, non è orientato alla città secondo tutto se stesso, ma solo in quanto essere politico e sociale, sapendo che politicità e socialità non esauriscono tutta la ricchezza fenomenologica dell'universo della persona. Ad esso è invece essenziale la dimensione di apertura verticale verso la Trascendenza, che è più alta della sfera politica perché è fuori di essa, rappresentandone così la sua eccedenza. La persona aperta strutturalmente alla Trascendenza rimane ancora oggi il limite invalicabile allo Stato e alla democrazia i cui demoni notturni sono sempre in agguato.

2. La persona nella storia fra etica e politica

In questo senso credo che abbiano una certa rilevanza nella storia del personalismo i decenni che vanno dall'epoca di Rosmini a quella di Del Noce. Dopo la crisi dell'immanentismo e del nichilismo contemporaneo appare profetica infatti la posizione metafisica del pensiero di Rosmini, che a partire dalla ripresa di una visione cristiana della persona e della creazione, riscopre il nesso fra libertà divina e libertà umana sulla base di una indagine sui rapporti fra uno e molteplice, fra universale e particolare. Invece i sistemi postkantiani non sono riusciti a risolverlo incagliati nella

2 A tal proposito si veda anche J. Lacroix, *Le personnalisme comme anti-idéologie*, PUF, Paris, 1972; tr. it. di E. Botto, *Il personalismo come anti-ideologia*, Vita e Pensiero, Milano, 1974. Ulteriori riflessioni sui significati anti-ideologici del personalismo vengono svolte nel mio saggio *Il futuro del personalismo fra etica e politica*, in T. Valentini – A. Velardi (a cura di), *Natura umana, persona, libertà. Prospettive di antropologia filosofica ed orientamenti etico-politici*, LEV, Roma, 2015, pp. 443-474.

dialettica senza soluzioni del rapporto fra fenomeno e cosa in sé, come anche fra essere e dover essere, risolvibile per Rosmini solo se si tiene aperta, come dice nel *Nuovo saggio sulla origine delle idee* del 1830, la questione della differenza sia sul piano teorico che pratico dell'essere ideale, inteso come forma necessaria e universale con cui ci si rapporta conoscitivamente e amativamente ad ogni essere, dall'essere reale del mondo delle cose contingenti della natura, che stabiliscono ogni volta il limite determinato della nostra visione della realtà. L'essere morale infine per il Roveretano indica, in una visuale triadica e trinitaria dell'essere, la dimensione prima che oggettiva dell'essere la sua natura amativa, dato che è proprio la desiderabilità degli enti che spinge l'uomo a volerli conoscerli e rispettarli, secondo quanto egli osserva nella *Filosofia morale* del 1837, nell'ordine in cui vengono conosciuti dall'intelligenza.

Il pensiero politico di Rosmini è caratterizzato dal passaggio da una forma di tradizionalismo, legato all'idea di autoriforma delle monarchie assolute, ad un moderno costituzionalismo che prevede una forma di rappresentanza legata a due Camere proporzionate al reddito e ad un Tribunale politico ispirato alla difesa dei diritti di libertà. Uomo legato alla Chiesa cattolica, partecipa al tentativo di unificazione italiana ispirata ai princìpi neoguelfi, per cui prevede una costituzione dello Stato romano e una Costituzione dell'Alta Italia, i cui principi sono dettati dalla distinzione giuridica e morale della giustizia dalla utilità nella istituzione degli organi rappresentativi. Idea guida è la definizione della persona come diritto sussistente. Cardine della sua dottrina politica è dunque la subordinazione degli accidenti visti nella ricerca dei beni immediati alla sostanza della società vista come la ricerca dei beni morali e sostanziali, per un effettivo progresso dell'umanità. Nel Novecento i massimi interpreti della sua visione politica, da Sciacca a Piovani, da Bulferetti a Traniello, da Solari a Del Noce e da Raschini a D'Addio, hanno messo in luce come senza una riforma morale e religiosa del cattolicesimo la riforma politica delle istituzioni rimane incompleta, perché i popoli che non abbiano una tensione morale, pur avendo abbondanza di beni materiali, sono prossimi alla decadenza e alla rovina[3]. Contro ogni forma di dispotismo, il pensiero politico di Rosmini si affida dunque alla concezione della persona intesa come essenza del diritto. Esso è caratterizzato dalla ricerca dell'appagamento come fine dell'edificio sociale, che ha nella persona come essenza del diritto l'idea principale. Il politico deve mediare fra la ragione pratica delle masse e la ragione speculativa degli individui per vedere il fine remoto del bene comune come obiettivo concreto della vita politica di un popolo, al di là di astratti beni materiali segnati dai beni prossimi, i quali vanno compresi dai beni materiali necessari alle esigenze primarie degli individui fino alla soddisfazione del desiderio del lusso e dei piaceri. Senza raggiungere la perfezione assoluta della beatitudine il politico deve perseguire una sorta di giustizia irregolare con l'introduzione delle garanzie delle istituzioni. Se la politica come scienza deve coniugare la ragione pratica delle masse con la ragione speculativa degli individui che la dirigono verso un bene comune, questo non coincide coi piaceri e i beni materiali ma col bene sostanziale dell'unità e della prosperità di un popolo. Rosmini è stato riscoperto nel Novecento come profeta laico e religioso dopo la stagione totalitaria per la sua visione federale dello stato, legato alle garanzie costituzionali dei diritti attraverso le corti.

La visione rosminiana del diritto come si evidenzia nella sua *Filosofia del diritto* del 1841-43, si collega per un verso con i risultati della sua filosofia morale, che contesta all'empirismo la

3 Sulle più rilevanti interpretazioni del "personalismo rosminiano" nel Novecento mi permetto di rinviare al mio volume *Rosmini politico e la storiografia del Novecento*, Aracne, Roma, 2008.

confusione dell'oggetto (la norma) con il soggetto (la felicità) e al formalismo la confusione dell'oggetto con il soggetto; inoltre si collega con la giustizia in funzione antimachievelliana, per il recupero del nesso morale e politica, per cui il diritto non deve mai giustificare un'azione illecita e non si identifica con la bruta forza sia pure legittimata dal consenso popolare. Il diritto coincide con l'essenza della persona, i cui diritti le appartengono in modo coessenziale e non sono puro prodotto della costruzione dello stato, che si deve limitare alla regolazione del loro esercizio. Nel moderno stato di diritto accanto alla rappresentanza degli interessi va riconosciuto quindi spazio alla difesa dei diritti di libertà o personali colla istituzione di un tribunale politico. L'unità d'Italia per Rosmini avrebbe dovuto essere fondata su una visione federale dello Stato, che sapesse rispettare la pluralità sociale e le differenze culturali della penisola in accordo con la tradizione religiosa, in alternativa all'esperienza costituzionale francese bloccata sul centralismo amministrativo.

Nel periodo in cui Rosmini matura la sua più ragionata visione della politica come ricerca dell'appagamento dell'animo umano come fine dell'edificio sociale, egli ha appena svolto le sue considerazioni, svolte nel decisivo libro delle *Cinque piaghe della Santa Chiesa* del 1832-48, sulla storia della Chiesa come corpo di Cristo, che vede estendersi nelle vicende umane le sue piaghe. Dalla disunione fra il popolo e il clero e da quella del clero dai vescovi, egli intraprende un percorso per il rinnovo della liturgia e per un approfondimento della cultura religiosa dei preti, da non lasciare ai soli manuali scolastici. Ma le piaghe più profonde del cristianesimo sono nella ricerca di ricchezza e poteri da parte del clero e dei vescovi, che tendono a vivere più da signori che tiranneggiano il popolo come nel Medioevo, che a difendere dai despoti le frange più povere della popolazione, come accadeva nel periodo apostolico ed eroico dei primi martiri. Proprio la definizione dei compiti universali della Chiesa permette di riformare il potere politico facendolo rientrare nei suoi confini costituzionali. La laicità della politica ha per lui quindi una fondamentale origine religiosa, che così impedisce ai poteri terreni di diventare essi stessi delle religioni politiche secolari, che finiscono per opprimere invece loro malgrado i popoli anche quando ne ricerca l'emancipazione.

Per Augusto Del Noce la storia contemporanea si comprende a partire da una interpretazione che affida alla causalità ideale una priorità sulle cause strutturali. In questo senso il comunismo e la sua dissoluzione – egli lo dice in molti scritti confluiti poi nel Problema dell'ateismo del 1964 e in L'epoca della secolarizzazione del 1970 – costituisce il soggetto che nella storia contemporanea ha avuto una tale importanza, da permette poi la comprensione dei fenomeni successivi, per una ripresa di una filosofia della storia, che recuperi anche una visione della teologia della storia. Il problema della secolarizzazione per la storia del pensiero politico moderno è importante da un punto di vista teorico, perché di essa si possono dare varie interpretazioni. Friedrich Gogarten dice che è il segno che nella modernità l'uomo ha raggiunto la sua maturità. Karl Löwith afferma che va letta come laicizzazione di concetti teologici. Hans Blumenberg afferma che la leggittimità dell'epoca moderna sta nell'autonomia dell'uomo (*Selbstbehauptung*). Del Noce offre una complessa ermeneutica legata alla critica del concetto assiologico della modernità, in cui si ha prima una fase sacrale della secolarizzazione (comunismo e fascismo) e poi anche una profana (la società opulenta). Il pensiero politico di Del Noce si snoda lungo un percorso che lo vede dapprima avvicinarsi alla sinistra cristiana di Balbo e Rodano, dopo un periodo di lettura degli autori dualisti e pessimisti della crisi degli anni Trenta. Poi elabora una originale visione della modernità, per cui essa non è destinata irreversibilmente verso forme di secolarizzazione e di immanentismo politico ed ideologico, legate ad una visione panteistica e agnostica della vita, ma ne propone una visione

per cui essa si articola in una pluralità di opzioni filosofiche, che sono alla base delle diverse scelte antropologiche e politiche. Il suo tradizionalismo non è reazionario ma recupera l'idea di persona come concreta individualità, che il totalitarismo moderno non può assorbire in una dimensione monistica della realtà[4].

Augusto Del Noce dal periodo del suo fondamentale *Il problema dell'ateismo* (Bologna 1964) fino al suo libro postumo *Giovanni Gentile. Per una interpretazione filosofica della storia contemporanea* (Bologna 1990) ha inteso porre il problema attuale del significato assiologico della idea della modernità interpretata come processo verso la radicale immanenza. Egli è dapprima mosso da posizioni pessimistiche e con Faggi riconosce la legittimità del bisogno metafisico nell'uomo insieme coll'impossibilità di soddisfarlo, per cui si ha la tesi che la filosofia nella sua struttura essenziale sia finita ma non la sua storia: all'uomo rimane l'opposizione fra l'esperienza del dolore e del male ma anche l'impossibilità della traduzione di questa esperienza nella visione speculativa delle varie teodicee. Tale posizione si specifica nell'analisi dell'essenza filosofica dell'anticlericalismo, che egli studia nelle filosofie di Lequier, Renouvier e Martinetti (si veda *Filosofi dell'esistenza e della libertà*, Milano 1992), figure che sono tutt'altro che da ascrivere alla storia dell'ateismo e dell'irreligione, come anche nel caso di Proudhon, la cui polemica con la Chiesa e lo Stato è intrisa di una esigenza della giustizia non estranea ad istanze religiose.

L'anticlericalismo, che denuncia come nessuno possa essere religioso al mio posto, rappresenta il momento conclusivo del dualismo filosofico-religioso di matrice gnostica, che conclude la filosofia pessimistica di Schopenhauer in una filosofia a suo modo religiosa con Martinetti, mentre Nietzsche ne rappresenta l'esito ateo e nichilista. Esso si mostra come dottrina negativa volta a descrivere i limiti della nostra conoscenza di Dio, perché la filosofia è ricerca di salvezza e tentativo di risolvere il problema del male evitando di comprenderlo cioè di giustificarlo alla luce di una visione universale dei problemi. Per Renouvier e Martinetti l'avversario è l'ottimismo, che nega la realtà del male proponendo una disposizione della volontà a conciliarsi col mondo dei fenomeni. Le sue origini sono da rintracciarsi nel mondo greco e romano, da dove si sarebbe introdotto nel cristianesimo, originariamente pessimista, facendolo combattere contro le eresie gnostiche e manichee. Da questo incontro si sarebbe formata la Chiesa cattolica, che sarebbe una falsa conciliazione di cristianesimo e mondo romano. L'ottimismo nel Rinascimento avrebbe rotto con la fede, avrebbe poi ispirato la filosofia politica del Settecento e dell'Ottocento e prodotto il socialismo e la teodicea del progresso, che sarebbe l'estensione dell'evoluzionismo naturalistico a quello storico, il quale ha distrutto la vecchia morale comune. Per Del Noce l'anticlericalismo è dunque un'essenza filosofica affatto differente dall'ateismo. Abitualmente lo si associa alla polemica contro la Chiesa e i suoi interventi temporali, mentre non combatte in vero solo contro le posizioni materialistiche ed ateistiche, ma contro ogni clero invincibilmente orientato verso un pieno dominio temporale. Renouvier e Martinetti si scagliano infatti in nome del loro individualismo morale di matrice kantiana, contro

4 Molti di questi temi sono stati occasionati sia dalla mia personale conoscenza di Augusto Del Noce negli ultimi anni della sua vita sia nella assidua frequentazione delle sue opere e della sua attività di pubblicista nel periodo della mia laurea e del dottorato di ricerca in Ricerche filosofiche all'Università di Tor Vergata sotto la guida del prof. Claudio Vasale, che mi ha spronato a studiare sia Del Noce che Rosmini e il tema del Risorgimento. La tesi è stata svolta sul tema *Genesi e formazione della filosofia politica di A. Del Noce* (da cui si sono occasionati due libri: *Razionalità e Storia in Augusto Del Noce*, Aracne, Roma, 1999; *Le avventure della modernità in Augusto Del Noce*, Nuova Cultura, Roma, 2018; e varie ricerche e saggi tra cui : *La modernità fra etica e politica in Augusto Del Noce*, in L. Cimmino - S. De Luca (a cura di), *Il pensiero politico italiano: materiali*, profili e interpretazioni, numero monografico di "Rivista di politica", n. 1, gennaio-marzo 2016, pp. 71-84).

qualsiasi clero, che sia quello dei preti, dei filosofi di professione, degli scienziati della natura e dei profeti della storia letta come destinata infallibilmente a realizzare un *telos* ad essa immanente. Nel clericalismo c'è per loro un elemento materialistico ed ateo che sostituisce la fede morale con una legge statutaria e una volontà di potenza, al fine di giustificare il potere in nome della Nazione, della Razza, della Classe, della Scienza e del Progresso. Il nemico è la tentazione totalitaria connessa alla concezione immanentistica della modernità, che col fascismo e l'attualismo di Gentile giunge ad una forma di rivoluzione spiritualistica, adeguata alla civiltà occidentale che giudica bloccata quella marxista dalla sua visione deterministica e atea della storia come mossa solo da interessi economici.

In Gentile troviamo la categoria di Risorgimento come espressione di questa posizione alternativa all'idea di rivoluzione intesa come sostituzione della religione con la politica per la liberazione dell'uomo e anche alternativa alla tradizione intesa come conservazione di istituzioni politiche volte a garantire valori assoluti e ancorata a un passato edenico ormai non più difendibile. Gentile poi sostiene una forma singolare di solipsismo del Soggetto trascendentale, poiché Dio non può più essere oggetto della contemplazione del nostro pensiero, ma solo pensabile come soggettività assoluta che non presuppone più né datiti ideali come le essenze né datiti materiali come la natura e i suoi corpi. Dio è l'Io, di cui gli uomini non sono che espressioni empiricamente determinate; essi realizzano la lor unione nella storia dove si impone la sua volontà e la sua forza, di fronte a tutto ciò gli è di ostacolo, che è da eliminare per la sua autoctisi. Dio si realizza così nel mondo rivelandosi *in interiore homine* come il solo che agisce nella storia con la guerra. Il fascismo sarà l'espressine politica per Gentile di questo fenomeno filosofico-religioso e con il suo fallimento, termina anche il fascismo. La posizione dell'anticlericalismo è in realtà alla fine rivolta verso il recupero anacronistico di un passato immemoriale, che è rappresentato dall'incontro con l'eresia catara, la quale per questi dualisti gnostici realizza il dramma di una radicale antitesi fra metafisica e storia: volendo salvare l'individuo devono però accettare una visione per cui il male è la stessa esistenza del finito e della pluralità, che devono essere annullati in una ricerca ascetica di ricongiunzione razionale con l'unità perduta di Dio. Per i dualisti così la universalità della trascendenza assoluta non è conciliabile colla pluralità degli enti del mondo, per cui il principale attributo di Dio è di essere redentore senza essere creatore.

Del Noce invece seguendo il filosofo russo Chestov si è allontanato dalla tentazione gnostica attraverso una dettagliata analisi dell'antitesi fra Atene e Gerusalemme. Posto che ogni filosofia sia un tentativo di risolvere il problema del male, legato nell'esperienza all'esistenza e alla storia, data l'inverificabilità della sua origine storica e la sua indeducibilità razionale, si possono di esso dare due sole interpretazioni opposte con i due miti di Anassimandro e del *Genesi*. All'inizio del pensiero occidentale Anassimandro afferma che l'esistenza è male, perché è naturalmente e necessariamente mortale e che il male si può superare solo nell'ascesi razionalista che porta l'uomo a negarsi come individuo, per ricongiungersi con l'unità originaria da cui si sono distaccati per una colpa le cose finite, dando inizio al prevalere della volontà individuale rispetto alla volontà dell'uno. Per il mito del *Genesi* il male è scaturito invece da un atto di libertà umana volta a infrangere il divieto di Dio di mangiare il frutto dell'albero della conoscenza del bene e del male. Il male sta nella *concupiscientia irresistibilis*, che spinge l'uomo cioè a tentare di diventare come Dio nella conoscenza della stessa struttura dell'essere, abolendo qualsiasi iato fra ragione divina e ragione umana, nella presunzione di diventare legge a sé stesso. Da qui l'origine del male come di un peccato originale che misteriosamente si tramanda di generazione in generazione, che può

però essere redento solo grazie all'aiuto dell'iniziativa divina. L'uomo deve quindi scegliere a favore dell'una o dell'altra ipotesi che è poi giudicabile dalle conseguenze. La posizione del razionalista seguace della posizione di Anassimandro si mostra però per Del Noce criticamente più debole rispetto a quella della tradizione ebraico-cristiana proprio perché non dichiara o non riconosce il suo aspetto postulatorio che la seconda invece afferma apertamente. Di qui per lui la superiorità del criticismo pascaliano col suo *pari*, rispetto al criticismo razionalista che non problematizza i suoi presupposti pratici.

Ora la vasta disamina della modernità intrapresa da Del Noce da *Riforma cattolica e filosofia moderna, I, Cartesio* (Bologna 1965) fino a *Da Cartesio a Rosmini* (Milano 1991) non si comprende pienamente se non si prendono in esame i suoi studi sul cartesianesimo, che sono essenziali anche per comprendere i caratteri dell'epoca della rivoluzione intesa come sostituzione della politica alla religione per la liberazione dell'uomo. L'immanentismo etico di un Croce non esce dalla mentalità totalitaria, perché è condizionato dalla posizione per cui l'uomo non è responsabile come individuo singolo, ma è reso tale dal processo storico, cioè rispetto ad un compito pratico della sua natura sociale. Il suo tentativo di sostituire con la religione della libertà la religione cristiana della trascendenza naufraga colla sua costruzione di una teodicea immanentistica. La responsabilità attribuita rappresenta però il demoniaco dello storicismo che si è scatenato coi totalitarismi. Lenin ha esplicitato il carattere opzionale del marxismo, perché esso chiede di essere giudicato non in base ad una teoria o ad una coerenza con valori ultraterreni, ma dai risultati storici della sua proposta-scommessa di progetto pratico che proprio per questo evita di pronunciarsi sul valore o sul disvalore dell'esistenza di Dio. La liberazione è marxianamente un risultato storico che avverrà con la riappropriazione di quei poteri che l'uomo aveva proiettato in Dio alienandosi. Il marxismo è così radicale ateismo, per cui non possono valere tutti quei tentativi di riconciliarlo con il cristianesimo dicendo che esso è un'eresia cristiana che polemizza semplicemente con l'ateismo pratico di molti cristiani, soprattutto di quelli che hanno accettato un'alleanza con il nichilismo naturalistico e pagano del nazifascismo, che sarebbe stato facilmente sostituito da una restaurazione cristiana una volta che siano stati vinti insieme i nemici storici del liberalismo e del socialismo. Nel marxismo in particolare si perde la distinzione cristiana di etica e politica, perché sottomette la prima alla seconda con la tesi che è morale solo quello che serve alla rivoluzione, ciò che può essere stabilito con certezza solamente da quegli intellettuali che conoscono la storia nella sua tendenza totale. Essi sono i nuovi gnostici, coincidenti coi rivoluzionari di professione (malgrado le loro origini borghesi), che sono i veri interpreti della coscienza opaca della classe dei lavoratori alle prese solo colle loro conquiste tradunioniste e sindacali. In verità il marxismo ha impresso alla storia contemporanea una curvatura e una accelerazione notevole verso il processo di secolarizzazione. *In primis* il fascismo con Gentile e Mussolini rappresenta per Del Noce una forma di rivoluzione ulteriore al marxismo, perché la componente del determinismo economico è incompatibile con la cultura di un paese avanzato dell'Occidente come l'Italia, che può realizzare la rivoluzione solo accettando del marxismo l'aspetto del progresso della storia compatibile con la tesi della libertà dell'uomo. Gentile auspica in vero, in alternativa alla rivoluzione e alla conservazione, la realizzazione del Risorgimento come affermazione di una religiosità cristiana modernista, che accetta una delle tesi dell'ontologismo, cioè l'affermazione della presenza del divino nella mente umana, scissa dalla tesi platonica del limite della mente umana nelle idee, perché Dio è un Soggetto e non un oggetto. Esso si declina alla prima persona singolare e non ammette alcuna datità naturale o ideale davanti a sé. Per questo egli è Atto che si fa nella storia,

che ha la sua verifica nella potenza della nazione condotta da un duce che vince, cioè del fascismo. La sua sconfitta è quindi anche la sconfitta dell'attualismo gentiliano. In Occidente però il peso del marxismo è stato di aver contribuito a creare una società nichilisticamente orientata, perché dichiara che i valori tradizionali non hanno più forza nel comportamento sociale. Solo che privo di fede rivoluzionaria il materialismo marxista si è accordato con un secolarizzazione che riduce ogni valore a quello di scambio, per cui, superata l'alienazione come problema urgente della povertà economica, essa appare nella sua vera essenza come sentimento che l'altro è sempre a me estraneo (*alienus*) nella società: non rimane che o superarlo come un ostacolo al potenziamento della mia realizzazione nella società opulenta del benessere largamente diffuso o utilizzarlo come strumento allo stesso fine. Gramsci rappresenta la versione rivoluzionaria del gentilianesimo, perché seppur mosso dall'interesse crociano per il rapporto fra masse ed élites, lo inquadra nel problema della modernizzazione come nuovo fine della rivoluzione che secolarizza quello della emancipazione dallo sfruttamento capitalistico e guarda alla educazione morale e intellettuale del popolo come al fine che si ci deve proporre nelle società occidentali. Quindi recupera l'idea di rivoluzione condotta però riabilitando il piano sovrastrutturale della cultura presente nella società civile colle scuole, i giornali e il controllo dell'opinione pubblica, che è essenziale conquistare prima di arrivare a prendere le redini dello Stato. Solo che porta la rivoluzione alla sua catastrofe, proponendo all'idea di una fede rivoluzionaria che si sostanzia dell'utopica liberazione dai lacci del capitale, la modernizzazione dei costumi in senso anticattolico, scopo che è però diventato funzionale alla vittoria della società opulenta (*Il suicidio della rivoluzione*, 1978).

La via della riscoperta della metafisica classica attraverso il suo affinamento nella corrente cristiana della modernità, che va da Cartesio a Rosmini, delinea una possibile risposta alla deriva nichilistica della modernità che sempre più appare come un luogo di puri rapporti ludici o violenti che hanno oscurato la dignità dell'uomo con la scomparsa di Dio dal suo orizzonte. L'ateismo nella società opulenta della epoca della secolarizzazione appare allora come la negazione del carattere sacro della vita e della realtà anche sociale, perché nega il principio della dignità umana nella sua radice, oscurandone la relazione col principio infinito. In fondo Rosmini, sin dal *Nuovo saggio sulla origine delle idee* del 1830 fino alla postuma *Teosofia* (1855, ma pubblicata dopo la morte nel 1888) difendendo la presenza del divino nella natura nella forma della verità presente alla mente umana come essere ideale, ha inteso salvare il cartesianesimo dal razionalismo soggettivistico: nella prospettiva rosminiana l'infinito presente nell'uomo come idea è l'infinito come realtà che liberamente si dona all'uomo nella storia come Incarnazione. Rosmini ha pertanto denunciato il pericolo del razionalismo ateo come pretesa di fare a meno della rivelazione e di sottomettere tutto al tribunale della ragione naturale senza considerare lo *status naturae lapsae* dell'uomo. La politica si deve ridurre invece a cercare non la felicità ultraterrena né solo la massimizzazione dei piaceri, ma l'appagamento degli animi dei cittadini, come afferma nel 1839 nella *Filosofia della politica*, facendo conoscere la proporzione dei mezzi a disposizione non solo in relazione ai fini prossimi (i beni materiali) ma soprattutto ai fini remoti (i beni morali) evidenti nell'appagamento che non è solo esteriore ma anche interiore, coinvolgendo la sostanza della società (l'unità costituzionale e la virtù dei cittadini) e non solo gli accidenti (la ricchezza e il lusso). Il difetto dei politici sta quindi nell'assolutizzare o l'autorità o la libertà, che è il problema del mito perfettistico, il quale pretende di sacrificare il bene presente in nome di un immaginato bene futuro. Si possono quindi dividere le politiche pubbliche a seconda che si valorizzi la persona come fine, perché essa è - come dice nella *Filosofia del diritto* (1843) - l'essenza del diritto o il diritto sussistente, o la si sottomette a

finalità dispotiche che siano gli interessi del sovrano, la tirannia delle maggioranze o il prevalere della mentalità consumistica. La categoria filosofico-politica di Risorgimento è quindi molto importante per intendere un filosofo della politica come Del Noce, che tanto ha studiato l'idea di rivoluzione e così bene ha inteso la categoria di tradizione. La rivoluzione sta ad indicare un cambiamento radicale rispetto al passato delle istituzioni e delle forme sociali, che intendono superare l'asservimento dell'uomo all'assolutismo e al dispotismo, come al contemporaneo totalitarismo. La tradizione in genere può essere vista come la difesa di valori e istituzioni legate al passato. Il risorgimento è legato alla idea di una verità ha invece un contenuto inesauribile che può avere diverse e infinite espressioni nella storia secondo circostanze ed occasioni. Così sono i valori che la incarnano, che possono e devono essere scindibili dalle manifestazioni storiche e dalle istituzioni corrispondenti: in questo senso, il risorgimento, rispetto ad una visione conservatrice della politica, può indicare una ripresa di valori sempiterni però in vista di forme sociali nuove che esprimono un progresso effettivo e non illusorio.

3. Persona e stato: il caso del federalismo

In senso lato il federalismo viene comunemente inteso come la teoria politica che vede l'associazione e la creazione di entità sopranazionali come il mezzo più adeguato per assicurare la convivenza e la cooperazione solidale fra diverse realtà sociali, politiche ed istituzionali, delle quali occorre però salvaguardare l'autonomia.

Il *modello confederale* è un'associazione di Stati sovrani che stringono tramite trattati vasti accordi su determinati questioni ed hanno lo scopo di prevenire le guerre e garantire la pace. Nel promuovere la democrazia interna, con la rimozione di conflitti internazionali che limitano la partecipazione politica interna, hanno un limite preciso nel principio di non interferenza sia per la confederazione che per i suoi singoli membri negli affari interni anche in caso di grave violazione dei diritti umani. Individui, minoranze e popoli hanno accesso qui soltanto alle istituzioni del proprio Stato e non a quelle confederali. Dal punto di visto del rapporto democratico tra Stati il modello confederale rispetta l'autonomia sovrana di essi, per cui Stati democratici e autocratici godono allo stesso tempo dei medesimi diritti.

Ora vediamo il *modello federale*. Questo è il modello che mette in atto principi e norme valide per tutti i membri dell'unione, come nel caso della Svizzera, degli Stati Uniti e della Germania, i quali hanno col tempo accentrato progressivamente i propri poteri partendo da una base confederale per giungere a diventare Stati su base costituzionale. Il problema della pace può per questo modello risolversi soltanto limitando fortemente la sovranità degli Stati e dando vita ad un processo di accentramento dei poteri, il quale conduce verso uno stato federale mondiale. La suddivisione mondiale in Stati è un'eredità solo storica. I valori e i diritti universali possono essere tutelati esclusivamente con la creazione di una istituzione politica sopranazionale e tendenzialmente universale. Il governo centrale ha l'autorità e i mezzi necessari per imporre il rispetto dei principi democratici su cui si fondano anche i singoli stati (vedi la guerra di secessione americana e l'abolizione della schiavitù). Il sistema federale presuppone l'esistenza di una unitarietà di norme. Ciò però pone il problema della sua conciliazione con le differenze culturali e antropologiche dei suoi soggetti partecipanti intesi come individui o comunità particolari (hanno una qualche ragione qui i comunitaristi, perché questo sistema produrrebbe una dispotica uniformità democratica tra le

comunità dei popoli del mondo sulla base di una astratta equivalenza dei valori che le sostengono). Inoltre occorre osservare che ciò che ha consentito a diverse comunità di accettare una sovranità unitaria superiore è stato il pericolo costante di conflitti con l'esterno (vedi la Confederazione elvetica, il Paesi Bassi e gli Usa), che le costringe a federarsi per difendersi. Ma una volta risolto il problema di eventuali conflitti con paesi stranieri, quale senso avrebbe più tale unione?

Veniamo infine al *modello cosmopolitico*. Il modello di democrazia cosmopolitica è quello legato al progetto di una unione di Stati intermedio tra confederale e federale. Non ci sono esperienze storico-costituzionali significative di democrazia, ma solo approssimazioni ad essa, come l'Unione europea, la quale è qualcosa di più di una semplice confederazione senza aver raggiunto un sistema federale. Su scala planetaria non è desiderabile andar oltre un determinato livello di accentramento, che non vuole essere un passo transitorio verso un sistema federale, ma soltanto una organizzazione permanente. Cosmopolitico indica uno stato di *governance* la quale implica una certa limitazione alla sovranità senza costituire essa stessa uno Stato, dovendo coesistere con essa scavalcandola solo in certe sfere. Il modello cosmopolitico tende a sviluppare la democrazia interna delle nazioni, tra Stati e a livello globale, proponendo di integrare le funzioni degli Stati esistenti con nuove istituzioni fondate sui cittadini del mondo incaricate di gestire questioni di rilevanza globale così come d'interferire all'interno degli Stati nel caso di violazione dei diritti umani. Si devono individuare le aree in cui i cittadini devono avere determinati diritti e doveri in qualità di cittadini del pianeta in contrapposizione ai diritti-doveri del cittadino dello Stato. Si presuppone così la esistenza di diritti umani universali protetti dagli Stati. Le questioni cosmopolitiche riguardano la sopravvivenza dell'uomo e del suo ambiente e tutto ciò che attraversa le frontiere, per i quali i cittadini del mondo contraggono doveri che permettono alle istituzioni globali di svolgere un ruolo di sostituzione temporanea, di sussidiarietà o di sostituzione nei confronti di Stati che non possono adempiere al ruolo richiesto in certe materie. Anche in questo caso l'idea di sovranità viene profondamente trasformata, poiché è preservata dagli Stati contro l'interferenza di altri, ma legalmente è erosa dal trasferimento di funzioni a organizzazioni intergovernative e non governative. La sovranità erosa è così diventata meno dogmatica rispetto al concetto tradizionale di essa. L'approccio funzionale propone di giungere a una erosione *de facto* della sovranità come conseguenza di un processo spontaneo e non diretto da un progetto politico generale. Il pacifismo giuridico punta invece ad un trasferimento *de jure* delle competenze dei governi statali ad autorità sopranazionali, creando un quadro di riferimento normativo unitario. L'esperienza di questi cinquant'anni ha mostrato che la limitazione della sovranità deve avvenire congiuntamente *de jure* e *de facto*. Da una parte abbiamo visto l'erosione della sovranità col trasferimento di competenze a istituzioni non statali che rispondono a criteri funzionali. Ma tra esse ci sono anche istituzioni non legittimamente democratiche, come il mercato mondiale del petrolio gestito da poche multinazionali. Il pacifismo giuridico ha ottenuto la creazione di istituzioni legalmente organizzate a dirimere controversie tra Stati (si veda la Corte di giustizia internazionale), anche se sono ancora lontane dall'essere in grado d'imporre alla politica internazionale il rispetto della legalità. All'interno delle nazioni il modello cosmopolitico accetta Stati con differenti costituzioni senza accettare acriticamente il dogma della non interferenza; essa ha anzi l'obiettivo deliberato di diffondere tra le varie comunità politiche metodi e strumenti di governo democratico. Ma la concezione della democrazia cosmopolitica ritiene che debbano esistere differenze fra i sistemi politici, fra cui occorre stabilire la coesistenza. Il modello cosmopolitico affida alla società civile e non ai governi nazionali il compito di interferire negli affari interni delle nazioni che ledono i diritti umani. La democrazia fra Stati prevede che i

rapporti interstatali siano demandati a organizzazioni intergovernative che, se risultano inefficaci, lasciano il posto non più ad arbitrati ma alle istituzioni giudiziarie internazionali. Se un membro della comunità internazionale si rifiuta di obbedire, scattano misure coercitive di vario tipo, incluse sanzioni economiche, politiche, culturali. La forza militare è solo l'ultimo strumento, con preventiva funzione di deterrenza, rispetto a quello diplomatico e politico. Essi devono essere sotto il controllo degli organi dell'Unione e devono essere preventivamente autorizzati dalle istituzioni dei cittadini del mondo. La comunità internazionale fa appello ai cittadini dello Stato che ha violato il diritto internazionale affinché rovesci il proprio governo, sostituendolo con uno conforme alla legalità internazionale. Dal punto di vista della democrazia globale, le questioni mondiali dell'ambiente e delle generazioni future sono demandate a istituzioni transnazionali e non solo intergovernative. Le istituzioni della società civile globale su un punto essenziale esercitano un controllo diretto, ossia nei confronti di atti di genocidio. Ciò comporta l'istituzione di una Corte penale internazionale contro i crimini perpetrati nei confronti dei diritti umani fondamentali, contro aggressioni contro altri Stati e contro i crimini di guerra. La giurisdizione individuata separa qui popoli e governanti nella responsabilità di tali atti criminali.

Il pensiero federalista è contraddistinto allora nella storia del pensiero politico moderno dalla dialettica fra autonomia e sovranità, fra centro e periferia dei paesi, fra federazione di stati, governo mondiale dei diritti e dei mercati e rispetto di differenze e autonomie locali sulla base del principio di sussidiarietà. Nella storia del costituzionalismo moderno il modello federale americano rappresenta una novità dal punto di vista istituzionale. Infatti quella degli USA è la prima costituzione federale scritta, che vede il primato del diritto sulla politica, colla separazione e il bilanciamento dei poteri (esecutivo al Presidente, legislativo al Congresso, giudiziario alle corti con a capo la Corte suprema). Il processo di stabilizzazione arriva ad uno stato definito con la guerra civile, dopo la quale si afferma il principio che è il popolo a creare la costituzione e non gli stati. Lo stato federale si presenta nella storia costituzionale europea e americana secondo dei modelli prevalenti che sono quelli della costituzione elvetica, dello stato federale americano e della costituzione federale tedesca, anche se poi ci sono forme intermedie fra l'una e l'atra volte a mediare le istanze del sistema concorrenziale fra centro e periferia, fra stato e unità, e quelle del sistema concorrenziale. Così si determina anche il loro rapporto col principio di sussidiarietà, sia orizzontale che verticale. Il federalismo oggi torna ad essere attuale non solo sul piano dei valori come la pace fra gli stati e i popoli o su quello istituzionale relativo al rapporto fra centro e periferia, fra unità e pluralità, ma anche e soprattutto in una visione metapolitica volta a riaffermare il valore dell'amicizia non solo comunitaria ma anche istituzionale fondata sul rispetto dei diritti universali della persona e dei popoli[5].

4. Dalla sfida del multiculturalismo alla visione liberale della politica

Dalle teorie della giustizia di Rawls e Nozick fino ai comunitaristi come MacIntyre e Taylor, passando per Sandel e Kymlicka, la filosofia politica americana è attraversa dal dibattito sul rapporto fra individui e culture, in modo da poter presentare una amplio ventaglio di proposte, in

5 Sulle ragioni del federalismo nel mondo attuale mi permetto di rinviare a P. Armellini (a cura di), *Introduzione al pensiero federalista*, Aracne, Roma, 2015.

cui rimane essenziale il ruolo della soggettività. Nel costruttivismo di matrice kantiana emerge una concezione forte dell'autonomia degli individui nella formazione della società, che deve ispirarsi ai criteri della uguaglianza e della libertà, in una prospettiva di giustizia come equità, che può essere posta solo a partire dal velo d'ignoranza rispetto a talenti e ricchezze. I comunitaristi hanno invece difeso una idea di giustizia legata alla visione della persona come un soggetto inserito da sempre in una serie di relazioni sociali diversificate, che ne costituiscono la soggettività. Nascono così le rivendicazioni dei diritti culturali e collettivi, che devono però sempre tener conto della persona come soggetto dotato di autonomia i cui diritti vanno però declinati in una sfera plurale di giustizia. Le odierne società liberaldemocratiche hanno incontrato da diversi decenni in Occidente il fenomeno della presenza di diverse gruppi culturali, linguistici e religiosi, fra loro spesso estranei. La riflessione teorico-politica attuale deve confrontarsi col multiculturalismo inteso come politica di riconoscimento delle differenze da parte delle istituzioni. La cittadinanza moderna, legata allo stato moderno culturalmente omogeneo sulla base dei principi democratici di libertà, eguaglianza e diritti individuali, è entrata in declino. Si è avvertita cioè la necessità da parte delle liberaldemocrazie di relazionarsi alle culture altre in modo da non escluderle dal processo deliberativo, senza che i gruppi culturali si chiudessero a loro volta nella loro identità etnica. La versione comunitarista del multiculturalismo ha sottolineato che l'individuo indipendente e adulto è astratto ed esiste sempre in un contesto determinato; la versione liberale ha riconosciuto i diritti collettivi come una ricchezza che permette un'ampia scelta di stili di vita, ma li ritiene strumentali al diritto soggettivo degli individui autonomi e razionali; la versione postliberale considera i diritti soggettivi delle persone come fondamentali ma riconosce fra essi anche i diritti collettivi come diritti umani. Il problema è come fuoriuscire da una concezione essenzialistica delle culture dato il loro interno dinamismo.

Nel quadro odierno delle relazioni internazionali il tema dello Stato di diritto ha subito progressivamente una torsione significativa nel confronto con le terre d'oltremare. Oggi non sono solo le società e le culture occidentali ad affrontare tale questione, poiché il panorama contemporaneo del nuovo commonwealth delle civiltà vede la partecipazione critica e consapevole di culture definite "altre" dall'atteggiamento coloniale a un dibattito relativo ai rapporti fra colonialismo e Stato di diritto. Il dialogo interculturale si propone il tentativo di avviare un confronto fra culture originali e diverse, assumendo lo Stato di diritto come la posta in gioco su cui giocare delle nuove *chances* per i destini dei popoli.

In particolare la discussione contemporanea sui "valori asiatici" si è proposta di riconsiderare il ruolo del *rule of law* nel periodo in cui si sono formati nuovi Stati indipendenti e nazionali in seguito alla decolonizzazione. Asia e asiatico non indicano soltanto uno spazio geografico o una nuova manifestazione di carattere spirituale, una comunità razziale o una regione economica di grandi dimensioni. L'Asia, non essendo culturalmente, economicamente e politicamente omogenea, risulta essere una realtà complessa proprio per la sua natura eterogenea. Le culture si sono intrecciate e combinate, le economie e gli Stati si sono evoluti, i confini sono stati tracciati e poi spostati più volte. Tutte le principali religioni sono presenti nel continente asiatico e in un'epoca come la nostra caratterizzata dalla globalizzazione dei mercati e delle comunicazioni, si è passati dalla creazione di nuovi Stati in Asia a partire dalla fondazione dell'Onu al fenomeno dell'internazionalizzazione delle politiche e delle economie dopo il crollo del comunismo. Ottenuta l'indipendenza la vita di questi Stati ha dovuto affrontare temi come la nutrizione dei popoli, il controllo delle nascite, la ricostruzione dopo l'invasione, l'avvio e lo sviluppo dell'economia, l'esigenza di costruire società

multietniche coese. Il diritto allo sviluppo per migliorare il benessere delle popolazioni esige però per le istituzioni economiche internazionali il rispetto dei diritti umani fondamentali. In Asia si raccontano storie preoccupanti di arresti arbitrari, di brutali maltrattamenti di dissidenti politici e di minoranze sociali, di uso della tortura, di censure e attentati. La tesi occidentale prevalente è che l'universalità dei diritti umani implicherebbe che essi siano princìpi adottati da tutte le culture nazionali comprese quelle asiatiche. L'emergere dei diritti umani come principio internazionale consuetudinario applicato a tutte le nazioni significa che nessuna nazione può fingere di ignorarli perché nessuna è al riparo di abusi.

Dopo la Seconda Guerra mondiale le nazioni asiatiche, da semplici economie agrarie esportatrici di materie prime, sono diventate rapidamente Stati industriali avanzati o in via di sviluppo crescente. Il miracolo asiatico ha portato a nuovi livelli di vita paesi come Hong Kong, Singapore, Taiwan, Giappone. "Valori asiatici" è diventata allora espressione, attribuita all'ex primo ministro di Singapore Lee Kuan Yew che è stata rapidamente adottata anche da altri leaders politici asiatici, per esprimere un sistema di valori che pone lo sviluppo economico al di sopra del resto e afferma coerentemente a ciò il primato dello sviluppo economico nazionale rispetto ai diritti individuali. Esso deve essere seguito da un miglioramento della vita per tutti. Ne segue che i diritti civili e politici possono talvolta o spesso essere sospesi sino al compimento dello sviluppo economico. Così parallelamente si giustifica l'esistenza di un governo burocratico che può capillarmente controllare la vita dei cittadini con metodi autoritari. L'argomento dei valori asiatici è poi accompagnato dall'impedimento a sindacare la prassi in materia di diritti umani da parte di paesi come la Cina, Malesia, Vietnam, Singapore, dichiarando che le critiche alla violazione dei diritti umani sono una interferenza negli affari interni di uno Stato sovrano.

In nome del relativismo culturale i fautori dei valori asiatici rifiutano così l'universalità dei diritti umani. Spesso identificati con la cultura confuciana, la posizione dei valori asiatici vede il primato degli interessi collettivi rispetto agli individui e alle comunità; il rispetto tradizionale per gli anziani e l'interesse per la famiglia, i parenti e la nazione; la cura per l'ordine e la stabilità; il valore della frugalità, della parsimonia e del duro lavoro; il rinvio della gratificazione presente per l'attesa di un beneficio a lungo termine; il valore dell'impegno nell'istruzione. Tommy Tiong Bee ne aggiunge altri come: il non credere nell'individualismo occidentale; l'importanza del giuoco di squadra a livello nazionale; il peso del contratto sociale fra popolo e Stato; un ambiente moralmente sano e integro; la convinzione che la libertà non è un diritto assoluto. Tutto ciò per Lee Kuan Yew (e ora anche dal figlio al potere) ha reso possibile il miracolo asiatico.

La nozione di valori asiatici ha subito però critiche profonde da parte di coloro che hanno osservato come innanzitutto l'Asia non sia rappresentabile come una cultura monolitica, ma sia invece una regione del mondo caratterizzata da un'enorme diversità di culture. La sua non è cioè una unità culturale compatta né è totalmente incapace di condividere dei valori universalistici. Il confucianesimo non è il sostrato di tutte le culture asiatiche. Inoltre i valori asiatici si possono ritrovare anche in altre culture in gradi diversi e in proporzioni variabili; e si possono altresì ritrovare anche in ogni epoca. Non è poi vero che il confucianesimo non lascerebbe spazio all'individuo, dato che promuove il fine di elevare moralmente l'individuo che rimane la condizione dell'elevazione morale della comunità. Il cittadino infatti per Confucio è più importante della famiglia e della comunità e la famiglia e le comunità intermedie sono più importanti dell'autorità di governo. Non è vero ancora che l'Asia non abbia conosciuto i diritti umani e individuali e non abbia mai praticato i principi della democrazia. Anzi è offensivo dire che gli asiatici non comprendano i diritti umani.

L'ostacolo maggiore è piuttosto la resistenza di alcuni regimi autoritari. Governi democratici e diritti umani, classicamente basati su valori di matrice occidentale, possono invece ben modellare anche i sistemi costituzionali dei paesi asiatici, perché i concetti non cessano di essere universali per il fatto che sono accidentalmente sorti in una certa parte del mondo. La dicotomia Oriente/Occidente non tiene allora conto adeguatamente della portata universalistica della ideologia dei diritti umani su cui si fonda, al di là di ogni ragionevole differenza storico-culturale, ogni democrazia o regime costituzionale. Anche Lee Kuan Yew lo ha poi riconosciuto, ammettendo in una intervista come la stessa nozione di valori asiatici possa essere interpretata come un semplice slogan.