

JEAN-LUC NANCY, *Visitazione (della pittura cristiana)*, a cura di A. Cariolato e F. Ferrari, Abscondita, Milano 2002, pp. 96 [*Visitation (de la peinture chrétienne)*, Galilée, Paris 2001].

*Visitazione (della pittura cristiana)* è un libro il cui senso è ben sintetizzato dal titolo. In esso, infatti, opportunamente, Jean-Luc Nancy mette fra parentesi il nucleo centrale di tutto il saggio: non si tratta tanto di un'analisi del tema della Visitazione *nella*, ma di una vera e propria Visitazione *della* pittura cristiana, nei diversi sensi in cui questo genitivo può essere inteso. Il testo, infatti, alla fine risulta essere più il resoconto di un'esperienza (estetica) che l'analisi (filosofica) di un argomento teologico-pittorico; la *Visitazione* (nel particolare caso di quella rappresentata dal Pontorno sulla tela conservata nella chiesa di Carmignano, Pieve di San Michele – 1528-29) è così intesa come l'oggetto di uno spettatore, ma anche la condizione soggettiva di questo. Lo spettatore *visita* il dipinto col suo sguardo, ma allo stesso tempo sembra esserne guardato e coinvolto in quanto attore, in un circolo continuo di dentro-e-fuori che rappresenta il fulcro su cui è giocato, come vedremo, l'intero libro.

Giustamente si legge nella postfazione dei curatori dell'edizione italiana (*Quel liquido splendore dei colori* – pp. 57-65): «La pittura, l'arte come Visitazione apre la presenza stessa all'«in quanto» presenza, all'enigmatico essere presente che è sempre al di qua o al di là del suo esserci». *L'immemoria*, afferma Nancy, di ciò che sempre precede e succede: «assenza propria di ogni presenza», che in quanto immemorabile «non è né da vedere né da dire», ma qualcosa «verso cui non si cessa di procedere». La pittura, da questo punto di vista, è sempre *cristiana*, sembra dire di continuo *hoc est enim corpus meum*, così come accade per ogni altra forma di arte plastica o visiva.

La Visitazione è un episodio del Vangelo di Luca [1, 39-56] di non grande importanza teologica. Esso si riferisce alla visita che Maria, dopo l'Annunciazione, decide di fare a sua cugina Elisabetta, la quale ha una gravidanza inaspettata vista l'età avanzata. Il figlio che nascerà da Elisabetta sarà Giovanni Battista. La scena si conclude con Maria che (rispondendo alle parole di Elisabetta: «appena il suono del tuo saluto è giunto alle mie orecchie, il bambino è trasalito per l'esultanza nel mio seno») recita quello che viene chiamato il *Magnificat*. La scena è dunque completamente spirituale. «L'essenziale [Cristo e il Battista] viene sottratto agli occhi e passa attraverso le voci, attraverso un tocco di voce che fa trasalire l'intimo e il non-nato nell'invisibile». È l'assenza che viene messa in scena, ma anche la possibilità dell'impossibile (le gravidanze delle due donne sono alquanto improbabili: Maria è vergine ed Elisabetta è una donna anziana). I due ventri si toccano senza toccarsi, si intrecciano ma senza diventare mai un unico corpo.

Intendere l'arte *come* Visitazione significa esporre il suo «essere sempre e comunque *altro* che viene a noi, che appare, nella sua storicità, che si fa *viso*,

che diviene il *qui* di un *al di là*», che non rappresenta, ma semplicemente è, che ci porta a pensare, seguendo Nancy nella sua citazione di Lévinas, che «l'epifania del viso è [sempre e comunque] *visitazione*». L'arte, in questo senso, è un'eccedenza rispetto a ciò che è prima o dopo, essa è «la nascita della nascita».

Per l'Autore, però, la *Visitazione* del Pontormo sembra offrire molto altro. Lo sguardo fisso verso lo spettatore delle due serve (le uniche figure che si vedono di fronte) fa sì che si instauri un regime di «mutua visitazione» fra lo spettatore e il dipinto; esse lo cercano, lo visitano a loro volta e lo coinvolgono nella scena, in un meccanismo [questo lo aggiungiamo noi] tipico del Pontormo, ma anche di Diego Velázquez (si vedano, ad es., *Las meninas*).

Ma il dentro/fuori che Nancy individua nel dipinto non è solo legato allo sguardo delle due serve. Sulla sinistra del quadro si vedono due *omuncoli*, appena visibili, piccoli «come le figure mostrate *in utero* da altre *Visitazioni*» (delle quali il libro riporta le immagini in appendice). Si tratta di due uomini dall'aria popolare, dei quali uno tiene in mano un coltello e un pane e l'altro una bottiglia (probabilmente di vino). Sono volutamente confusi nel fondo della tela, «come i piccoli nel fondo dei ventri». Questo mostrare il pane ed il vino significa mostrare una seconda volta l'incarnazione, anche se in questo caso «in prossimità del sacrificio e della morte». Dentro/fuori: vita/morte. La *comunione* – della quale il pane ed il vino (corpo e sangue di Cristo) sono i simboli – come segno di una presenza nascosta, nascosta proprio perché esposta. Nancy legge questo esporre/sottrarre come un notevole segno di «di sottrazione del religioso».

Ma tutto questo intrecciarsi e confondersi di umano e divino, vita e morte, giovinezza e vecchiaia, spirito e corpo, per Nancy «comincia e finisce nella pittura, in quanto pittura». Tutto il quadro è come un ventre, esposto per la superficie della sua tela e dei colori su di essa fissati. L'immemorabile, il *sempre-già-qui* si confonde con la presenza, sospesa, del quadro. È il levarsi del fondo sulla superficie, il suo riemergere, il *convertirsi* e *rassegnarsi* ad una superficie che continuamente e nuovamente cela.

La *Visitazione* (l'arte, dunque!) è la rappresentazione di una presenza assente, morta prima ancora della nascita, impossibile e possibile, carne in quanto spirito.

CODA: La *Madonna del Parto* di Piero della Francesca (1460 ca.). Un'apertura totale, uno squarcio «aperto a nient'altro che all'apertura stessa dello spazio pittorico», contenuto e contenente insieme. Tutto è nel fondo in quanto venuto in superficie, «l'intimità ripiegata del soggetto del quadro si spiega e si dispiega nel piano del quadro». La tela, in questo senso, diventa *tagliante* di per sé, squarciata proprio perché in quanto piano. Un'esistenza infinitamente ritratta su di sé, eppure infinitamente esposta a noi. Esempio estremo di questa forma della pittura è individuato da Nancy nell'ultimo dei dipinti ri-

portati in appendice, quello di Simon Hantï (...*del Parto*, 1975) nel quale l'intero dipinto si apre in squarci senza mai diventare altro da sé, rimanendo, appunto, *piano*.

Nancy si sofferma più volte sul fatto che quello che noi definiamo pittura cristiana non è semplicemente una pittura a soggetto cristiano, che ne ritrae i concetti o le scene. È il cristianesimo, all'inverso, che *fa* pittura, che dà corpo allo spirito (e nella *Visitazione* questo è molto evidente): questo è «l'essenziale di ciò che chiamiamo *l'arte*». La presenza reale del cristianesimo, come quella dell'arte, è la presenza che per eccellenza non è presente, «quella che non è *qui*». È una pittura che dice: *questo è il mio corpo*. Corpo in quanto assenza di un *esser-ci* che è qui proprio perché è altrove.

Nancy afferma che la pittura (cristiana, in quanto pittura!) possa rappresentare l'istanza più ampia del monoteismo in genere, delle tre religioni monoteistiche: il Dio cristiano propriamente detto, che si presenta nascosto, il Dio ebraico, che si manifesta dall'indicibile e dall'invisibile, il Dio musulmano, irriducibile ad ogni presenza. La *Visitazione* del Pontormo potrebbe essere un quadro ebraico: mostra il Dio proprio nella misura in cui questo è sottratto alla presenza.

Significativo il rimando finale ai totalitarismi, di ogni specie, (fascismo, comunismo, Auschwitz e Hiroshima), che per Nancy hanno fallito proprio «nell'imporre il "qui" dall'al di là, anziché inscrivere l'al di là in quanto "qui"», di aver voluto pensare [questo lo aggiungiamo noi seguendo una strada aperta altrove da Nancy stesso] al compimento e alla chiusura di una comunità già da sempre data.

Un unico appunto all'edizione italiana (non avendo consultato quella originale francese): l'*Appendice iconografica* di cui il testo è corredato è in bianco e nero. Non di rado, durante la lettura del saggio, si ha bisogno di fare ricorso ad altri testi che riportano le stesse fonti iconografiche per vedere le immagini a colori, visto che spesso Nancy commenta non solo le figure e le forme, ma anche i colori e le loro sfumature.

(Fulvio F. Palese)

LA FONT DE SAINT-YENNE, *Riflessioni e sentimenti sullo stato delle arti francesi*, a cura di F. Fanizza, Cacucci Editore, Bari 2003.

A partire dagli anni che seguirono alla morte di Luigi XIV (1715), e cioè a partire dal periodo della reggenza di Filippo d'Orléans, che trasferisce a Parigi la residenza di Versailles, l'ambiente di corte perde la centralità che aveva acquisito nella sfera pubblica; entra anzi in una crisi irreversibile la tradizionale identificazione della sua posizione con la sfera pubblica. La città, infatti, assume progressivamente le funzioni culturali che erano state appannaggio pres-

soché esclusivo della corte: questa dislocazione degli assetti che detengono l'egemonia culturale è destinata a trasformare non soltanto il depositario della sfera pubblica, ma anche la natura e i connotati di questa stessa sfera. Avviene così che la sfera della rappresentanza regale, e con essa il *gran goût* di Versailles, diventa un'attribuzione che si sostiene a fatica. Il reggente ed entrambi i suoi successori prediligono gli incontri riservati a poche persone, se non addirittura alla cerchia familiare, e si sottraggono fino a un certo punto all'etichetta. Come mette bene in evidenza A. Hauser, «il solo luogo dove durante la *régence* si svolge qualcosa di simile a una vita di corte è il castello della duchessa di Maine, a Sceaux, che diventa teatro di splendide feste, sontuose e fantasiose, nonché un nuovo centro artistico, una vera corte delle Muse. Questi allestimenti contengono però in sé il germe di una definitiva disgregazione della vita di corte: costituiscono la transizione fra la corte, nel suo antico significato, e il salotto del XVIII secolo, erede spirituale della corte» (*Storia sociale dell'arte*, 2 voll., Torino 1964, vol. I, p. 23).

La scomparsa del Re Sole segna quindi il tramonto della corte come luogo elettivo ed esclusivo delle Muse, avviando la rivincita della città ed in concreto il processo di formazione della sfera pubblica borghese con specifico riferimento al mondo dell'arte, fino ad allora riservato dominio dell'ambiente di Versailles. Non è difficile scorgere in questa fase di transizione l'imporsi di un fenomeno inedito che assunse tratti specifici e originali: si venne cioè costituendo in Francia, ed in particolare a Parigi, un sempre più vasto pubblico di consumatori d'arte, i quali, oltre che volgersi verso gli immediati piaceri delle arti, se ne resero, molto spesso, anche giudici e critici. In questo nuovo contesto storico-culturale si mossero, in modo sicuramente sparso e disordinato ma non per questo meno incisivo, l'"amatore" d'arte ed il "critico", il "conoscitore" ed il collezionista, l'uomo di lettere e l'appassionato di teatro, il filosofo e l'antiquario, dando luogo a quel caratteristico fenomeno che fu il «consumo d'arte nella Francia del Settecento».

“Vedere” e “consumare” divengono così, nel secolo che fu detto dei “Lumi”, due aspetti connessi e intrecciati di quel medesimo paradigma estetico che, mettendo in crisi la vecchia triade premoderna mecenate-intenditore-artista, inaugura quella che M. Fumaroli designa come la nuova e prepotente «entrata in scena dello spettatore», del pubblico in quanto tale.

La vista è «il più perfetto e il più delizioso» dei nostri sensi, scriveva Addison, e aggiunge: essa «riempie la mente d'idee svariatissime, si mette in rapporto con i suoi oggetti anche a grandissima distanza, e continua ad agire più a lungo d'ogni altro senso...». Alla considerazione di Addison fa eco subito dopo in Francia J.-B. Du Bos, nel corso delle sue *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, e lo stesso concetto è ampiamente tematizzato da La Font de Saint-Yenne: «Chi ... non conosce la supremazia della vista su tutti gli altri sensi, ed il predominio che essa ha sulla nostra anima, quando si tratta di pro-

vocare in essa l'espressione più immediata e profonda?» (*Riflessioni*, p. 71). Occorre aggiungere che anche Francesco Milizia teorizza il «piacere della vista», tanto da intitolare una sua opera *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno*.

Considerata da molti *essayists* ed *esthéticiens* settecenteschi uno dei due sensi estetici per eccellenza (l'altro è, in subordine, l'udito), la vista è andata via via trasformandosi, nella riflessione e nella percezione dell'epoca, da mero veicolo meccanico di dati sensoriali disgregati da affidare alla successiva elaborazione dell'intelletto in un organico atto formativo, in un "vedere" su cui si viene fondando tutta una nuova estetica (e poetica) dello sguardo.

Certo, non ci troviamo di fronte ad un modello monolitico e tutto andrebbe declinato al plurale. In questo senso, sconfitta l'universalità e univocità dei vecchi "teatri della teoria", anche sotto l'incalzare dell'*Encyclopédie* che libera e legittima la polifonia dei punti di vista, si dovrebbe parlare piuttosto di *sguardi*: molteplici, diversificati, contraddittori a volte, così come vario e diverso è il tipo e livello di *consumo d'arte* che il *nuovo pubblico* realizza. In ogni caso, concepire la vista come «il più espansivo dei nostri sensi» (Starobinski), esaltare il piacere, se non addirittura la felicità, del vedere, instaura quel "primato dello sguardo" che il curatore pone al centro della propria indagine nell'intento di esplicitarne tutto lo spessore teorico e gli importanti risvolti estetici.

Un evidente filo rosso lega, in un coerente e organico percorso, la recente raccolta degli scritti più significativi di La Font de Saint-Yenne con la precedente antologia su *Il consumo d'arte nella Francia del Settecento* (Cacucci Editore, Bari 2000), entrambe introdotte e arricchite da utili note e apparati critici, e nell'insieme egregiamente curate da Franco Fanizza. Il quale non nasconde l'intenzione teorica che sottende tali lavori di apparente indole storiografica, quasi tasselli di un più ampio disegno che tende a far risaltare l'incrocio, nella modernità, fra «complessive e nuove domande di "estetività"», provenienti per così dire «dal basso», e l'insorgere di una riflessione teorico-pragmatica sull'arte che intenzionalmente si disloca fra gli interstizi dell'estetica filosofica in senso forte, con la quale in vario modo interagisce. Inutile dire che Fanizza giudica del tutto astratto il modello storiografico di quanti inseguono aprioristiche gerarchie e distinzioni fra dottrine estetiche "maggiori" e "minori" che spesso non reggono alla prova dei fatti. Si tratta, infatti, per Fanizza, di prendere atto per un verso che la "dottrina artistica", propria del Settecento francese, era «rimasta sostanzialmente ferma alla colta ma ormai assai indebolita concezione dell'*ut pictura poesis*», e per altro verso che «furono appunto i nuovi consumatori a contribuire comunque, "dal basso", allo sviluppo di un'estetica vissuta come tale, ed in particolare specificata, così come si potrebbe dire, dal "primato dello sguardo". Quest'estetica, evidentemente, dovette per forza risultare frammentaria e frammentata, più popolare che accademica, centrifuga

per così dire, più che centripeta, ma risultò anche, proprio per questo, sempre meno succube della rigidità razionale ed insieme dell'autorità "monarchica" della parola e perciò quanto mai vivace nella sua varia fenomenologia. Fu essa, a pensarci bene, non solo a provocare ed in ogni caso a preparare alcuni specifici mutamenti relativi alle strutture interne del sistema delle arti, bensì a determinare quelle trasformazioni epocali nella dimensione stessa della "vita dell'arte", che sono poi quelle che fanno del Settecento un secolo a noi più vicino di quanto non dica la pura e semplice cronologia» (*Il consumo*, p. 21). La medesima impostazione ritorna, in forma non meno radicale, nel saggio introduttivo al testo di La Font che stiamo qui esaminando e proponendo all'attenzione dei lettori. In questo contesto, Fanizza sostiene che, reagendo a quello che è stato chiamato una specie di «dispotismo della gerarchia accademica», quella propria dei filosofi di professione o dei cultori d'arte specialisti, il nuovo pubblico degli "amatori d'arte" «si troverà spesso ad esprimere le proprie opinioni estetiche, più, per così dire, nella flagranza delle "conversazioni" che andavano sempre più susseguendosi nei salotti delle dame o in luoghi assolutamente aperti come i vari caffè di Parigi, che non nella sede, per altro preclusa ai più, di quelle "conferenze" che purtuttavia un'istituzione come l'*Académie Royale* continuava ad organizzare. Sarà anzi anche per questo se un siffatto pubblico potrà via via rendersi protagonista di una vera e propria "estetica dal basso", ovverossia potrà far valere, nelle proprie scelte e nei propri giudizi, le più libere emozioni del proprio sentire» (La Font, *Presentazione*, pp. 22-23).

Per altro, nello specifico, fra gli autori che concorrono efficacemente a quella che Starobinski chiama la «scoperta della libertà» anche nel campo del piacere e del gusto, ritroviamo personaggi non certo di secondo piano – da La Font de Saint-Yenne a Saint-Yves, che sono i primi critici dei *Salons*, ma poi anche Bachaumont e Diderot, fino a Voltaire, D'Alembert, Crousaz, Montesquieu, Batteux, Marmontel, Rousseau, Audré, Laugier, Ledoux, Boullée, Fréart de Chambray, Du Bos... – le cui riflessioni sarebbe azzardato espungere dal campo proprio dell'estetica del Settecento francese a meno di non preferire quella storiografia sostanzialmente intellettualistica della bellezza, tanto da farla risultare diafana e smaterializzata, altra cosa da quell'universo sensibile cui pure dovrebbe riferirsi.

Occupandoci più da vicino di La Font de Saint-Yenne (1688-1771), occorre premettere che si tratta della figura di un amatore d'arte e a suo modo di un originale scrittore politico rimasto sinora oscurato dalla personalità dei maggiori protagonisti della cultura francese del Settecento. Soprattutto in vista di un'adeguata rivalutazione dell'attività svolta nell'ambito specifico della critica d'arte, vengono ora meritoriamente riproposte da Fanizza – tradotte per la prima volta in italiano e sotto il titolo complessivo di *Riflessioni e sentimenti sullo stato delle arti francesi* – le due *brochures* che egli ebbe rispettivamente a

dedicare al *Salon* parigino degli anni 1746 e 1753. Consentono entrambe di verificare sino a che punto il loro autore, movendosi all'interno del contesto francese, sia pur stato in grado di sintonizzarsi con le idee che andavano animando il processo di formazione della coscienza estetica moderna, nella fase del suo esordio e della sua prima formulazione teorica.

Nel primo dei due scritti antologizzati (*Riflessioni su alcune cause dello stato presente della pittura*), La Font esordisce con un'indicazione programmatica: «Un quadro che viene esposto è come un libro stampato. E' come una *pièce* rappresentata a teatro. Chiunque ha il diritto di far valere il proprio giudizio» (p. 68). L'importanza e la portata eversiva del principio qui enunciato sono colte con molta finezza e sottolineate da J. Habermas, che mette in evidenza come La Font «formuli per la prima volta il principio» della libertà di giudizio (*Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari 1971, p. 56). E' probabile che l'autore non coltivasse nelle sue intenzioni consapevoli alcun proposito "rivoluzionario", il che non toglie che egli risenta di un clima tendenzialmente incline all'illuminismo ed in parte concorra a determinarlo. In ogni modo, è chiaro il senso del discorso di La Font: in linea generale, chiunque soltanto partecipi a una pubblica discussione, compri un libro, acquisti un posto per un concerto o in un teatro, visiti un'esposizione d'arte, è chiamato e autorizzato al libero giudizio. Ma nello scontro dei giudizi non ci si può opporre all'argomento più persuasivo, abbandonando per ciò stesso i «pre-giudizi». Con il superamento di quel confine tracciato nella sfera pubblica rappresentativa fra iniziati e profani, sono destinate a cadere le competenze particolari, sociali e intellettuali, ereditarie e acquisite. Ma, poiché il vero giudizio può essere mediato solo nell'argomentazione razionale, quella di cui son capaci gli *amateurs éclairés*, la verità appare come un processo, un processo di chiarificazione in senso illuministico. I limiti "razionali" alla formulazione del giudizio non escludono che, con La Font, ci troviamo in presenza della prima chiara ed energica rivendicazione di quell'autonomia critica che Kant esalterà come il portato dell'illuminismo: «L'illuminismo è l'uscita dell'uomo da uno stato di minorità il quale è da imputare a lui stesso. Minorità è l'incapacità di servirsi del proprio intelletto senza la guida di un altro». Ora, è chiaro che non ha alcun senso considerare La Font un anticipatore o precursore di Kant; ciò non toglie che si muovano nella stessa direzione di marcia e si rivelino solidali nella difesa della libertà di pensiero, coerentemente con il progetto illuministico nel suo complesso.

Ed è d'impronta illuministica il paradigma della critica d'arte, così come La Font lo delinea nei passaggi iniziali delle sue *Riflessioni*. Nei confronti degli artisti, in genere insofferenti e qualche volta sprezzanti verso il giudizio della critica, La Font suggerisce la «necessità di una *saggia* critica». Non si tratta di tenere in gran conto i rilievi e le osservazioni del pubblico sparso dei semplici amatori, spesso male informati e per ciò stesso inclini al "dogma" o

alla “moda” o alle immotivate lusinghe per opere inconsistenti. Costoro, da autentici dilettanti, spinti solo dalla vanità di fare qualche rumore nelle Lettere, circondano ormai da ogni parte il «tempio del gusto» sforzandosi di entrarvi, ma assolutamente non ci riescono: così aveva sentenziato Voltaire in un testo che La Font cita e di cui condivide l'impostazione. Non del giudizio di questi si debbono curare gli artisti, ma delle riflessioni, «fatte senza passione e senza alcun interesse personale», dei critici d'arte. Chi appartiene a questa nuova sfera professionale si assume un compito peculiarmente dialettico: si considera insieme come portavoce e mandatario del pubblico e suo pedagogo. Contemporaneamente può rivolgersi legittimamente nei confronti degli artisti, consentendo loro di «accorgersi dei propri difetti e incoraggiarli a cercare una maggiore perfezione» (p. 67). Pochi, infatti, sostiene La Font, «sono gli Autori che riusciranno a raggiungere una reputazione di prim'ordine, o senza l'aiuto di consigli, oppure senza la Critica, che però non sia solo quella di loro confratelli. La maggior parte di quest'ultimi giudica le bellezze ed i difetti della loro arte, non altrimenti che secondo fredde e rigide regole, oppure procedendo di solito al confronto con la propria maniera personale, spesso uniforme e ripetitiva. Ora, poiché la critica d'uno *spettatore disinteressato e illuminato*, anche se egli non maneggia il pennello, è quella che giudica secondo un gusto naturale e senz'alcuna servile attenzione alle regole, ecco chi non bisognerebbe stancarsi mai di consultare...» (p. 69).

Così schizzato, nei suoi tratti essenziali, il profilo della nuova figura del critico d'arte, un critico appunto disinteressato ed *éclairé*, La Font prosegue affrontando altri temi. Tra questi, vanno segnalati alcuni, probabilmente non del tutto originali, ma che attengono allo “spirito del tempo”. Dalle pagine lafontiane trapela, anzitutto, una malcelata insofferenza per alcune innovazioni “tecniche” che hanno sottratto spazio all'arte della pittura: «Gli specchi, ai cui effetti, stando a come essi ci vengono descritti, noi guarderemo come ad un racconto delle fate, come ad una meraviglia al di sopra di ogni credere, se la loro realtà non ci fosse divenuta sin troppo familiare; questi specchi che formano altrettanti quadri, nei quali l'imitazione è così perfetta che eguaglia la stessa natura nell'illusione prodotta per i nostri occhi; questi specchi tanto rari nel secolo scorso ed al contrario estremamente diffusi nel nostro, ebbene, sono stati loro che hanno inferto un colpo mortale alla bell'arte della pittura e sono diventati una delle cause principali del suo declino in Francia. Hanno bandito i grandi soggetti di Storia, che ne costituivano il trionfo, dai luoghi una volta occupati da tali stessi soggetti e si sono impadroniti della decorazione dei saloni e delle gallerie» (p. 74).

Com'è agevole constatare, in questa polemica sul predominio degli specchi a scapito della buona pittura è sotteso un *leit-motiv* dell'analisi di La Font: egli lamenta una generale decadenza della pittura rispetto alla grandezza raggiunta nel secolo di Luigi XIV. Le cause sono ricondotte ad un intreccio perverso di

motivi, interni ed esterni alla pittura in quanto tale. Un primo e decisivo motivo ha caratteristiche endogene e concerne la crisi determinatasi nella scelta dei soggetti da raffigurare, una scelta «da cui molto spesso dipende la fortuna dei quadri». La Font parte da un punto fermo nella sua impostazione: «Tra tutti i generi della pittura, il principale, indiscutibilmente, è quello della Storia. Il pittore-storico è l'unico pittore dell'anima, gli altri non dipingono che per gli occhi» (p. 71). Riabilitata la pittura – come spiega Fanizza – nella «sua funzione di razionale strumento di consapevolezza civile», dove attingere soggetti di argomento storico? Fonte inesauribile d'ispirazione sono i grandi scrittori dell'antichità: un'antichità intesa non come insieme di favole mitologiche, ma come teatro esemplare di virtù, patriottismo ed eroismo. Dopo aver attribuito ai pittori di storia il rango e gli elogi che essi meritano, La Font si chiede poi se «possa estendere la cosa anche ai pittori d'oggi, considerandoli alla pari o mettendoli quanto meno a confronto con quelli del secolo scorso, che è stato un secolo felice, nel quale il progresso e la perfezione in tutte le arti avevano reso la Francia rivale dell'Italia» (p. 73). La risposta a questo quesito è l'amara e sconsolata presa d'atto che la pittura s'è ridotta a passare dalle grandi scene storiche, suggestive per l'elevatezza dei pensieri espressi e per la novità delle espressioni adoperate, ad una ridda confusa di rappresentazioni «fredde, insipide e di nessun interesse...», che non richiedono né genio né invenzione».

A questo motivo interno alla pittura, occorre aggiungere uno esterno: «il rapido successo d'una scoperta [quella degli specchi] così propizia per il piacere generale e per il gusto particolare di una nazione avida di tutto ciò che brilla ed è nuovo». In questo modo «la scienza del pennello è stata costretta a cedere allo splendore del vetro» (pp. 74-75). Nell'attenzione dedicata da La Font al tema degli specchi e al loro rapporto con la pittura – e sottintendendo che «la moneta cattiva scaccia quella buona» –, è difficile non scorgere che è anche depositato in incunabolo il problema sollevato poi nella sua complessità da W. Benjamin come intreccio condizionato di arte, tecnica e società di massa, con l'inevitabile perdita dell'«aura» da parte dell'opera d'arte.

Se queste sono le principali cause della crisi della pittura, «non c'è dubbio – osserva La Font – che esse hanno spinto molti giovani, nelle cui mani il Genio aveva posto i pennelli, a rinunciare al proprio talento e a dedicarsi, così come fanno altri nostri autori d'opere d'intelligenza, ai futili soggetti della moda e del tempo: ovvero al genere più lucrativo dell'arte pittorica, che, da molti anni a questa parte, è quello del ritratto» (p. 77). Con il che anche il ritratto è inserito a pieno titolo tra i generi figurativi che hanno determinato, a giudizio di La Font, la decadenza della pittura. Del resto, egli continua, «non c'è da meravigliarsi che il ritratto sia oggi il genere di pittura più diffuso, il più coltivato, e quello più adatto persino ai pittori meno dotati... Oggi, da quando il gusto generalizzato per le bellezze della tappezzeria in damasco, con ai bordi risalti riccamente dorati e piacevolmente scolpiti, ha bandito dagli appartamen-

ti, come noioso e superfluo ornamento, i quadri di Storia, sono appunto i ritratti che hanno saputo rimpiazzarli, ottenendo il supporto della moda e volgendo a proprio favore i capricci» (p. 79). Con una punta d'ironia, intinta ad una forma di virile moralità, La Font rileva poi che è stata la *vanità*, soprattutto delle dame, ad aver imposto un simile genere di specchi di se stesse, «tanto meno veri quanto più sono incantatori, e che, proprio per questo, sono preferiti dalla massa agli specchi troppo sinceri» (*ibid.*).

Quest'ampia premessa teorica – in cui La Font sintetizza le sue idee in fatto di pittura presentandole come quelle di un amatore e critico d'arte che scrive in qualità di rappresentante del pubblico e suo educatore, oltre che in funzione di stimolo e di formazione critica per le nuove generazioni di pittori – rivela anche quello che acutamente mette in luce Fanizza, e cioè il fatto che La Font si conferma «a suo modo originale scrittore politico». E rivela attitudini e caratteristiche *lato sensu* politiche nelle convinzioni estetiche, improntate ad una sconfinata ammirazione per le grandi virtù pubbliche degli antichi, e nel sentirsi sempre animato da un identico «zelo per la gloria della Nazione ed il progresso delle Belle Arti». La *grandeur* della Francia, anzitutto, ma anche un'autentica attrazione ed un sincero amore per l'arte. Questo duplice sentimento si rivela, tra l'altro, non retorico e sterile, di vieto sapore nazionalistico, ma efficace e produttivo nel perorare l'istituzione di una grande "galleria" – in sostanza un *museo* modernamente concepito – da destinare esclusivamente alla pubblica fruizione delle arti, da impiantare al Louvre, ove tra l'altro i giovani potessero apprendere al meglio il mestiere ed esercitarsi adeguatamente (p. 84).

A questo preambolo introduttivo in cui La Font propone le sue riflessioni sullo stato dell'arte nella Francia del suo tempo, segue una rassegna critica delle opere di pittura e di scultura, dei disegni e delle stampe, delle medaglie e delle incisioni che erano state esposte al *Salon* parigino del 1746. In una bella prosa, letterariamente raffinata ed elegante, senza eccedere e cadere nel barocchismo, La Font inquadra e analizza le varie opere, delle quali individua il soggetto raffigurato, le dimensioni, la disposizione dei vari elementi che compongono il dipinto, la credibilità della rappresentazione, il colore, ecc., inventando e dando impulso ad una critica stilistica di sicuro effetto, che sarà ripresa e perfezionata da Denis Diderot.

In concreto, come ci si accosta ad un quadro, per godere del suo valore artistico e, soprattutto, per descriverlo? E' sicuramente una questione di *gusto*, sostiene La Font. E, proprio per questo, occorre partire dal *sentimento*, che sta alla base del gusto e al quale spetta il merito di far «sentire, al primo colpo d'occhio, la dissonanza o l'armonia d'un'opera» (p. 68). Ma se si vuole giungere ad un giudizio estetico più appropriato ed articolato, allora bisogna andare oltre le «impressioni generali e momentanee» e procedere ad un'analisi minuziosa, per la quale occorre «la scienza dei dettagli e l'esame delle parti». Nei

*Sentimenti su alcune opere di pittura, scultura ed incisione* – la seconda brochure compresa nel volume che stiamo esaminando – c'è un inciso illuminante a questo riguardo. «Se si potrà procedere *informati*», scrive La Font, così riformulando il tema dell'occhio e dell'*esprit éclairé*, «i primi sguardi verso l'opera riguarderanno la specificazione del soggetto, successivamente si esaminerà se il pittore l'ha ben realizzato, se il primo colpo d'occhio è soddisfatto dell'insieme e della sua armonia. Si passerà poi ai dettagli per notare ciò che più lusinga il nostro gusto e ciò che lo offende, e se inoltre i caratteri, gli episodi, le espressioni sono legati all'azione principale e provocano nell'animo le passioni che il pittore ha voluto rappresentare. Ecco ciò che avverrà sicuramente nello spettatore, ove un simile modo di procedere possa venire stabilito» (p. 213).

Per esemplificare quale fosse la reale attitudine critica di La Font, è sufficiente riferirsi al modo in cui si occupa del Vernet, pittore provenzale di paesaggi e di marine, molto ammirato anche da Diderot, che ne parla soprattutto a proposito di un quadro intitolato *Porto di mare al chiaro di luna*. Di fronte alle sue *Marine* (esposte sia nel *Salon* del 1746 che in quello del 1753), La Font si sente immediatamente rapito, colto da una «muta ammirazione»: «Tutto appare nuovo nelle sue produzioni, per lo *charme* di un pennello originale nelle sue imitazioni» (p. 124). Nella descrizione di La Font, colpisce l'accento posto su questo intreccio tra originalità e imitazione della natura, anche se riguarda un motivo che era, per così dire, nell'aria in quel contesto storico. Infatti, come andava facendo il Batteux con la dottrina della «bella Natura», anche il La Font parla a sua volta, analogamente dell'«altra Natura», che Vernet era in grado di esprimere nei suoi quadri «con la forza della verità e la suggestione dell'imitazione» (*ibid.*). Tuttavia, non è certamente in questo genere di cose che La Font riponeva il proprio canone estetico, centrato in ogni caso sulla «scelta dei soggetti» con la specifica preferenza per quelli di argomento storico. Come sottolinea giustamente Fanizza, sfuggiva a La Font quello che diverrà decisivo per il Diderot dei *Saggi sulla pittura*, e cioè la capacità di «soffermarsi direttamente sul disegno e sul colore come tali, oltre che sui loro rapporti in relazione allo specifico problema dell'occhio pittorico» (*Presentazione*, p. 34). Il nodo teorico rinvia al fatto che il ragionamento di La Font è tanto innervato di spessore *politico* e di un'intonazione pedagogica da non poter essere interamente declinato in chiave estetica; ciò non toglie il merito oggettivamente accumulato nell'essere solidale con chi, sul versante più propriamente filosofico come Baumgarten, andava negli stessi anni ponendo le basi per il sorgere e l'affermarsi di un autonomo statuto teorico per quella forma moderna e mondana di esperienza che è l'*αἴσθησις* artistica.

Avviandoci alla conclusione, mi preme svolgere alcune considerazioni sulla trama teorica in cui s'inscrive quest'ultimo volume curato da Fanizza. Non credo di far torto a La Font e di sminuire il suo ruolo e l'importanza storica-

mente determinata dei suoi scritti rilevando che, in una continuità sostanziale di interessi e di prospettive teoriche, Fanizza focalizza ora la sua attenzione su di lui assumendolo nel suo valore paradigmatico di tipo esemplare. La Font de Saint-Yenne è infatti, al pari di altri, esponente di punta di quella cerchia di persone colte e sensibili (*lecteurs, spectateurs, auditeurs*) che, in quanto destinatari, consumatori e critici dell'arte e della letteratura, già nella Francia del XVII secolo sono chiamati a costituire *le public*, nel significato moderno del termine (l'opinione pubblica); questa categoria di "intellettuali" indipendenti, lontani e distanti da interessi specificamente teorici, ma attenti e interessati alla concreta «vita dell'arte», suggerisce a Fanizza l'opportunità di delineare i tratti, mossi e accidentati, del percorso di costituzione della moderna consapevolezza estetica, ricercandoli non solo nei luoghi deputati delle formulazioni dottrinarie, ma anche – direi preferibilmente – in quel vasto movimento che promuove un'autentica "rivoluzione culturale" del gusto. Ci si riferisce a quella schiera di scrittori e di giornalisti di professione che decide di occuparsi d'arte, ponendo le basi di quel giornalismo d'arte che ha forgiato la critica d'arte moderna. Le riviste che a poco a poco hanno formato e cristallizzato questo nuovo genere letterario, passato dal giornalismo alle belle lettere, sono, in Francia, anzitutto il *Mercur de France* e la rivista di Fréron, *L'Année Littéraire*, senza dimenticare la *Correspondance littéraire* di Grimm e, per quanto riguarda l'Inghilterra, l'importante iniziativa pionieristica di Addison che, tra il 1711 e il 1712, pubblicava il giornale «The Spectator». Come scrive H. Zmijewska, «si tratta delle gazzette che hanno influenzato il gran pubblico, formato il suo gusto ed indirizzato verso i problemi della produzione artistica» (*La critique des Salons en France avant Diderot*, in "Gazette de Beaux-Arts", 6, 1970, p. 128).

In questo modo di ricostruire le vicende legate alla nascita dell'esteticità moderna in Francia è sottesa una non troppo implicita intenzione teorica di Fanizza, polemica nei confronti di uno schema storiografico schiacciato sul solo versante teoretico, incurante del mondo magmatico, ma appassionato e stimolante, della reale vita dell'arte nella sua empirica fenomenologia. Si tratta di rovesciare i tempi e i modi della storiografia canonica ed accettare la sfida di una impegnativa ricerca non più di tipo astratto, deduttivo (dalla teoria alla pratica), ma di tipo induttivo e insieme dialettico, a partire da un'attenta, ampia e articolata ricognizione delle spinte che provengono da quella che oggi chiameremmo la «società civile» e definiscono il continente di un'«altra estetica» – in un'accezione simmetrica e opposta a quella che le attribuiva Gentile –, l'estetica, appunto, non dei professori, ma quella rintracciabile nella sua dimensione *diffusa* o proveniente *dal basso*.

La storia della critica d'arte è, insomma, parte integrante e corposa, sostanziale, della storia dell'estetica moderna. Il tentativo intrapreso da Fanizza è, a dire il vero, in buona compagnia. Un autorevole critico francese, Marc Fuma-

roli, ha sostenuto che solo lavorando lungo quest'asse interpretativo «si vedrà nascere l'Estetica, questo "pensiero dell'arte" che soppianta persino il "gusto" del dilettante e che attribuisce allo spettatore delle arti quell'autorità superiore che viene postulata dalla scienza indipendente del Bello. Nell'impero dell'Estetica, un Kant potrà legiferare sul giudizio di gusto e sul Bello, al di fuori di ogni esperienza personale delle opere d'arte, al di fuori di ogni considerazione sulla loro genesi e sul loro significato nello spirito dei loro committenti, dei loro programmatori teologi o umanisti, e, a maggior ragione, dei loro autori, gli artisti» (*Roma 1630: entrée en scène du spectateur*, in *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, catalogo della mostra, Milano 1994, p. 57). Il giudizio severo e tagliente di Fumaroli riecheggia quello altrettanto caustico di Adorno: «Egli [Hegel] e Kant furono gli ultimi che, detto brutalmente, poterono scrivere di estetica in grande stile senza capire niente d'arte» (*Teoria estetica*, Torino 1975, p. 473). Sarebbe ovviamente falso e paradossale trarre, dai due passi qui riportati, l'impressione che sia Fumaroli come Adorno abbiano riserve e pregiudizi nei confronti dell'estetica in quanto tale. In realtà, e molto più semplicemente, ambedue gli autori sembrano accreditare un vecchio sospetto di Friedrich Schlegel: «In ciò che si chiama filosofia dell'arte manca solitamente una delle due: o la filosofia o l'arte».

Se il volume di Fanizza servirà a smuovere le acque e a rimettere in sintonia e in tensione dialettica estetica e critica d'arte, credo che abbia raggiunto il suo scopo; così come il nome di La Font, tratto dal dimenticatoio, non sarà stato adoperato invano, se sarà servito da pretesto per dimostrare una tesi, e cioè l'esigenza di partire *dal basso* per ridisegnare una storia e una teoria dell'estetica che non abbia smarrito la sua vocazione originaria di essere *scientia cognitionis sensitivae*.

(Paolo Pellegrino)

Roberto Mancini, *I guardiani della voce. Lo statuto della parola e del silenzio nell'Occidente medievale e moderno*, Carocci, Roma 2002

Parola e silenzio rappresentano due differenti modalità attraverso cui si esplica la volontà di comunicare. Spesso considerati opposti, queste due dimensioni possono convertirsi l'una nell'altra. Nel mito di Dioniso, per esempio, il clamore che annuncia ed accompagna l'arrivo del dio «mai rivela così completamente il suo significato spirituale come quando improvvisamente si converte nel suo contrario, nel silenzio mortale» (F.W. Otto, *Dioniso, mito e culto*, Il Melangolo, Genova 1990, p. 98).

Il silenzio in molti casi è completamento della parola, sua più opportuna estrinsecazione. È parola non detta, è sovrabbondanza di significato inespresso.

Quando il contenuto di ciò che si intende esprimere supera la possibilità di incanalarsi nelle forme del discorso, allora il silenzio costituisce la modalità più appropriata del dire. La scelta tra parola e silenzio è scelta ardua e frutto di discernimento. Spesso eccede la stessa possibilità dell'umano, come indicano quattro scene del XII sec., nella chiesa francese di Mozac, in cui sono raffigurati quattro uomini nell'atto di proferire parola, spinti rispettivamente dall'orgoglio, dall'ipocrisia, dalla vanità e dalla lussuria. Un attimo prima che si produca parola, essi vengono interrotti dalla discesa di un angelo che chiude loro le bocche per impedire la propagazione di ciò che non deve essere udito.

Già la mitologia, del resto, aveva indicato nel segno di Arpocrate di portare un dito alla bocca il simbolo del silenzio, l'invito cioè a rispettare la soglia in grado di distinguere, come ha rilevato Agamben, la "voce animale" dalla "voce significante".

Allo studio dei diversi modi in cui silenzio e parola si articolano nel corso del medioevo e della modernità è dedicato il volume di Roberto Mancini, *I guardiani della voce*. L'A. sceglie di parlare attraverso le parole di coloro che sono direttamente chiamati in causa. Questo spiega l'uso molteplice delle citazioni, che se da un lato permette di confrontarsi direttamente con i testi, tuttavia in alcune sezioni del libro risulta parossistico (nel solo capitolo terzo, che si sviluppa lungo 50 pagine, si contano ben 390 citazioni). In alcuni passi la lettura diviene, per tale ragione, eccessivamente frammentata e la ricostruzione del pensiero dell'autore più complessa, anche se questo nulla toglie al valore dell'opera che propone una riflessione su un tema di enorme rilevanza per la riflessione filosofica. (*Giovanni Scarafile*)

A. PIRNI, *Charles Taylor. Ermeneutica del sé, etica e modernità*, Milella, Lecce 2002, pp. 430.

Negli ultimi anni il pensiero di Charles Taylor è oggetto, anche in Italia, di crescente e motivato interesse. Interesse crescente, perché lo studio di questo autore si può avvalere di una copiosa riflessione ancora in atto, e motivato perché il pensiero di Taylor, in un contesto accademico che esige il culto non sempre sensato dello specialismo, è in grado di attraversare con consapevole disinvoltura i diversi ambiti della filosofia morale, dell'antropologia, della sociologia e della psicologia per affrontare argomenti di decisiva rilevanza teorica e storica come quelli dell'identità individuale, del senso dell'azione umana, dell'affermazione del pluralismo culturale nella modernità.

La monografia che Alberto Pirni dedica a Taylor - stampata nella Collana di cultura filosofica dell'editrice Milella, diretta da Antonio De Simone - si segnala come una delle prime, più documentate e complete apparse nel panorama italiano di studi, avendo l'intenzione non tanto di offrire una presentazione del pensie-

ro del filosofo canadese, ma di restituirne l'intuizione centrale, e cioè l'istituzione del nesso fra l'identità del soggetto agente e la sua capacità di mettere in atto valutazioni assiologiche di tipo metaempirico. In questa direzione, l'Autore si prefigge il lodevole compito di mostrare la complessità e la ricchezza della riflessione tayloriana, talora appiattita sul registro del dibattito fra liberali e comunitari, comprendendola come un tentativo, certamente riuscito, di fondazione dell'etica in senso sostantivo o teleologico, in grado dunque di concentrarsi "non sulle procedure, sulle forme della scelta e dell'azione morale, ma sui contenuti, sui valori che devono sostenerle e che il singolo individuo porta con sé" (*ivi*, p. 19).

Per dimostrare questa tesi di fondo l'Autore ha articolato organicamente il volume in tre parti. Nella prima (cfr. pp. 17-108), attraverso una lettura analitica degli scritti raccolti da Taylor nei *Philosophical Papers*, viene affrontata la nozione di agente nelle sue caratteristiche fondamentali che culminano nel concetto di persona. L'agire (*agency*) rimanda, secondo Taylor, alla capacità da parte dell'uomo di essere un valutatore forte (*strong evaluator*), cioè alla capacità di mettere in atto un processo di auto-valutazione riflessiva delle proprie azioni che concerne non soltanto gli esiti, ma la qualità delle motivazioni che le ispirano. Si tratta di un'auto-valutazione che, sulla scia della filosofia pratica di origine aristotelica e hegeliana, si realizza a contatto fra gli agenti e dunque all'interno di una comunità dove le intenzioni e gli scopi di questi ultimi trovano un senso, ma nella quale risulta prioritario il momento ermeneutico, quello che permette all'agente di stabilire la propria identità. L'identità, infatti, il risultato di un'auto-interpretazione nella quale il rapporto del soggetto con la realtà mediato da assunzioni di significato che consentono a quest'ultimo, superando lo stadio della reazione meccanica ad uno stimolo esterno, di articolare in un'unità i propri pensieri e sentimenti e conseguentemente di determinare la propria forma di vita. Sebbene questo processo auto-interpretativo rimanga aperto all'esperienza e si presenti tendenzialmente inesauribile, esso rappresenta l'unica condizione di possibilità per lo sviluppo di un'identità che non si limita a soppesare le varie possibilità dell'agire, ma si decide in modo responsabile per alcune fra esse. È in questo modo che il soggetto diventa propriamente una "persona", dimostrando cioè di non essere indifferente rispetto alla realtà e alle cose che lo circondano, e rapportandosi ad esse secondo un criterio di significanza che oltrepassa l'esercizio strategico della ragione e il criterio della migliore *performance*.

La seconda parte dello studio di Pirni (cfr. pp. 109-213) mette a tema la figura che la questione dell'identità assume nell'epoca moderna. Si tratta del tema che guida l'opera maggiore di Taylor, *Sources of the Self* (1989), e che fa assumere alla questione dell'identità un significato non soltanto antropologico, ma ontologico. Il problema dell'identità moderna appare infatti, in quest'opera, adeguatamente indagabile soltanto sul registro dell'ontologia morale, ovvero dell'individuazione del bene costitutivo che rende la vita significativa e degna di essere vissuta. Ebbene, se è vero che il riferimento ad un quadro di fondo

ontologico appare come una costante ineludibile dell'agire morale (una sorta, come osserva Pirni, di condizione trascendentale), è altrettanto vero che la modernità ha reso problematico questo riferimento, meno evidente rispetto all'epoca precedente. Cifre speculative come quella della "morte di Dio", del "disincanto del mondo", del "tramonto della metafisica" restituiscono, spesso all'ingrosso, la difficoltà a percepire il mondo come un insieme ordinato e dotato di significato, evidenziando invece la frantumazione di quadri di riferimento prima condivisi. Emerge in questo punto la decisività del nesso fra identità e bene istituito da Taylor: se la dimensione della significanza viene meno, l'identità del soggetto, come accade nel comportamentismo, si riduce a quella di un io puntiforme la cui azione è priva di un carattere teleologico ed intenzionale e dunque priva di una vera e propria tessitura narrativa.

Ora, una delle cause che Taylor individua in *Sources of the Self* del venir meno dell'evidenza del nesso fra identità e bene nella modernità è la svalutazione della dimensione comunitaria. La consapevolezza riflessiva che guida l'acquisizione dell'identità ha infatti come strumento essenziale il linguaggio, che permette non soltanto la più chiara articolazione delle emozioni, ma la formazione di uno spazio pubblico e di relazioni interpersonali che svolgono un ruolo decisivo nell'autointerpretazione del soggetto, giacché quest'ultima si alimenta, in modo inevitabile, dell'interpretazione degli altri soggetti. Si spiega così l'interesse di Taylor per il pensiero hegeliano dove la tradizione espressivistica del Romanticismo trova una sua peculiare conferma nella tesi del "soggetto incarnato" e dove la comunità, intesa come incarnazione dello spirito oggettivo, costituisce l'orizzonte di senso per l'azione individuale. È proprio il riferimento ad un orizzonte di senso non del tutto scisso dal soggetto, eppure vincolante per la sua azione, a consentire a Taylor di scorgere l'ambivalenza della definitiva affermazione dell'interiorità riflessiva nella modernità: essa infatti, da una parte, è il compimento di un lungo processo che appartiene all'essenza della cultura occidentale, lo stesso che a partire da Platone ed Agostino ha permesso la nascita della soggettività, nel quale il soggetto va in cerca di una personale autenticità, dall'altra costituisce il momento culminante di un ripiegamento del soggetto su se stesso che, proprio nella ricerca di un significato eminentemente individuale dell'esistenza, finisce per impoverire il tessuto delle relazioni intersoggettive mettendo a repentaglio il ritrovamento di quello stesso significato.

La soluzione prospettata da Taylor nei confronti di un simile "disagio della modernità", che occupa la terza parte dello studio di Pirni (cfr. pp. 215-323), sicuramente avvertita circa la delicatezza della questione sollevata. Se, per un verso, la ricerca di un criterio di significanza da parte del soggetto esclude una concezione semplicemente normativa o deontologica dell'etica, per l'altro è necessario che il riconoscimento individuale di beni che rendono la vita degna di essere vissuta non riceva una connotazione puramente sog-

gettiva. È necessario, in altri termini, per non cadere nel relativismo, che i beni riconosciuti dall'individuo, anzitutto, abbiano un'esistenza che precede il riconoscimento medesimo, e inoltre non siano fra loro incommensurabili. Questa duplice condizione ci mette di fronte ad un punto decisivo della teoria etica di Taylor che Pirni evidenzia in tutto il suo interesse: il riconoscimento dei beni che permettono di condurre la propria vita ammette l'esistenza di un iperbene o di un bene costitutivo, cioè di un valore supremo, che permette di definire i beni in quanto tali, ma che, pur essendo esso stesso oggetto di riconoscimento, non è a sua volta deducibile – "epistemologicamente sconvolgente" come afferma Taylor -, rappresentando piuttosto il *primum movens* dell'azione morale e dunque la fonte della moralità stessa. Esso, d'altronde, pur essendo indeducibile e aprendo così una dimensione conflittuale, non si oppone ad essere spiegato come la fonte migliore dell'agire morale e quindi si presta ad essere motivato, in questa sua pretesa, attraverso argomentazioni che resistono alle critiche e che consentono di evidenziare una sua possibile plausibilità generale. Non sorprende, allora, che nel capitolo conclusivo di *Sources of the Self* Taylor individui tre tipi di fonte morale: il teismo giudaico-cristiano, l'agente umano in quanto dotato di capacità di razionalizzazione e la natura considerata come origine del tutto. L'individuazione di più fonti dell'agire morale conferma, in effetti, la pluralità delle motivazioni del senso affermatasi nell'epoca moderna e la loro legittimità, sebbene ciò non impedisca a Taylor di dichiarare la propria preferenza rispetto alla prima, essendo in grado, più delle altre, di dare una fondazione alla moralità. Si tratta, ovviamente, di una fondazione che non è indipendente dalla "risonanza personale" con cui viene accolta, che non pregiudica la diversità della sua percezione singolare e che è pronta a riconoscere il suo inveramento anche in ambiti che non la tematizzano esplicitamente o che addirittura la rifiutano, eppure che appare più convincente rispetto alle altre in virtù della definitività dell'orizzonte al quale rimanda.

È questo un punto conclusivo certamente delicato, che apre all'interno del pensiero di Taylor una dimensione teoretica che chiederebbe di essere maggiormente esplorata e chiarificata anche oltre una certa esitazione riscontrabile nel filosofo canadese, ma che il lavoro di Pirni ha il merito, fra gli altri, di segnalare come centrale nella questione del rapporto, quanto mai attuale, tra antropologia ed etica.

(Andrea Aguti)

H. KÜNG, *Etica mondiale per la politica e l'economia*, trad. it. di C. D'Anna, Queriniana, Brescia 2002, pp. 481.

Un progetto ardito e realistico, attuabile nel presente per il futuro: questo si

propone *Weltethos für Weltpolitik und Weltwirtschaft*, secondo volume sistematico (nell'edizione italiana) del percorso di ricerca di un ethos planetario, che Hans Küng porta avanti in qualità di presidente e animatore dello *Stiftweltethos* di Tübingen.

L'opera, uscita in Germania nel 1997, prolunga e completa formalmente *Projekt Weltethos*, primo risultato di un complesso e suggestivo lavoro teorico e fondativo di un possibile consenso etico universale, apparso sette anni prima e tradotto in lingua italiana per le edizioni Rizzoli nel 1991.

Hans Küng – professore emerito di Teologia ecumenica all'Università di Tübingen, teologo rinomato a livello internazionale (sia per le prese di posizione nei confronti del magistero romano sia per la sua profonda conoscenza delle religioni mondiali), affronta in quest'opera il problema dell'elaborazione di un codice etico per la politica e l'economia su scala mondiale.

La crescente integrazione tecnologica del nostro globo provoca un dinamismo economico che nel mercato, nella produzione e nel capitale conosce sempre meno confini.

Il mercato globale e la concorrenza senza frontiere delle gigantesche imprese internazionali mostrano come tale fenomeno costituisce «un cambiamento strutturale interno alle nazioni industrializzate e, nello stesso tempo, anche (...) una *nuova suddivisione economica e politica del potere* verso l'esterno *sul nostro globo*». (p. 277)

L'attività economica come processo aperto ha reso evidente che, nell'attuale quadro delle condizioni sociali, il maggior rischio è rappresentato dallo sviluppo 'anarchico' dei mercati finanziari transnazionali. Dal trionfo della logica di mercato. Quindi, una verifica critica dell'odierna struttura economica mondiale svela come dietro le diverse misure politico-economiche si celi un insieme di concezioni socio-filosofiche differenti.

Una *pura* economia di mercato, oppure un'economia *sociale* di mercato?

Questa, in sostanza, la domanda che il teologo di Tübingen pone agli esperti di scienze dell'economia e della politica, e che percorre tutta l'opera.

Certo è che l'uomo, la donna, ossia il globalmente umano non può ridursi all'economico.

*L'homo sapiens* non può essere ridotto all'*homo oeconomicus*. Il suo valore è multidimensionale e non calcolabile.

Ciò significa che l'economia non può dominare tutto; occorre ed urge una critica etico-economica della prassi politica contemporanea guidata purtroppo dalla logica del sistema dell'economia di mercato e dall'ideale della libera concorrenza. Ancora oggi manca un'azione politica rigorosa che governi la globalizzazione economica *subordinandola* a finalità sociali.

Scriva Küng «L'economia di mercato deve completare la democrazia, non sostituirla o piegarla alle proprie leggi. Questo pericolo è nelle condizioni della globalizzazione più che mai reale». (p. 361)

Secondo il teologo, la crescente economicizzazione della vita umana, provocata dalla razionalità economica, non risponde a tutti i bisogni umani. Nel senso che non tutti i bisogni umani possono essere soddisfatti dal prodotto dell'economia, o semplicemente mediante quel che essa produce.

E ciò perché l'economia e la stessa politica non sono fini a se stessi, ma esistono per l'uomo. Di qui la necessità che sia l'etica a detenere il primato sulla politica e sull'economia, se si vuole realmente tutelare la dignità dell'uomo.

Küng punta su un programma/riforma concreto costruito dalla base; egli propone cioè una *Carta globale* della società civile quale fondamento assiologico-valoriale, con comuni diritti e doveri, con regole universalmente accettate di un'unica comunità planetaria.

Alla costituzione di questa *Carta globale* dovrebbero partecipare gli Stati nazionali, le imprese transnazionali, il mondo dei media e da ultimo, ma non per importanza, le organizzazioni non governative.

«L'idea è che i valori e i principi di un'etica globale devono essere dei comuni punti di riferimento, che offrono una introduzione morale minimale, di cui il mondo deve tener conto nei suoi molteplici spazi». (p. 390)

Si tratta di un imperativo etico comunitario chiaro e concreto; che deriva dalla fondamentale tendenza umana alla *conferma* del proprio essere e co-essere. Un tentativo che sintetizza l'impulso all'*umanità* presente in tutte le grandi tradizioni religiose e umane del mondo.

«Ogni uomo va trattato umanamente»: questo è il senso e il nuovo orientamento etico di fondo che deve configurare moralmente l'atto umano; il comportamento dell'uomo e della donna.

Dunque s'impone la ricerca di un modello economico che coniughi concretamente la razionalità economica col nuovo paradigma etico; poichè la stessa attività economica ha la sua ragion d'essere nel trovare e garantire le basi di una vita umana dignitosa.

Küng afferma che solo lo sviluppo di una coscienza etica, consapevole della propria responsabilità nella catena delle generazioni future, può intraprendere questo compito e generare una comunione basata sul rispetto preventivo e sull'obbligazione verso gli altri.

La razionalità economica da sola non basta. La sola ragione economica rischia di trasformarsi in ideologia del profitto; in un fondamentalismo della logica di mercato.

L'impegno etico invece deve essere *incondizionato* e *valido universalmente*.

Il teologo lascia a questo punto il campo della ricerca libero da condizionamenti, influenze o apologie religiose, fa appello comunque alla proposta di Hans Jonas che nel suo *Das Prinzip Verantwortung*, edito per la prima volta nel 1979, scriveva: «la fede religiosa possiede delle risposte di cui l'etica deve ancora andare in cerca, e per di più con incerta prospettiva di successo». (trad.

---

it., *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, Einaudi, Torino 1990, p. 57).

Il processo di globalizzazione è parte costitutiva della *nostra* storia. Ci appartiene. Pertanto, dobbiamo trasformarlo in forza che non divide e oppone, bensì unisce e crea integrazione e solidarietà; attraverso la neutralizzazione dei fattori che portano alla separazione e al divario, sia nell'economia che nella politica. Senza trascurare l'attuale identità culturale che ci lega alla complessità, ma valorizzando i nuovi spazi di significati che così si vengono a creare.

Il libro di Küng è un indispensabile e importante percorso di riflessione, analitica e approfondita, per conoscere la complessa tematica del rapporto tra etica e globalizzazione.

*(Nicola Lucia)*