

segni   
e  
comprensione

**RIVISTA SEMESTRALE  
ANNO XXXVII NUOVA SERIE  
n. 105 luglio/dicembre 2023**

**Ida Giugnatico, Omer Moussaly, Kaveh Boveiri (eds)**

e-ISSN: 1828-5368

## “SEgni E COMPrensione”

journal founded by Giovanni Invitto (1943-2023)

"Segni e Comprensione" is an international peer-reviewed journal focusing on phenomenological and hermeneutical research.

The journal was founded in 1987 by the Department of Studi Umanistici at the University of Salento, in collaboration with the "Centro Italiano di Ricerche Fenomenologiche" (CIRF) in Rome. It has been classified by the Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes (ANVUR) as a scientific journal for Areas 10 and 11. The title "Segni e Comprensione" identifies the editorial proposal for the Journal as a space and laboratory for investigation, confrontation, and comparison of ideas, a starting point and welcoming "landing" place of cultural "provocations", of rigorous and intense reflective activity. After 36 years since its first number, the Journal is presented in a new layout/format, expanded and enhanced, thanks to the participation of prestigious voices, according to a "new" phenomenological and hermeneutic framework, for a research dialogue both at national and international level, not excluding innovative conceptual nuclei including interdisciplinary ones.

Between 1987-2017 "Segni e Comprensione" was published three times a year, and from 2018, for editorial choice, it is issued semi-annually. All essays submitted to the Journal undergo a double-blind review process.

**JOURNAL INDEXING:** Humanities Source Ultimate, EBSCO Discovery Service (EDS), DOAJ, ULRICH'S, JOURNAL TOCS, GOOGLE SCHOLAR, SCIENTIFIC COMMONS, IBZ Online, Catalogo italiano dei periodici (ACNP), IISF (Istituto Italiano di Studi Filosofici), Articoli italiani di periodici accademici (AIDA), Torrossa Online Digital Bookstore.

In the Journal collaboration of various international Research Centers, it is read, among others, by the following groups:

- Centre de Recherches en Histoire des Idées in France;
- Research Group Escritoras y Escrituras (50 members in different countries around the world);
- UNESCO Chair for the study of philosophical foundations of justice and democratic society, a research center at the Université du Québec à Montréal (Canada).

**EDITOR IN CHIEF:** Daniela De Leo

**Co-editor:** Gabriella Armenise

### **EDITORIAL BOARD**

Andrea Aguti (Università di Urbino, Italy); Angela Ales Bello (Pontificia Università Lateranense Roma, Italy); Jean-Robert Armogathe (Ecole pratique des hautes etudes de Paris, France); Renaud Barbaras (Paris I – Sorbonne, France); Antonella Cagnolati (Università di Foggia, Italy); Mauro Carbone (Université Jean Moulin Lyon 3, France); Pio Colonnello (Università della Calabria, Italy); Umberto Curi (Università di Padova, Italy); Franco Ferrarotti (Università di Roma 1, Italy); Marisa Forcina (Università del Salento, Italy); Tonino Griffero (Università di Roma "Tor Vergata", Italy); Luca Illetterati (Università di Padova, Italy); Roberta Lanfredini (Università degli Studi di Firenze, Italy); Sandro Mancini (Università di Palermo, Italy); Giorgio Rizzo (Università del Salento, Italy); Carlo Sini (Università di Milano, Italy); Paolo Spinicci (Università di Milano, Italy); Pierre Tamaniaux (Georgetown University, United States).

### **ADVISOR BOARD**

Pierandrea Amato (Università di Messina, Italy); Giuseppe Annacontini (Università di Foggia, Italy); Nicola Antonetti (Università di Parma, Italy); Alessandro Arienzo (Università di Napoli, Italy); Philippe Audegean (University of Nice - Sophia Antipolis, France); Francis Assaf (University of Georgia, United States); Francesca Brezzi (Università di Roma 3, Italy); Angelo Bruno (Università del Salento, Italy); Annalisa Caputo (Università di Bari, Italy); Gennaro Carillo (Università di Napoli, Italy); Florencio Vicente Castro (Universidad de Extremadura, Spain); Hervé Cavallera (Università del Salento, Italy); Giovanni Cera (Università di Bari, Italy); Claudio Ciancio (Università del Piemonte Orientale, Italy); Dino Cofrancesco (Università di Genova, Italy); Emanuela Corliano (Università del Salento, Italy); Marco Antonio D'Arcangeli (Università dell'Aquila, Italy); Roger Dadoun (Université de Paris VII-Jussieu, France); Ennio De Bellis (Università del Salento, Italy); Antonio Delogu (Università degli Studi di Sassari, Italy); Ferruccio De Natale (Università di Bari, Italy); Emmanuel de Saint Aubert (CNRS École Normale Supérieure Paris, France); Gilberto Di Petta (Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italy); Silvano Facioni (Università della Calabria, Italy); Gaia Gallo (Università del Salento); Monica Genesin (Università del Salento, Italy); Francesco Giovanni Giannachi (Università del Salento, Italy); Ida Giugnatico (Université de Québec à Montréal, United States); Elia Gonnella (Università del Salento); Elsa Grasso (Université Côte d'Azur, France); Lucilla Guidi (Hildesheim Universität, Germany); Renate Holub (University of California – Berkeley, United States); Pietro Luigi Iaia (Università del Salento, Italy); Jean Leclerc (Western

University, Ontario, Canada); Marcella Leopizzi (Università del Salento, Italy); Mariano Longo (Università del Salento, Italy); Luca Lupo (Università della Calabria, Italy); Roberto Maragliano (Università Roma Tre, Italy); Stefania Mazzone (Università di Catania, Italy); William McBride (Purdue University, West Lafayette, Indiana, United States); Roberto Melisi (Università degli Studi di Napoli “Federico II”, Italy); Omer Moussaly (Université du Québec à Montréal, Canada); Claudio Palazzolo (Università di Genova, Italy); Fabrizio Palombi (Università della Calabria, Italy); Lucia Perrone Capano (Università di Foggia, Italy); Marco Piccinno (Università del Salento, Italy); Augusto Ponzio (Università di Bari, Italy); Françoise Poulet (Université de Bordeaux, France); François Roudaut (Université Paul-Valéry Montpellier III, France); Carmen Guzman Revilla (Universitat de Barcelona, Spain); Gamin Russell (University of Iowa, United States); Nicola Russo (Università di Napoli, Italy); Giovanni Scarafile (Università di Pisa, Italy); Fabio Seller (Università di Napoli “Federico II”, Italy); Paola Ricci Sindoni (Università di Messina, Italy); Stella Spriet (University of Saskatchewan, Canada); Fabio Sulpizio (Università del Salento, Italy); Jennifer Tamas (State University of New Jersey, United States); Christel Taillibert (University of Nice - Sophia Aveauntipolis, France); Laura Tundo (Università del Salento, Italy); Christiane Veauvy (CNRS École Normale Supérieure Paris, France); Jolene Vos-Camy (Calvin University, United States); Carlota Vicens Pujol (Università isole Baleari, Spain); Sergio Vuskovic Royo (Universidad de Valparaiso, Chile); Frédéric Worms (ENS, France); Chiara Zamboni (Università di Verona, Italy).

## INDICE

### SAGGI

#### EDITORIALE

p. 8

IL POSTO DEL CUORE. RIFLESSIONI  
SULL'AFFETTIVITÀ UMANA E SULLA TENEREZZA  
[THE PLACE OF THE HEART. REFLECTIONS ON HUMAN AFFECTIVITY AND TENDERNESS]

**VALENTINA GAUDIANO**

p. 11

MUJERES POMPEYANAS EN EL MUSEO ARQUEOLOGICO DE NAPOLES  
[POMPEIAN WOMEN IN THE ARCHAEOLOGICAL MUSEUM OF NAPOLI]

**MARIA ISABEL MENDEZ LLORET**

p. 30

SUL CUORE. L'ANALISI DELL'AFFETTIVITÀ UMANA E DIVINA DI  
DIETRICH VON HILDEBRAND

[ON THE HEART. DIETRICH VON HILDEBRAND'S ANALYSIS OF HUMAN AND DIVINE  
AFFECTIVITY]

**ANNA MARIA PEZZELLA**

p. 57

UNE FEE CURIEUSE: *PERSINETTE* DE CHARLOTTE-ROSE DE CAUMONT  
LA FORCE

[A FEE CURIEUSE: *PERSINETTE* BY CHARLOTTE-ROSE DE CAUMONT LA FORCE]

**JOLENE VOS-CAMY**

p. 67

**NOTE**

**MIKEL DUFRENNE: L'ESPERIENZA ESTETICA  
DALLA SINESTESIA ALL'UTOPIA**

[MIKEL DUFRENNE: THE AESTHETIC EXPERIENCE FROM SYNESTHESIA TO UTOPIA]

**CHIARA CAIAZZO**

p. 82

**CUERPO PROPIO Y CUERPO OTRO: UNA RECENTE  
RIFLESSIONE SULLA "FENOMENOLOGIA DEL SANGUE"**

[*CUERPO PROPIO Y CUERPO OTRO: A RECENT REFLECTION  
ON THE "PHENOMENOLOGY OF BLOOD"*]

**PIO COLONNELLO**

p. 100

**AVERE UN CORPO O ESSERE UN CORPO?**

**IL PROBLEMA DELLA CORPOREITÀ IN JEAN-PAUL SARTRE**

[TO HAVE A BODY OR TO BE A BODY? THE PROBLEM OF CORPOREITY IN JEAN-PAUL SARTRE]

**FRANCESCA ROMANA DE PAOLA**

p. 109

**LE EMOZIONI *BIO-ANTROPOLOGICHE* KANTIANE: L'EQUILIBRIO  
AMBIENTALE DELL'UOMO E DELL'ANIMALE**

[KANTIAN BIO-ANTHROPOLOGICAL EMOTIONS:  
THE ENVIRONMENTAL BALANCE OF MAN AND ANIMAL]

**ILARIA FERRARA**

p. 128

**INDIFFERENZA, DISTANZIAMENTO E VIOLENZA  
NEL PENSIERO DI GEORGES PEREC**

[INDIFFERENCE, DISTANCING AND VIOLENCE IN THE THOUGHT OF GEORGES PEREC]

**CHIARA NASSISI**

p. 144

PERCHÉ UN'ETICA ORIGINARIA? HEIDEGGER LETTORE  
DI ARISTOTELE

[WHY AN ORIGINAL ETHICS? HEIDEGGER READER OF ARISTOTLE]

**LUCA PANTALEONE**

p. 165

LA COMPUTABILITÀ COSCIENZIALE

[CONSCIENTIAL COMPUTABILITY]

**EGIDIO PULLI**

p. 177

«IL NUOVO, SE NON IL VERO, È COMUNQUE IL BELLO».

L'IDEA DEL BELLO IN ARNOLD SCHÖNBERG

["THE NEW, IF NOT THE TRUE, IS NEVERTHELESS THE BEAUTIFUL".  
THE IDEA OF BEAUTY IN ARNOLD SCHÖNBERG]

**GABRIELE UGGIAS**

p. 194

**SCHEDE LIBRI**

p. 208

## EDITORIALE

«Può essere che due persone ascoltino contemporaneamente una notizia e ne comprendano chiaramente il contenuto: ad esempio l'annuncio del regicidio in Serbia nell'estate 1914. L'uno non ci fa caso, procede tranquillamente, e dopo alcuni minuti è di nuovo occupato a pensare ai progetti per le sue vacanze. L'altro è scosso fin nell'intimo, vede avanzare una grande guerra europea, si vede strappato alla sua carriera, coinvolto in questo grande avvenimento, non riesce a staccarsene con il pensiero, vive nell'attesa spasmodica delle cose che avverranno. In lui la notizia è penetrata più profondamente»<sup>1</sup>.

Queste parole scritte da Edith Stein sintetizzano, in modo esemplare come la comprensione possa raggiungere una profondità esistenziale, penetrare nelle relazioni e cambiare il corso della vita, se e solo se questo pensare è un pensare al quale partecipa “tutto l'uomo”: agisce sugli organi vitali, sul battito del cuore, sulla respirazione, sul sonno, sulla nutrizione e ciò accade perché egli “pensa con il cuore”. Pensare con il cuore ci pone nella condizione di fermarci a riflettere nella profondità di noi stessi, a non procedere con uno sguardo superficiale sulle questioni, ma a lasciarci sconvolgere da un qualcosa che non è l'irrazionale, e che tuttavia scompagina le fila del discorso. Si accede così alla complessità della vita che non è un sistema routinario e scontato.

Ci riferiamo, in particolare, a ciò che Romano Guardini ha chiamato la “dottrina del cuore”: “cuore” come il titolo per indicare tutti gli atti di apprensione e appropriazione dei valori; ma “cuore” è anche la facoltà dell'anima che è forma di conoscenza immediata, intuitiva, è l'apprendimento di un oggetto con assoluta, immediata evidenza. Le implicazioni sono tuttavia molteplici: dall'ambito psicologico a quello socio-politico, a quello etico e speculativo: basti pensare all'arco delle posizioni assunte nel corso della nostra tradizione filosofica, dall'antichità classica, ai moderni, fino ai contemporanei, a Pascal, a Guardini.

---

<sup>1</sup> E. Stein, *Essere finito e Essere eterno. Per una elevazione al senso dell'essere*, a cura di L. Vigone, con introd. di A. Ales Bello, Città Nuova, Roma 1989, p. 452.



Nel primo Libro del *De partibus animalium*, in polemica con il metodo condotto in base alla presenza o all'assenza di un unico carattere utilizzato da Platone per la classificazione della specie, Aristotele struttura una "tavola" dei generi e delle specie animali fondata su una dicotomia, nella quale la distinzione più ampia del regno animale è quella fra animali dotati di sangue (*énaimoi*) e animali privi di sangue (*ánamoi*). Per delineare l'intera articolazione di tale gerarchia individua alcuni criteri, tra questi emerge quello che si riferisce al "calore interno" del corpo: maggiore è tale calore, tanto più cospicuo è il "rango" della specie nella scala biologica. Esistendo questo calore «è necessario che ci sia come un focolare, nel quale si trovi la fiamma della natura e in cui essa sia ben custodita, una sorta di acropoli del corpo»<sup>2</sup> e questo focolare è identificato nel "cuore". Inoltre, ed è in ciò il punto nodale: il livello di capacità cognitiva che i figli raggiungeranno, dipenderà, secondo lo Stagirita, dall'intensità del calore prodotta dal cuore degli stessi genitore<sup>3</sup>. Interessante, dunque, notare come il cuore sia riconosciuto quale principio vitale e anche come potenziale cognitivo. Si attribuisce al cuore una dimensione razionale, uno spazio che, parafrasando Pascal, diviene esclusivo: «il cuore ha le sue ragioni che la ragione non conosce»<sup>4</sup>.

Quali siano le ragioni del cuore è una questione teoretica, e intorno ad essa, nel presente Numero della Rivista, le autrici hanno ideato i loro saggi.

Nel saggio di Valentina Gaudiano partendo dalle riflessioni di Dietrich von Hildebrand sull'amore e sull'affettività si intercetta la tenerezza, come sentimento specifico che esprime la capacità empatica dell'essere umano di riconoscere l'esperienza dell'altro, soprattutto nella sua condizione di fragilità, e di muoversi verso di lui.

In quello di Anna Maria Pezzella si restituisce al lettore l'immagine del cuore, senza alcuna visione altisonante e sentimentale, definendolo il centro di un'intensa attività affettiva, importante, quanto quella intellettuale, per la conoscenza vissuta dei valori e dei beni che strutturano la realtà.

Le narrazioni di relazioni affettive, sia esse di vita reale che immaginaria, sono presentate nel saggio di Maria Isabel Mendez Lloret e in quello di Jolene Vos-Camy. La prima attraverso l'analisi di due affreschi rinvenuti nella Casa dei Vetii, a Pompei, rifigura la funzione affettivo

<sup>2</sup> *De partibus animalium*, III 7, 670 24-26.

<sup>3</sup> *De generatione animalium*, II 1, 732, 25ss.

<sup>4</sup> B. Pascal, *Pensées de Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets*, Garnier Freres, Libraires Editeurs, Paris 2010, 277.

relazionale della donna pompeiana, la seconda riproponendo la fiaba di Persinette (Raperonzolo) di Charlotte-Rose de Caumont, presenta la figura femminile multidimensionale, in cui il ruolo preponderante è giocato dall'affettività.

Segue la sezione delle *Note*, che per scelta degli Editors di questo Numero, è uno spazio assegnato alle voci di giovani studiosi che propongono riflessioni su vari temi del dibattito contemporaneo.

Importante annotare che gli Editors di questo numero sono stati i colleghi canadesi Ida Giugnatico dell'Université de Montréal, Omer Moussaly dell'Université du Québec à Montréal e del Cégep Édouard-Montpetit, Kaveh Boveiri dell'Université de Montréal e dell'Université du Québec à Montréal.

A loro la Direzione esprime i ringraziamenti per l'impegno profuso.

Per la realizzazione del presente Numero hanno contribuito anche i componenti del CHAP (Center of Hermeneutics and Applied Phenomenology) del Dipartimento degli Studi Umanistici dell'Università del Salento.

IL POSTO DEL CUORE. RIFLESSIONI SULL’AFFETTIVITÀ  
UMANA E SULLA TENEREZZA  
VALENTINA GAUDIANO\*

**Abstract:** Starting from Dietrich von Hildebrand’s reflections on love and affectivity, we aim in this text to focus on the meaning and value of a privileged place for affectivity that is the heart. Specifically, his analyses motivate a clear and articulate interaction between affectivity, reason and will, in an anthropological vision that sees in these three planes those potentialities of the human that only through a conscious decision to interact and integrate can truly flourish. From the point of view of tender affectivity, tenderness is of interest, due to its scarce consideration in the philosophical sphere, as a specific feeling that expresses the empathic capacity of the human being to recognise the experience of others, especially in their condition of fragility, and move towards them. In this sense, the study of tender affectivity thus expressed offers itself as a field of analysis still to be explored in depth for its rethinking and a multi-dimensional understanding of the human.

**Keywords:** heart, affection, tenderness, love, Hildebrand.

*Note introduttive*

Dietrich von Hildebrand<sup>1</sup> pubblicava alla fine degli anni ’60 un piccolo libretto intitolato *Über das Herz (Il cuore)*. Negli stessi anni stava lavorando

---

\*Docente di Antropologia Filosofica e Fenomenologia, Istituto Universitario Sophia, Firenze.

<sup>1</sup> Filosofo tedesco, nato a Firenze nel 1889, intraprese gli studi di filosofia a Monaco di Baviera dove conobbe un circolo di studenti legato prima a Theodor Lipps e poi ad Edmund Husserl. Il fascino dell’approccio husserliano lo indusse a portare avanti gli studi con lo

– e da lungo tempo – ad un ben maggiore e sistematico lavoro sull'amore, *Das Wesen der Liebe (Essenza dell'amore)*; con tali pubblicazioni, e non solo, contribuiva a rimettere a fuoco una dimensione dell'umano che l'intera storia della filosofia aveva per lo più eclissato o abbassato ad un rango inferiore e di poca importanza.

Se, infatti, sull'amore umano e il suo inestricabile legame con la corporeità esiste un'intera storia di riflessioni e approfondimenti di vario genere – in cui l'amore è letto prevalentemente come *eros*, forza pulsionale o atto di volontà<sup>2</sup>–, raramente lo si è associato al cuore e alle sue implicazioni, ovvero alle espressioni dell'affettività, che desidera intimamente raggiungere chi si ama anche con gesti di manifestazione che rendano l'altro/a consapevole di essere amato/a. In tal senso, il predominio della vista, quale senso per eccellenza di un'intera tradizione filosofica occidentale, ha in certo modo svilito e bypassato l'amore nella sua radicale natura: esperienza umana che richiede la co-implicazione di tutti i piani dell'umano e di tutti i sensi di cui ha facoltà. Ed è proprio su questo piano che il cuore, quale organo interno al nostro corpo e non liminale come son la vista o il tatto, assume una valenza ben più ampia e profonda, come appunto Hildebrand mostra nelle sue riflessioni, affermando che «non si può dubitare del fatto che l'affettività sia una realtà importante della vita dell'essere umano, una realtà che non può essere subordinata all'intelletto o alla volontà»<sup>3</sup>. L'affettività e con essa l'amore chiedono una ricomprensione affinché l'essere umano possa essere colto nella sua complessità e ricchezza, riscoprendone l'intreccio intimo e la costante interazione di piani. Il recupero dell'immagine del cuore è dettato qui dall'uso comune e letterario del termine: «il termine “cuore” si riferisce al centro dell'affettività»<sup>4</sup>.

---

stesso Husserl a Gottinga, dove si addottorò. I suoi studi si sono principalmente concentrati su temi di carattere etico e religioso. Per l'avvento del Nazismo e la sua chiara posizione nei confronti del regime, fu costretto a fuggire trovando riparo negli Stati Uniti. Lì fu accolto alla Fordham University dove rimase ad insegnare fino al 1960. Successivamente si dedicò ad una intensa attività di studio e conferenze in tutto il mondo fino al 1977, anno della sua morte.

<sup>2</sup> Il primo testo a tutti noto è quello del *Simposio* di Platone, cui hanno fatto seguito una gran quantità di dialoghi, trattati, aforismi che hanno messo in luce vari aspetti e dimensioni ascrivibili a tale esperienza umana, intesa da alcuni come espressione della volontà, da altri come espressione della sfera emotiva. Per una breve panoramica rinviamo qui ad un nostro lavoro legato proprio all'amore in Hildebrand: cfr. V. Gaudiano, *La filosofia dell'amore in Dietrich von Hildebrand. Spunti per un'ontologia dell'amore*, Inschibboleth, Roma 2022.

<sup>3</sup> D. von Hildebrand, *Il cuore. Un'analisi dell'affettività umana e divina*, Edizioni Fondazione Centro Studi Compostrini, Verona 2022, p. 42.

<sup>4</sup> Ivi.

Hildebrand, però, non si preoccupa tanto dell'ampia storia che tale termine abbia avuto all'interno della cultura europea o di altre culture, né tanto meno del sentire comune legato a questo termine. Il cuore è, forse, uno dei simboli più universali e condivisi al mondo, anche se con diversificazioni nel corso della storia che variano da cultura a cultura e nel procedere dei tempi. Vorrei, dunque, soffermarmi in queste pagine proprio sul significato del cuore e sulle sue implicazioni riguardo una delle massime espressioni di quella che Hildebrand chiama affettività tenera che è l'amore, declinato nei termini della tenerezza.

### *Brevi pennellate sul significato del termine cuore*

Il cuore ha da sempre avuto un certo fascino nell'immaginario umano e una sua particolare valenza, in ogni tempo e in ogni cultura. Se ne possono rintracciare prime immagini ancora in epoca paleolitica, in graffiti rupestri, e poi nelle epoche successive e alle più varie latitudini. Tuttavia, come Hildebrand stesso lamenta, non se ne trova traccia nella storia del pensiero filosofico, se non nel suo essere associato a qualcosa di inferiore all'intelletto. Pascal rappresenta una prima voce di contrasto a questa tendenza filosofica all'intellettualismo e alla superiorità della ragione sul cuore – due categorie divenute presto oppostive.

Eppure, il cuore ha avuto grande valore nel mondo antico. Nell'antica Mesopotamia il cuore rappresentava la sede dei sentimenti e la più nota epopea, espressione di quel contesto culturale, lo mostra chiaramente nel rapporto che si instaura tra i due protagonisti, Gilgamesh e Enkidu; il primo rappresentante il cuore inquieto, in cerca di risposte e pace, il secondo l'emblema dell'intelligenza del cuore<sup>5</sup>. L'antica medicina indiana, d'altra parte, faceva del cuore il centro dell'attività psichica, nonché Brahma nella sua funzione produttrice<sup>6</sup>; per gli antichi egizi esso non solo raffigurava l'organo più importante del corpo poiché pompa sangue a tutti gli organi, ma

---

<sup>5</sup> Così leggiamo in un dialogo tra Gilgamesh ed Enkidu: «Non abbiamo attraversato tutte le montagne? Non hai tu esperienza di combattimenti? Tocca [il mio cuore], non avrai paura della morte. Prendimi la mano, proseguiamo insieme. Non permettere che il combattimento diminuisca il tuo coraggio; dimenticati della morte. Nessuno può stare da solo. Quando due vanno insieme, ciascuno difenderà se stesso e salverà il suo compagno», W.T.S. Tachara, "L'epopea di Gilgamesh. Una biografia spirituale", in *Sunrise*, (novembre 1999-gennaio 2000), p. 12. Cfr. E. Williamsen, "The Search for Identity in the Epic of Gilgamesh", in *Articulāte* Vol.2, Article 3: <http://digitalcommons.denison.edu/articulate/vol2/iss1/3>.

<sup>6</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, "Cuore", in: *Dizionario dei simboli*, Bur, Milano 1999<sup>13</sup>, p. 359.

era ritenuto la sede dell'intelletto, delle emozioni e della moralità, dunque il luogo di maggior rilievo; esso era considerato causa e testimone di ogni azione. Un particolare legame veniva poi individuato tra cuore e lingua, nel senso che tutto ciò che noi proferiamo con parole proviene dal cuore, dunque il cuore pensa ciò che vuole e la lingua ordina ciò che esso appunto desidera. Antropologicamente parlando, il cuore risultava nel mondo egizio il centro della personalità e come tale andava mantenuto, perché il suo "spostamento" poteva essere causa di problemi e sofferenze, nonché della non integrità di una persona<sup>7</sup>.

Sotto il profilo religioso, il cuore aveva per gli egizi un valore estremo nel considerare il "peso" di ogni esistenza umana, essendo il luogo fisico cui si collegava l'anima; si credeva, pertanto, che con la morte i defunti dovessero passare per una pesatura del proprio cuore per poter accedere alla vita nel regno dei morti e avevano sviluppato tecniche raffinate affinché il cuore potesse restare integro all'interno del corpo dei defunti<sup>8</sup>. In altre civiltà antiche, il cuore era ritenuto il luogo del coraggio e dell'intelligenza, oltre che dell'energia vitale, per cui lo si offriva alle divinità (Atzechi, Maya) o veniva mangiato – soprattutto quando si trattava del nemico ucciso (alcuni popoli africani).

Nella cultura semitica il *Lev*<sup>9</sup> – termine per designare il cuore – aveva un significato molto ampio: era sede di quell'intelligenza che oggi viene rivalutata e studiata come intelligenza affettiva, ma anche luogo per un più profondo discernimento e una comprensione della realtà altra rispetto a quella della ragione, ma sempre di tipo conoscitivo<sup>10</sup>. Sarebbe, perciò, il cuore a far meglio capire certe situazioni. Per tale ragione esso è anche il luogo privilegiato dell'incontro con Dio, che solo può entrarvi e conoscerlo per davvero. È il cuore, infatti, che deve custodire i precetti di Dio (*Prv* 3,1) e decide la strada dell'essere umano (*Prv* 16,9). Nell'Antico Testamento, il cuore è legato all'amore di Dio<sup>11</sup>, di cui se ne fa addirittura un comandamento: «amerai il Signore tuo Dio con tutto il cuore, con tutta l'anima, con tutta la

<sup>7</sup> Cfr. O.M. Høystad, *Storia del cuore*, Odoia, Bologna 2010, pp. 36-37.

<sup>8</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 29-40.

<sup>9</sup> Sul termine ebraico e la sua ampia portata cfr.: [https://www.biblistica.it/?page\\_id=948](https://www.biblistica.it/?page_id=948)

<sup>10</sup> Nel libro del Siracide si legge infatti che non abbiamo ricevuto un cuore per amare, ma piuttosto, «Dio ci ha dato un cuore per conoscere, per pensare» (*Sir* 17,7 ebr.).

<sup>11</sup> Anche l'Islam ha una considerazione simile del cuore: tempio dell'uomo e trono di Dio. Il cuore è qui considerato organo della contemplazione e della vita spirituale, tanto da sostenere che «il punto più intimo del cuore è detto il mistero (*al-sirr*) ed è il punto ineffabile in cui la creatura incontra Dio» (J. Chevalier/A. Gheerbrant, "Cuore", cit., p. 362).

forza. Le parole che oggi ti ordino, siano nel tuo cuore». Questa visione trova spazio di approfondimento nel Cristianesimo e nei Vangeli che mettono al centro l'incarnazione di Dio nel Cristo, uomo di cuore, che mostra l'ampia gamma dell'affettività umana e la sua centralità – soprattutto in certe espressioni della medesima – rispetto alla ragione o alla sola volontà. Soprattutto quando esprime chiaramente la netta distinzione tra interno ed esterno, attribuendo al cuore la sede di ciò che può contaminare l'essere umano: non è, perciò, ciò che entra nel corpo dall'esterno a far male, ma ciò che muove dall'interno stesso. Ecco perché, nell'ambito del cristianesimo, il cuore diventa il luogo simbolico del rinnovamento e della conversione, elemento modellabile che può assumere forme diverse a seconda dei contenuti di cui si fa calice. È anche per tale ragione che si trovano in questa religione una venerazione al cuore di Gesù<sup>12</sup> – da cui prende le mosse la riflessione hildebrandiana e cui è anche dedicata una parte del testo – e a quello di Maria.

Un interprete assai originale della dimensione specifica del cuore è, tra i primi teologi cristiani, San Agostino. Al centro della sua riflessione sta, infatti, il cuore inquieto, ovvero il luogo della tensione tra un amore verso il mondo e le cose del mondo e uno verso Dio che solo può placare veramente l'inquietudine. Nella cultura tardo-antica, cui Agostino appartiene, il termine *cor* è divenuto ormai sinonimo di anima e quindi espressione definitiva dell'interiorità intesa come spazio di tensione verso l'aldilà, in un quadro di comprensione del corpo e soprattutto della sessualità come qualcosa di impuro, peccaminoso e da rinnegare ai fini della salvezza. Su questa scia l'amore erotico e tutta la gamma dei sentimenti carnali divengono progressivamente e in modo crescente durante il Medioevo l'espressione contraria a Dio e all'amore che solo a lui sarebbe dovuto. Tale comprensione farà storia nella cultura europea producendo, non soltanto la visione negativa dell'amore erotico, ma contribuendo anche allo sviluppo e all'esaltazione della *caritas* del cuore, da cui fiorirà l'intuizione di esistere in virtù di qualcosa di più grande di sé o della vita sociale, cui ci si può aprire e che muove ad una vita in cui si impara a prendersi cura di se stessi e di tutto ciò che ci è donato<sup>13</sup>.

Nell'ambito filosofico della cultura greca antica è Aristotele a considerare il cuore come centro della vita, poiché strettamente connesso con

<sup>12</sup> Riguardo la spiritualità e/o devozione al cuore di Gesù cfr.: G. Manzoni, "Spiritualità e devozione al cuore di Gesù", in *Dehoniana* 1988/2, pp. 181-194, DEH1988-15-IT.

<sup>13</sup> Cfr. O.M. Høystad, *Storia del cuore*, cit., p. 100.

l'anima, che risiederebbe al suo interno<sup>14</sup>. Tuttavia, è la scissione tra razionalità e sfera affettiva provocata da Platone e dal platonismo ad aver maggiormente inciso sullo sviluppo culturale europeo con una consequenziale visione negativa dell'affettività. Per cui, pur con alcuni coraggiosi esempi di ribaltamento dei piani del dualismo – Pascal in testa – si deve attendere fino alle soglie del XX secolo per una ripresa di questo aspetto determinante della natura umana, per opera di Max Scheler che, proprio guardando alla filosofia di Pascal oltre che di Agostino, sviluppa una attenta analisi dell'affettività umana e dell'amore<sup>15</sup>, riportando nel discorso filosofico l'importanza di tale dimensione al pari di quella intellettuale e volitiva, anzi considerandola di maggior rilievo per comprendere la natura umana. L'*ordo amoris*<sup>16</sup>, infatti, rappresenterebbe proprio ciò che rende ciascuno di noi persona, distinguendoci del tutto dal mondo animale e vegetale con i quali pure condividiamo molti aspetti, come il principio vitale della carne del nostro corpo e quello più sociale della vita insieme e dell'esigenza di riconoscimento, presente in diverse specie animali. Eppure, nonostante questo contributo, seguito poi da quello di Hildebrand, il cuore, nella sua valenza metaforica di luogo dei sentimenti e di un'altra forma di intelligenza, è stato quasi del tutto ignorato nella storia culturale europea del XX sec., segnata piuttosto da un processo di avanzamento accelerato del progresso scientifico e tecnologico nonché economico, che ha sviluppato piuttosto, come lo stesso Hildebrand afferma, «una forte tendenza anti-affettiva, come reazione contro l'*ethos* del XIX secolo»<sup>17</sup>. L'ambito di

<sup>14</sup> La posizione aristotelica segna già un chiaro passaggio ad un contesto culturale ben diverso da quello precedente alla nascita della filosofia e quindi al passaggio dal *mythos* al *logos*, dalla cultura orale a quella scritta, in poche parole al mutamento dal tempo e dalla cultura di Omero a quella socratica. La cultura greco-antica dei grandi poemi di Omero costituisce un contesto nel quale non sussiste ancora nessuna separazione tra corpo e anima, ma l'essere umano è rappresentato mediante le molteplici parti del suo corpo e quindi la sfera erotica e quella generale dell'affettività hanno tanta parte quanto quella del pensiero e del calcolo.

<sup>15</sup> Di particolare importanza sono le opere sulla simpatia e sull'*ordo amoris*, nelle quali Scheler sviluppa un'analisi fenomenologica dei sentimenti e dell'amore quale atto, cfr.: M. Scheler, *Essenza e forme della simpatia*, L. Pisci (ed.), Città Nuova, Roma 1980; *Ordo amoris. Saggio introduttivo e ricerca sulla fonte agostiniana*, L. Iannascoli (ed.), Aracne, Roma 2009. Sul rapporto tra Scheler e Agostino, rinviamo qui ad un nostro articolo: V. Gaudiano, "Il primato dell'amore. L'interpretazione scheleriana dell'*ordo amoris* agostiniano", in: V. Limone/G. Maspero (eds.), *Agostino e la sua eredità. Teologia, filosofia, letteratura*, Morcelliana, Brescia 2021, pp. 199-217.

<sup>16</sup> Scheler riprende esplicitamente tale concetto da Agostino che aveva parlato di *ordo amoris* in opere come le *Confessioni* e *La dottrina cristiana*.

<sup>17</sup> D. von Hildebrand, *Il cuore*, cit., p. 67.



maggior interesse e studio del cuore è rimasto fondamentale quello della medicina, che ne ha approfondito il funzionamento fisiologico e le relative malattie, sviluppando sempre più perfezionate modalità di indagine e diagnosi, nonché di cure per sanare il cuore ammalato e non funzionante. Di recente, proprio all'interno di questo scenario medico, uno scritto di Sandeep Jauhar, noto cardiologo statunitense, ha aperto, però, nuovi scenari di indagine, rimettendo a fuoco quanto la dimensione fisiologica di questo organo necessita di essere considerata non del tutto separatamente da quell'immaginario che ne ha costituito il patrimonio interpretativo di secoli di storia, all'interno delle più varie civiltà. Egli arriva a sostenere che la medicina dovrebbe ampliare i propri orizzonti di studio per poter meglio comprendere e curare il cuore, in una visione fortemente umanista che riconosce in questo organo, qualcosa che ha un tale intreccio con tutti i piani dell'umano – in particolare con la mente – da non poter ignorare il legame con le emozioni, così come con tutto il tessuto sociale in cui viviamo:

Nonostante il cuore sia stato per secoli associato con le emozioni, questo aspetto è ancora ampiamente inesplorato [...]. Le cardiopatie hanno radici psicologiche, sociali e perfino politiche. Per curare i nostri cuori è necessario intervenire con efficacia su ognuno di questi fattori [...]. È in ogni caso più evidente che il cuore biologico è inestricabilmente legato alla sua controparte metaforica. Per curare i nostri cuori dobbiamo riparare le nostre società e le nostre menti. Dobbiamo guardare non solo al nostro corpo, ma a tutta la nostra persona<sup>18</sup>.

Jauhar afferma ciò, non solo a partire dalla propria esperienza medica ed esistenziale, ma anche da uno studio che egli stesso ha condotto in dialogo con studiosi e medici che hanno già iniziato a valutare il legame tra cuore quale organo e psiche<sup>19</sup>. Indubbiamente, ci sono molti fattori ancora incomprensibili a spiegare un certo funzionamento del cuore e «il motivo per cui alcuni fattori emotivi diversi diano origine a modificazioni cardiache diverse è un mistero. Ma oggi – in lode forse agli antichi filosofi – possiamo affermare che, sebbene le nostre emozioni non siano localizzate all'interno

<sup>18</sup> S. Jauhar, *Il cuore. Una storia*, Bollati Boringhieri, Torino 2019, pp. 244-245.

<sup>19</sup> Viene fatto riferimento esplicito alla scoperta di una nuova malattia, denominata cardiomiopatia di Takotsubo, da un oggetto giapponese così chiamato perché presenterebbe una forma simile a quella che il cuore assumerebbe in tale malattia. Cfr. S. Jauhar, *Il cuore*, cit., pp.31-40.

del muscolo cardiaco, il cuore biologico coincide con la sua controparte metaforica secondo modalità tanto sorprendenti quanto misteriose»<sup>20</sup>. Il variare dei nostri sentimenti ha un impatto sull'andamento cardiaco – paure o dispiaceri possono provocare delle lesioni cardiache –, ma tale relazione è biunivoca, nel senso che anche le variazioni cardiache possono influire sui sentimenti – una tachicardia o una aritmia possono ingenerare stati di ansia<sup>21</sup>. In altre parole, la medicina qui si fa portavoce della necessità di una comprensione del cuore che possa abbracciare una sua visione filosofica, etica e religiosa, attestando, così, come la complessità dell'essere umano richieda un costante dialogo tra saperi e piani per poter non solo capire ma anche sostenere, curare e permettere che ciascun essere umano fiorisca.

### *Sull'affettività tenera*

Gli scritti di Dietrich von Hildebrand contribuiscono filosoficamente a recuperare la dimensione etico-metafisica del cuore. Analizzando con cura le dinamiche e l'essenza dell'amore egli ne mette in luce il profondo legame con la sfera dell'affettività, individuando in essa una dimensione decisiva per capire fino in fondo l'essere umano e i suoi legami sociali. L'amore, recuperato nella sua più positiva portata di *eros*, viene riconosciuto quale molla essenziale del vivere e dell'agire umani, a partire da un recupero della corporeità nella sua interezza; non si può, infatti, capire veramente l'amore se non lo si lega a tutta la persona umana, quindi non separando la sfera corporeo-sessuale da quella più specificamente spirituale, perché l'amore esplicita proprio questa sorta di doppiezza del corpo umano: è un vissuto tutto interiore che passa, però, per i sensi esterni. È l'incontro reale con una persona che muove ad amare; la sua bellezza e tutto quanto da essa promana attirano e attraggano, richiamando una risposta che esprima l'assenso<sup>22</sup> e l'accoglienza verso di essa, fino al dono di sé. La qual cosa, secondo Klaus Hemmerle<sup>23</sup>, è legata proprio all'avere un corpo che ci dischiude la possibilità

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 39.

<sup>21</sup> Ivi, pp.209-224.

<sup>22</sup> Hildebrand definisce l'amore una risposta al valore, dunque un atto o un movimento di assenso nei confronti dell'altra persona, nello specifico del suo valore di amabilità. Cfr. D. von Hildebrand, *Essenza dell'amore*, tr.it. di P. Premoli de Marchi, Bompiani testi a fronte, Milano 2003.

<sup>23</sup> Klaus Hemmerle, teologo e filosofo tedesco, nasce a Friburgo e studia presso Bernhard Welte, sviluppando una riflessione ampia sul rapporto tra filosofia e teologia. Anche nel suo pensiero l'amore assume un ruolo privilegiato, in particolare come espressione più pregnante della radicalità del messaggio cristiano della Rivelazione.

di donarci dando tempo, forze, qualcosa di sé.

L'amore è un atto speciale, non solo un sentimento; ed è un atto doppio: è per un verso un dare, per l'altro senso un ricevere, e questo vale per entrambe le parti coinvolte. L'amante e l'amato/a hanno ciascuno la propria specificità, ma sono allo stesso tempo co-protagonisti: c'è un movimento dall'amante all'amato/a e da questo all'altro/a, così che una persona è sempre amante e una è amata.

Nell'esperienza dell'amore le due parti si danno reciprocamente il proprio senso: attraverso l'amore il "tu" diventa un tu personale e l'io scopre se stesso nell'atto di amare e si accetta accettando l'altro/a. L'esperienza dell'amore non rimane chiusa tra i due amanti, perché l'io-amante non ama solo il tu, ma con esso ama in qualche modo tutto: quando afferma l'esistenza del tu-amato, afferma allo stesso tempo l'esistenza di tutto ciò che esiste. Bernhard Welte si spinge molto più in là e vede nell'unico movimento dell'amante verso l'amato/a lo stesso movimento di comprensione del mondo intero, cioè mette amore e conoscenza in un unico movimento. La qual cosa, se sviluppata alle sue massime conseguenze, ci porterebbe ad affermare che una sola relazione d'amore sarebbe sufficiente per mettere una persona in una relazione d'amore con tutto il mondo; e questa non sarebbe una decisione consapevole e obbligatoria, al contrario! L'amore per sua natura include il modo di dare questa apertura interiore, perché l'amore è dono per sua natura. L'amore appartiene, infatti, per Hildebrand a quella sfera dell'affettività che egli definisce "tenera", per differenziarla da una affettività volubile, per il suo manifestarsi «nell'«essere commossi», nell'entusiasmo, nella tristezza profonda e autentica, nella gratitudine, nelle lacrime di gioia riconoscente, nella contrizione. È il tipo di affettività che si mostra nella nobile arrendevolezza e che coinvolge il cuore»<sup>24</sup>. Questo tipo di affettività può indurre differenti comportamenti, a seconda che si osservi persone anaffettive o particolarmente sensibili: le prime tendono a nascondere tali sentimenti sotto un'apparente indifferenza perché li ritengono inopportuni e se ne vergognano; le seconde, invece, possono non mostrarli perché riconoscono il carattere intimo di tali sentimenti, per cui mostrarli equivarrebbe a dissacrarli. Ciò fa nascere una serie di pregiudizi su questa dimensione dell'affettività, per cui «uno dei passaggi più importanti nella definizione del ruolo giocato dal cuore e dalla sfera dell'affettività tenera consiste nello smascherare l'errore che li rende meramente "soggettivi", istituendo un'opposizione tra

---

<sup>24</sup> D. von Hildebrand, *Il cuore*, cit., p. 69.

“oggettività” e “affettività”»<sup>25</sup>.

In realtà, l’oggettività di un atto di conoscenza deriva dall’aver colto la vera natura dell’oggetto in questione, e questo vale anche per le situazioni che viviamo: è l’aver un cuore vigile, il saper cogliere una data situazione, a prescindere dai soli propri sentimenti o emozioni, che ci permette di affrontarla riconoscendo il sentimento ad essa più appropriato o rispondente. Un giusto equilibrio della sfera affettiva, e soprattutto dei diversi piani dell’umano chiamati a dare un contributo specifico per l’agire nel mondo – cuore, intelletto e volontà – è oggi più che mai necessario, se si pensa alla crisi antropologica che stiamo attraversando e a quanto proprio la disarmonia tra questi piani abbia contribuito ad essa. Viviamo in un mondo in esponenziale accelerazione di sviluppo scientifico-tecnologico, per cui la nostra intelligenza è sottoposta a stimoli crescenti che sembrano richiedere una maggiore sinergia con la volontà, ma non proprio con l’affettività. D’altro canto, alcuni eventi come la recente pandemia da SARS-Cov-2 hanno chiaramente mostrato come la sola efficienza non basti a rendere l’esistenza umana felice e realizzata, né tanto meno ad evitare patimenti e sofferenze. In verità, come sostiene Hildebrand, «l’intelletto, la volontà e il cuore dovrebbero cooperare, ognuno rispettando il suo ruolo specifico e il campo dell’altro [...]. Quando il cuore esula dal proprio campo e usurpa il ruolo che non gli compete, getta discredito sull’affettività e causa una sfiducia generale su se stesso che si ripercuote anche nel proprio campo di interesse».<sup>26</sup> Questo porta ad una ipertrofia del cuore, intendendo con ciò non un eccesso emotivo, ma appunto un cattivo uso del cuore, o meglio una sua collocazione inappropriata da parte della persona. Nessuna intensità affettiva può infatti essere un male o un problema, mentre certamente lo è l’uso che se ne fa al posto dell’intelletto.

D’altro canto, chi dà troppo peso alla conoscenza e quindi all’intelletto facendo di ogni esperienza un oggetto di analisi e per coglierne nuovi aspetti conoscitivi, si sbilancerà talmente su questo piano da sviluppare una sorta di atrofia affettiva, ovvero il cuore verrà relegato ad un ruolo del tutto subalterno o addirittura inutile, se non capace di produrre conoscenza. In effetti, coloro che si lasciano trasportare dalla sola sete di sapere, volendo razionalizzare tutto, perdono di vista l’oggetto stesso del sapere e possono cadere in una ricerca conoscitiva che gira su se stessa e che quindi fa del sapere in quanto tale l’oggetto d’attenzione. Allo stesso modo, anche lo sbilanciamento sulla

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 74.

<sup>26</sup> Ivi, p. 80.

volontà di fare, su un operativismo che si pone come obiettivo il raggiungimento dell'utile, non può che vedere nell'affettività tenera un ostacolo, una perdita di tempo perché appunto non c'è nulla di "utile" nell'amare o nell'essere gentili con qualcuno, o ancor più nell'essere compassionevoli con chi soffre o è nella sventura.

Infine, ci sono persone che decidono volontariamente di "chiudere" il proprio cuore per non soffrire, per evitare di sentirsi sbilanciati rispetto ad un certo standard di riferimento o per una incomprensione di un ideale di vita, anche religioso, che sembrerebbe richiedere il distacco totale da ogni affetto terreno, nel rischio di restare "invischiati" nell'altro/a e non seguire più il proprio ideale. Anche questi fattori mi sembra che costituiscano una limitazione dello sviluppo personale perché operano uno sbilanciamento estremo a scapito di dimensioni essenziali e costitutive del nostro essere persone; una persona, infatti, «può accrescere e sviluppare tutta la ricchezza e profondità spirituali a cui è chiamata, solo se è impregnata dei valori che percepisce, solo se il suo cuore è mosso e infiammato da questi valori, e arde rispondendo con la gioia, l'entusiasmo, l'amore»<sup>27</sup>.

Un tale processo di sviluppo e crescita richiede impegno personale, la consapevolezza che i piani dell'umano che ci contraddistinguono concorrono alla nostra più piena realizzazione soltanto se curiamo di tenerli nel loro intimo intreccio e, non da ultimo, se veniamo educati al pieno valore e rispetto di ogni dimensione che ci costituisce. Ogni movimento culturale tende a valorizzare spesso un aspetto più degli altri per esaltarne il significato che ha per la vita umana e poterne meglio cogliere tutte le sue sfumature, ma spesso tale operazione – consapevole o meno che sia – conduce allo svilimento degli altri aspetti e quindi contribuisce ad una crescita umana parziale o appunto sbilanciata in un senso, con conseguenze che vengono poi registrate a livello individuale e soprattutto collettivo.

### *La tenerezza*

Sotto questo profilo mi sembra interessante guardare ad una particolare espressione dell'affettività tenera che è la tenerezza, una dimensione dell'umano poco studiata – è per lo più confinata allo studio psicologico dell'amore o della teologia, ma non così presente nelle analisi filosofiche<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 89.

<sup>28</sup> Esistono alcuni riferimenti nella storia della filosofia, cui si può guardare, ma indubbiamente non si tratta di un tema centrale nella riflessione. Una panoramica al riguardo è rintracciabile in: A. von der Lühe, "Zärtlichkeit", in *Historisches Wörterbuch der*

riguardanti gli affetti e le emozioni – forse perché non capita del tutto pur essendo profondamente legata all’amore, oppure perché rifiutata da un certo momento storico in avanti. La cultura seicentesca e settecentesca fanno, infatti della tenerezza – legata primariamente al gusto e al tatto, quindi alle esperienze artistico-letterarie – un tratto eminente del sentire umano. È in quel contesto culturale che la tenerezza viene associata chiaramente alla sfera più spirituale dell’essere umano e si promuovono atteggiamenti e virtù ad essa vicini, considerati elementi decisivi per la formazione e la crescita del tessuto sociale. Purtroppo, però, una forse eccessiva esaltazione del tenero porta ad una critica già nella seconda metà del Settecento e poi ad un vero e proprio declino della tenerezza nel suo valore positivo. La tenerezza, associata al bello, al fine e al delicato, iniziò ad essere vista come un pericolo per un rammollimento degli animi e quindi qualcosa da combattere e superare, quanto meno al livello sociale; in tal modo la tenerezza tornava nell’alveo del nucleo familiare, delle relazioni intime e personali, in un contesto di nascita e morte o del sentire materno.

Il XX secolo è il momento del ritorno di una certa affettività, come abbiamo già visto nello studio di Hildebrand, ma soprattutto di una chiara presa d’atto nel pensiero filosofico, di come un certo decadere dell’umano fosse frutto della rinuncia o del disprezzo per la tenerezza e per tutti i sentimenti ad essa affini<sup>29</sup>. Ma soltanto di recente, la tenerezza sta diventando nuovamente oggetto di attenzione e riflessione, a livello psicologico, come anche filosofico-teologico<sup>30</sup>. Sotto un profilo più filosofico possiamo definire la tenerezza usando le parole di Isabella Guanzini: essa è ciò «rende flessibili e disponibili all’incontro: è il *clinamen* delle nostre durezze, capace di curvarci nella direzione dell’altro»<sup>31</sup>. La qual cosa avverrebbe, secondo Vincenzo Costa, «attraverso *le carezze, i gesti, gli sguardi che un soggetto sente sul proprio corpo vivo* [...]». Per esempio, nella mano che passa con

---

*Philosophie*, J. Ritter/K. Gründer/G. Gabriel (eds.), vol. XII: W-Z, Schwabe, Basel 2004, coll. 1149-1155.

<sup>29</sup> Cfr. G. Baptist, “Sulla tenerezza. Soltanto consolazioni per anime belle?”, in: *Pensare altrimenti. In dialogo con Francesca Brezzi*, [B@delonline.print](#), 16/17, 2014, pp. 35-39.

<sup>30</sup> Proprio nell’ultimo decennio sono stati pubblicati alcuni lavori cui qui rimando: E. Borgna, *Tenerezza*, Einaudi, Torino 2022; I. Guanzini, *La tenerezza. La rivoluzione del potere gentile*, Adriano Salani, Milano 2017; Ead., “Die Zaertlichkeit am Ende? Apokalyptische Gefühle in der Zeit der Unberührbarkeit”, in: W. Kroell, J. Platzer, H.-W. Ruckenbauer, W. Schaupp (eds.), *Die Corona-Pandemie. Ethische, gesellschaftliche und theologische Reflexionen einer Krise*, Nomos, Baden-Baden, 2020, pp. 257-270; R. Di Muro, “La riscoperta della tenerezza dalle Sacre Scritture ai santi”, in: *Teresianum* 73 (2022/1), pp. 117-138.

<sup>31</sup> I. Guanzini, *La tenerezza*, cit., p. 19.

lentezza nell'epidermide s'inscrive nel corpo vivo del neonato l'essere accolto, irrompe nel suo corpo la tenerezza, un'idea che abita il suo corpo in maniera silenziosa o muta, come un linguaggio tacito»<sup>32</sup>. Fare spazio alla tenerezza significa fare spazio ad un tempo rallentato, in cui non vale l'efficienza della produzione e prestazione, ma l'essere ciò che si è, con tutta la fragilità che ciò implica; si tratta di un'esperienza assolutamente gratuita per chi riceve sguardi o gesti di tenerezza da altri, ma radicalmente intenzionale per coloro che la praticano attivamente.

Come suggerisce ancora la Guanzini «provare tenerezza per qualcuno o qualcosa, appare soprattutto come una questione di percezione dei segni che toccano la vulnerabilità della vita, la quale ha i tratti del mistero. C'è, infatti, qualcosa di molto misterioso nel fatto di sentirsi toccati da qualcuno, di sentire tenerezza per qualcuno»<sup>33</sup>. In questa definizione, la sottolineatura del gesto del toccare richiama studi precedenti, come quello di Emmanuel Levinas sull'alterità<sup>34</sup> o di Jean-Luc Nancy proprio sul *toucher*<sup>35</sup> – espressione tattile di un venire in contatto fisico di due superfici; eppure, nel moto di tenerezza che si affaccia nell'umana interiorità, quale risposta intenzionale ad un determinato qualcosa o qualcuno, non c'è un contatto fisico, bensì esclusivamente spirituale. È nell'esprimere la tenerezza che può entrare in gioco un “toccare” fisico; qui si fa, credo, particolarmente chiara la sottile linea di confine dell'esperire corporeo: qualcosa tocca la superficie organica originando immediati vissuti nella sfera psichico-spirituale e allo stesso tempo qualcosa/qualcuno tocca lo spazio psichico-spirituale generando reazioni organiche. Che siamo toccati interiormente o esteriormente, è tutta la nostra persona ad essere toccata o a toccare.

<sup>32</sup> V. Costa, *I modi del sentire. Un percorso nella tradizione fenomenologica*, Quodlibet Studio, Macerata 2009, p. 93.

<sup>33</sup> I. Guanzini, *La tenerezza...*, cit., p. 22.

<sup>34</sup> Facciamo qui particolare riferimento ai passaggi di Levinas sulla tenerezza e sulla carezza, all'interno della sua fenomenologia dell'eros, riferita all'altro femminile: «l'epifania dell'Amata è una cosa sola con il suo regime di tenerezza com-mossa. Il modo della tenerezza com-mossa consiste in una fragilità estrema, in una vulnerabilità» (E. Levinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Foligno 2010, p. 264). Della carezza, invece, egli afferma che «trascende il sensibile. La carezza consiste nel non impadronirsi di niente, nel sollecitare ciò che sfugge continuamente dalla sua forma verso un avvenire – nel sollecitare ciò che si sottrae come se *non fosse ancora* [...]. Nella carezza, rapporto ancora, per un verso, sensibile, il corpo si spoglia già della sua stessa forma, per offrirsi come nudità erotica. Nel carnale della tenerezza, il corpo abbandona lo statuto dell'ente» (Ivi, p. 265).

<sup>35</sup> Cfr. J.-L., Nancy, *Non toccarmi. Maria Maddalena e il corpo di Gesù*, EDB, Bologna 2015; J. Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy*, Marietti, Bologna 2019.



Ci si può domandare se quel tocco specifico che nasce dalla percezione della vulnerabilità e finitezza dell'esistenza chiamato tenerezza sia da tutti esperibile. Richiamando le analisi steiniane sulla persona umana<sup>36</sup>, nonché la lettura fenomenologica di Costa, non possiamo che rispondere affermativamente: se l'essere umano è un senziente, allora dovrà essere capace di qualsivoglia sentire. Tuttavia, la stessa Stein non nasconde il fatto che la sfera del sentire sia stratificata e differenziata e che vada sviluppata, coltivata, ampliata nel corso della propria esistenza: se qualcuno non fa alcuna esperienza – diretta o per empatia – di un determinato vissuto del sentire e, quindi, di un certo sentimento, esso per questa persona non esisterà, nel senso che non sarà presente in lei finché non le sarà in qualche modo manifesto; può anche accadere che, speritolo, lo si dimentichi. Se leggiamo lo studio di Agnes Heller sui sentimenti ne ricaviamo una suddivisione che mostra, appunto, come alcuni di essi vengano appresi e abbiano un forte legame sociale: nello specifico si tratta di quelli da lei definiti affetti ed emozioni<sup>37</sup> o sentimenti cognitivo-situazionali. Questi ultimi sono di natura puramente sociale: hanno delle caratteristiche comuni, ma non una tipologia vera e propria, perciò cambiano tra le varie società e anche con l'evolversi delle epoche storiche. Tra questi, mi sembra di poter individuare nella categoria dei *sentimenti emozionali del contatto* quella all'interno della quale ascrivere la tenerezza, poiché essa – come tutti i sentimenti emozionali da contatto – non ha un suo opposto, ma tende ad esprimere contemporaneamente amore, solidarietà, amicizia, cameratismo<sup>38</sup>. Dunque, la tenerezza è certamente una delle molteplici emozioni che l'essere umano può sperimentare in base all'evolversi e ampliarsi, per apprendimento, della gamma dei sentimenti e degli affetti; tuttavia, proprio perché soggetto ad apprendimento, ovvero riconoscimento dell'esperienza e operazione di combaciamento con un

---

<sup>36</sup> Cfr. E. Stein, *Psicologia e scienze dello spirito. Contributi per una fondazione filosofica*, tr. it. di A.M. Pezzella, Città Nuova, Roma 1999<sup>2</sup>; Ead., *La struttura della persona umana*, tr. it. di M. D'Ambra, Città Nuova, Roma 2000.

<sup>37</sup> La Heller sostiene che gli affetti vengano in parte appresi e che il loro apprendimento sia di doppio livello: per identificazione del sentimento e poi del suo oggetto. Mentre è necessario imparare a leggere gli affetti propri come quelli altrui e tale processo inizia nel bambino prima ancora di parlare, l'espressione degli affetti stessi è qualcosa di innato e universale, perciò non è prodotto di apprendimento. I sentimenti di orientamento e le emozioni sono, invece, frutto di apprendimento; le emozioni vengono da noi scoperte sia quando le si esperisce per la prima volta che tutte le volte che le si prova in connessioni o relazioni concrete. Cfr. Á. Heller, *Teoria dei sentimenti*, tr. it. di V. Franco, Castelvechi, Roma 2017, pp. 83-138.

<sup>38</sup>Ivi, pp. 126-128.



concetto ad esso corrispondente, può venir dimenticato, ignorato o addirittura represso, sia a livello individuale che collettivo; può essere, infatti, un intero contesto sociale ad operare sui singoli, incentivando determinate emozioni e negandone altre, come abbiamo visto sopra proprio al riguardo della tenerezza in contesti socio-culturali passati. Se nessuno dice ad un/a bambino/a che quanto sta provando sia espressione di tenerezza e che ciò sia una cosa bella, positiva perché accresce la propria personalità e capacità relazionale con gli altri, difficilmente quel/la bambino/a potrà riconoscere l'affiorare in sé della tenerezza, né apprenderla e farla propria<sup>39</sup>. Al riguardo diventa importante uno sguardo più ampio, cui già sopra si accennava, che affianchi alla riflessione filosofico-fenomenologica della tenerezza, anche quella a carattere più strettamente medico-psicologico e teologico.

Ad esempio, Eugenio Borgna, rileva, sotto il profilo psichiatrico, che la tenerezza è fondamentale nella cura dell'anima e del corpo perché essa ci fa convergere nella consapevolezza di appartenere ad un comune destino di libertà e dignità. La tenerezza, infatti, «ci fa sentire l'altro come persona, e non come cosa, aiuta ad immedesimarci nella vita interiore degli altri, e a farne riemergere le attese e le speranze. La tenerezza si esprime con il linguaggio delle parole, e con quello del corpo vivente: uno sguardo, un sorriso, una lacrima, una stretta di mano, una carezza, un abbraccio ne sigillano i modi di essere»<sup>40</sup>. Questo diventa, a livello curativo, fondamentale e secondo Borgna non si può assolutamente disgiungere la tenerezza – con una ampia gamma di emozioni sorelle – dal lavoro psichiatrico, che significa per il medico sviluppare e alimentare tale emozione nella propria pratica al fine di raggiungere i pazienti con «parole che nascono dal cuore, con uno sguardo, con un sorriso, con una lacrima». Eppure, tale dimensione è ancora considerata marginalmente, per alcuni ritenuta addirittura inutile; se, tuttavia, la medicina psichiatrica non avesse fatto un cammino di evoluzione e cambiamento del suo approccio alle malattie psichiche, non avrebbe ottenuto migliori risultati, quelli che non sono sempre chiaramente raggiungibili nei soli numeri o livelli di guarigione, ma che l'esperienza delle persone in ciò coinvolte – pazienti e medici – mostra: ogni essere umano, sano o malato che sia, ha bisogno di essere guardato nella sua interezza e questo implica non

---

<sup>39</sup> Ciò rientra nella formazione del carattere di cui parlano sia Stein che Heller. Cfr. E. Stein, *Introduzione alla filosofia*, tr. it. di A.M. Pezzella, Città Nuova, Roma 2001<sup>2</sup>, pp. 170-196; Á. Heller, *Teoria dei sentimenti*, cit., pp. 128-134.

<sup>40</sup> E. Borgna, *Tenerezza*, cit., p. 6.

soltanto una fisicità – che può suscitare ammirazione, fascino o disprezzo e anche disgusto, nonché semplice curiosità medica per la sua anatomia – bensì una interiorità che la abita e attraversa, dandole quella dignità unica di persona che muove dal piano dell'immanenza a quello della trascendenza.

Riscoprire, dunque, la tenerezza e riproporla con coraggio quale espressione di somma grandezza dell'umano, proprio perché sa riconoscere la vulnerabilità che ci è propria, ci sembra di grande attualità e di urgente rilevanza l'evento pandemico ci ha dimostrato quanto il cuore sia fondamentale alla nostra esistenza comunitaria perché proprio il cuore, con le sue espressioni, ci dà il coraggio di vivere in pienezza anche momenti di grande paura e angoscia. D'altro canto, in ambito teologico, la tenerezza ha sempre avuto una sua valenza e oggi viene riproposta con forza da Papa Francesco, che propone soprattutto due contenuti di una teologia della tenerezza che sembrano molto in linea con quanto sviluppato da Hildebrand sotto un profilo più etico-antropologico: sentirci amati da Dio e sentirci di amare in nome di Dio. Uno stile di vita improntato sulla tenerezza sarebbe, dunque, il frutto di un cuore che si sente toccato dall'amore di Dio, dalla sua benevolenza, e per questo è mosso ad uscire dal proprio egoismo per donarsi agli altri, riconoscendo in essi altrettanti amati da Dio. La radice sta nei testi rivelati della tradizione cristiana, dove appunto viene narrato un Dio di misericordia e benevolenza, un Dio che si piega verso l'umanità facendosi ad essa prossimo. Soprattutto i Vangeli ci restituiscono un Dio, la cui tenerezza verso uomini e donne è già tale per il solo fatto di incarnarsi, ovvero di rinunciare in qualche modo alla propria grandezza divina per farsi invece, piccolo, vulnerabile e fallibile come ogni essere umano.

La tenerezza di Gesù si esprime in parole e soprattutto in gesti, mossi dall'incontro concreto con uomini e donne, la cui umanità – fragile, malata, peccatrice, bambina o femminile<sup>41</sup> – non passa indifferente, ma lo tocca e lo muove ad accoglierla, comprenderla e amarla completamente. Perciò, troviamo in lui un esempio di umanità controcorrente, ieri come oggi, che può tracciare linee di azione non solo per la Chiesa, ma per l'umanità in generale poiché, al di là dello specifico messaggio rivelatorio, propone appunto uno

---

<sup>41</sup> Come Raffaele Di Muro sottolinea, la dimensione di tenerezza che Gesù ha verso le donne, ha una sua eminenza poiché esse non avevano al suo tempo alcuna rilevanza sociale e il fatto che lui si rivolga e dia loro attenzione è un gesto alquanto rivoluzionario per la sua contemporaneità. Cfr. R. Di Muro, "La riscoperta della tenerezza dalle Sacre Scritture ai santi", cit., pp.123-124.

stile di vita non solo divino, ma umano, realizzabile e in sé maggiormente rispondente alle esigenze di uomini e donne di ieri come di domani.

*L'abbraccio. Espressione di affettività tenera*

Quanto finora approfondito muove e considera il corpo vivente quale luogo essenziale per riscoprire la dimensione dell'affettività, luogo non solo del funzionamento organico-fisiologico, né soltanto di dinamiche psichiche, bensì anche luogo di spiritualità. Ciò significa che il sentire è sempre frutto dell'intreccio di tali piani. «Sentire significa essere coinvolti in qualche cosa»<sup>42</sup> – afferma Heller – e questo coinvolgimento trova sempre una via di espressione affinché gli altri possano esserne resi partecipi: che si tratti di gesti o di azioni, di parole o silenzi carichi di significato, c'è comunque un moto interiore o esteriore che genera in noi un certo sentire e quindi un personale coinvolgimento. Il nostro corpo proprio è tale in virtù e in relazione ad altri senzienti che ce lo restituiscono corpo vivente, quasi che, per dirla con Costa, già solo «l'apparire dell'altro produce il nostro corpo vivo, trasformandolo»<sup>43</sup>. Un gesto emblematico che rivendica, a mio parere, coinvolgimento e rel-attenzione e che ci restituisce con particolare pregnanza la dimensione del cuore che stiamo mettendo a fuoco, è l'abbraccio, immagine plastica di me, di ciascuno di noi, che accoglie e stringe tra le proprie braccia un'altra persona e ciò facendo comunica: ti voglio bene, tu mi appartieni, sono con te, presso di te, sono te.

L'abbraccio, espressione di amore e tenerezza, opera a livello spaziale più di ogni altro gesto: ci localizza diversamente perché ci rende esplicitamente “alter-centrati” – uomini, donne, bambini centrati in altro e non in sé o in sé in quanto altri perché relazionati. È, infatti, nella cura e nella custodia degli altri, fatti prossimi, che viene custodita, salvaguardata la nostra stessa personalità: chiudersi nel proprio ego e da lì solo guardare al mondo non ha ragion d'essere. Siamo sempre in relazione, di stima, rispetto, simpatia, amore e quando è questo ad indirizzarci verso gli altri – le braccia che si aprono per andare incontro e accogliere – li affermiamo nel loro esser-così ed esser-preziosi e ci uniamo spiritualmente a loro<sup>44</sup>; ci doniamo e,

<sup>42</sup> Á. Heller, *Teoria dei sentimenti*, cit., p. 299.

<sup>43</sup> V. Costa, *I modi del sentire*, cit., p. 133.

<sup>44</sup> Hildebrand ha particolarmente evidenziato il carattere unitivo come elemento sostanziale di ogni forma d'amore. Ne parla in termini di *intentio unionis*, dove l'unione non è tanto e solo quella carnale – che esprime un certo tipo di relazione amorosa – bensì quella spirituale; si tratta, in altri termini, del desiderio di essere profondamente all'unisono con chi si ama. Cfr. D. von Hildebrand, *Metaphysik der Gemeinschaft. Untersuchungen über das Wesen und*

perdendoci in essi, ci riceviamo nuovamente. L'esperienza dell'abbraccio è, dunque, un'esperienza di estensione del proprio mondo che avviene in un duplice movimento: abbracciando ciò che è altro da me lo faccio in qualche modo me, pur non fagocitandolo perché la distinzione resta, e al contempo io mi faccio altro senza venir meno. A ben guardare, infatti, la dinamica dell'abbracciare è comunemente rivolta ad esprimere una gamma di sentimenti che, pur nelle loro differenti sfumature, indicano senso di protezione, appartenenza, identificazione, solidarietà, amore, condivisione. Non è un caso che il linguaggio comune esprima con il verbo abbracciare anche qualcosa di figurativo: non solo abbracciamo persone o cose (come un albero in un atto di riconoscimento del vivente cui appartengo), bensì anche idee, visioni, cause per le quali spendere la propria vita.

Poiché l'abbracciare richiede necessariamente un essere abbracciati, quantomeno nella disponibilità a farsi accogliere e avvolgere da altro, sta in esso una delle più evidenti espressioni corporee della nostra natura relazionale di reciprocità, anche se si potrebbe, forse, obiettare che quanto sto ora affermando entri in contraddizione proprio con il doppio uso del verbo abbracciare: un ideale non reciproca il mio abbracciarlo alla maniera in cui lo faccia una persona da me abbracciata. In verità, proprio in virtù della succitata doppia natura dell'abbraccio ogni causa o ideale cela sempre una data esperienza umana o addirittura un insieme di esperienze. Colui/lei che, ad esempio, abbraccia l'ideale della fraternità non sta soltanto adottando un principio astratto come linea-guida della propria esistenza, ma con esso sta abbracciando con il pensiero e con l'agire singoli esseri umani<sup>45</sup> – riconosciuti, appunto, fratelli e sorelle. Nel fare ciò è contemporaneamente abbracciato dalla fraternità del singolo cui va incontro, dunque da un effettivo e carnale abbraccio che sarà abbracciato e abbracciante insieme, poiché abbracciare è in ultima istanza dare ad altri casa e trovarla in essi.

In questo l'abbraccio può allargarsi anche a qualcosa di meno fisico delle braccia che si intrecciano accompagnate dal calore di due corpi che si

---

*Wert der Gemeinschaft*, Habel Verlag, Regensburg 1955; Id., *Essenza dell'amore*, cit. Per un approfondimento rinviamo a V. Gaudiano, *La filosofia dell'amore in Dietrich von Hildebrand*, cit.

<sup>45</sup> Come ben chiarisce Costa, considerare il corpo proprio ci conduce ad un ribaltamento di antiche concezioni, per cui il sensibile non risulta più in contrapposizione all'intelligibile, ma «ciò senza di cui le idee, i significati, i valori e le possibilità di esistenza non si potrebbero manifestare (V. Costa, *I modi del sentire*, cit., p. 93); ragion per cui un concetto astratto come fraternità non può sussistere se non in virtù del nostro sentire/esperire la fraternità di singole e concrete persone.

accostano; pensiamo allo sguardo che intercetta l'altro/a esprimendo anch'esso accoglienza, compassione, conforto. Anche i nostri occhi possono farsi portavoce del cuore ed esprimere tenerezza, soprattutto quando toccarsi è interdetto, come nei tempi della pandemia, ma possono farlo soltanto se mossi dal cuore. Il cuore, infatti, vede oltre ed è capace di comunicare tale visione in sguardi, gesti o parole, come fa ad esempio Etty Hillesum, che ha saputo esprimere con straordinaria forza e lucidità, sentimenti di bellezza e luce pur in un contesto che parlava di violenza, morte, egoismo: «Ma cosa credete, che non veda il filo spinato, non veda i forni, non veda il dominio della morte, sì, ma vedo anche uno spicchio di cielo, e questo spicchio di cielo ce l'ho nel cuore, e in questo spicchio di cielo che ho nel cuore io vedo libertà e bellezza. Non ci credete? E invece è così»<sup>46</sup>.

Allora l'affettività tenera può diventare, in un mondo che sembra persistere sul piano del solo benessere personale e della indifferenza generalizzata, viatico per una società sempre più attraversata dai valori della vita, della bellezza e dell'accoglienza, una società quindi più umana e rispondente al profondo anelito di pienezza che abita in ogni persona, una società in cui i cuori dei singoli si intreccino continuamente in una rete di abbracci che costruisce il tessuto vitale della collettività.

---

<sup>46</sup> E. Hillesum, *Le lettere 1941-1943*, C. Passanti (ed.), Adelphi, Milano 2013.

MUJERES POMPEYANAS EN EL MUSEO  
ARQUEOLOGICO DE NAPOLES  
MARIA ISABEL MENDEZ LLORET\*

**Abstract:** The work consists of the presentation and conceptual reading of two frescoes found in the House of the Vetii, in Pompeii. The representation of two women painters has allowed the development of an investigation of the iconographic value of both frescoes in order to deepen and giving relevance to the images represented; In the present work, the relationship of these images with a certain social function of the Pompeian woman, educated in art and even medical techniques, is revealed. This work highlights the apotropaic value of the paintings studied in relation to female fertility, family wealth, and medical science and practice.

**Keywords:** Painter, antiquity, fertility, representation, Pompeii.

El trabajo del historiador de la filosofía consiste en explicar los hechos desde el registro de los mismos. En el caso de la filosofía antigua, el historiador tiene ante sí el reto de trabajar sobre los textos originales conservados hasta ahora, sobre los no conservados pero mencionados por otros autores y sobre otros formatos de registro que adquieren el valor de textos por su contenido narrativo. Los problemas ante los que se enfrenta el historiador de la filosofía antigua no derivan exclusivamente de la lectura crítica e interpretativa de lo que denominamos habitualmente “texto”. En ausencia de textos o como complemento explicativo y contextualizador de ellos, debemos incorporar a nuestra lectura una serie de fuentes que han nacido en el mismo marco conceptual y problemático que ha gestado el texto escrito, siendo textos ellas mismas y, también, contexto.

\* Docente di Filosofia, Universitat de Barcelona.

La evidencia documental sobre la que se sustenta el trabajo de reconstrucción debe acompañarse de una diversa y rica tipología de testimonios conservados que relatan, de forma muy explícita e intuitiva, problemas alumbrados desde la filosofía. Por ello, es preciso tomar en consideración la diversidad de expresión que manejaban los griegos para transmitir contenidos culturales y filosóficos y a los que es necesario atender si se busca la comprensión de problemas de fondo sobre los que actualmente se trabaja. La pintura, la escultura, la música, los mitos, formaban parte del pensamiento antiguo, junto con la escenificación de situaciones recreadas en las tragedias y comedias representadas para el gran público; formaba parte de la mente griega el uso de recursos variados para conservar y difundir sus valores culturales, costumbre que se trasladó a la sociedad romana y que se potenció en la época helenística. El mismo Platón asume la función pedagógica y transmisora propia del mito como recurso alegórico significativo. Parménides utilizó en el proemio de su poema la representación, mediante la escenificación y personificación de contenidos religiosos y epistemológicos, a modo de clave alegórica para leer, valorar e interpretar el contenido de su obra. La imagen se utilizaba para conservar y transmitir. Los mensajes adquieren la forma de signos. Y esta particularidad narrativa es claramente visible en los temas representados por el arte pompeyano.

Procedemos, pues, a incorporar a nuestra investigación los documentos que testimonian formas de ser, hacer y proceder, que acompañan a los textos y que son otras formas de texto involucradas en la filosofía. En esta ocasión, proceden del ámbito de lo que significamos hoy por “arte”. La mentalidad de una época queda recogida en las actividades técnicas desarrolladas, que recogen los rasgos de su nivel intelectual y, en nuestro caso concreto, nos informan de la funcionalidad social de ciertas artes técnicas<sup>1</sup>.

El “arte” era una de las piedras angulares sobre las que descansaba su estabilidad sociopolítica. A través de la representación artística de los cuerpos, de las acciones y de las situaciones representadas, se transmitían las ideas de perfección, equilibrio y belleza. «Pero si queremos tratar de llegar a alguna comprensión de la mente griega y no queremos contentarnos con describir su conducta externa o con trazar una lista de “creencias” documentadas, hemos de trabajar a la luz de que podemos disponer, y una luz

---

<sup>1</sup> Hago constar mi agradecimiento a Lorena Fuster y a Pablo Montosa, quienes han dedicado tiempo a la lectura atenta de este trabajo, aportando comentarios, correcciones y materiales documentales valiosos para su desarrollo final.

incierta es mejor que ninguna»<sup>2</sup>. La investigación sobre la presencia femenina en la filosofía, en la cultura, en las artes, debe tener en cuenta el acceso que la mujer tuvo a todas estas formas sociales. Los textos escritos son el material más directo y habitual para dicha investigación. Sin embargo, no siempre disponemos de ellos o no en la medida suficiente para que la evidencia documental pueda ser el punto de apoyo del historiador para desarrollar su estudio. En estos casos, en ausencia de referencias filosóficas suficientes, es conveniente integrar los estudios de filósofas e historiadoras que han hecho esta labor y que toman en consideración aspectos relacionados con la mujer en el mundo antiguo<sup>3</sup>. Por ello, el estudio aludido sobre la presencia femenina en la antigüedad, integra no sólo los testimonios escritos que ellas mismas produjeron, como indicios para valorar su actividad en esa época, sino también aquellos que informan sobre qué destrezas desarrollaron, qué tipo de actividades eran las propias de su género, qué peso adquirirían en la sociedad griega y romana. De esta manera podremos entender mejor qué era la mujer entonces. Nos referimos, por tanto, a los testimonios que nos narran la actividad femenina, de tipología diversa. Un ejemplo lo encontramos en la megalografía de la famosa Villa de los Misterios de Pompeya, donde una estancia decorada con frescos es el mejor texto, por completo y bello, y cuya narrativa la construyen varios personajes femeninos. Fijamos nuestro estudio en dos frescos pompeyanos, donde el protagonismo recae en figuras

---

<sup>2</sup> E.R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Alianza Universidad, Madrid 1983<sup>3</sup>, p. 12.

<sup>3</sup> Es de gran valor para nuestro trabajo el estudio de Patricia Baker sobre el cuerpo femenino tratado desde la medicina, «Soranus and the Pompeii Speculum: The Sociology of Gynaecology and Roman Perceptions of the Female Body», en *TRAC, Theoretical Roman Archaeology Conference*, 1999, pp. 141-150 (en acceso digital abierto en 2013), DOI: [http://doi.org/10.16995/TRAC1998\\_141\\_150](http://doi.org/10.16995/TRAC1998_141_150). También, los trabajos de Barbara Nancy Scarfo, *Pregnancy, Childbirth and Primary Care-givers in Ancient Rome*, tesis doctoral presentada en School of Graduate Studies, en McMaster University (2020) Hamilton, Ontario, 274 pp. y de Susan Wood, en su artículo «Literacy and Luxury in the early Empire: a Papyrus-Roll Winder from Pompeii», en *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 46 (2001), pp. 23-40, en relación con la maternidad y el alumbramiento y la asistencia de divinidades en estas circunstancias. Particularmente estos dos últimos trabajos ponen de manifiesto, mediante un amplio registro de evidencias documentales, la relevancia social de la figura femenina en su función como madre, sabia maestra del arte del matrimonio y la maternidad y los valores y virtudes asociados a estas funciones. Susan Wood se hace eco de la relevancia documental de la iconografía y destaca la información que facilita sobre la función de la mujer como médico (*medica*), que atiende no sólo a mujeres aquejadas por diferentes enfermedades, sino también a hombres; las destrezas adquiridas en la ciencia médica la sitúa a un nivel distinto y superior al de la formación propia de la *obstetrix*.



femeninas, ambos conservados en el Museo arqueológico de Nápoles y fotografiados en una visita efectuada en julio de 2022.

*Pintoras antiguas: dos frescos de pintoras en el Museo arqueológico de Nápoles*



*Los frescos*

Estamos ante dos representaciones de mujeres pintoras encontradas en Pompeya. Ambas interpelan al espectador sobre diversos aspectos relacionados con la pintura, en general, a los que esperamos atender y responder o, al menos, proponer hipótesis asumibles, que nos permitan entender el valor de ambas pinturas.

La pintura en la Antigüedad era una *téchne* que, como otras, cubría unas necesidades sociales, culturales, religiosas. Como *téchne*, obligaba a un aprendizaje escolar sustentado en una teoría de la pintura, aunque fuera a unos niveles muy básicos: el estudio de los volúmenes, los colores, el tratamiento del paisaje, la técnica del retrato, la representación de los tejidos, que configuraban los patrones iconográficos de la época, debían formar parte de dicho aprendizaje. Lo mismo ocurre con la técnica y el soporte utilizado para pintar, sea un fresco diseñado para ocupar un espacio en las paredes de las estancias, sea un cuadro, que refuerza o concentra el objeto decorativo. No podemos tampoco olvidar el poder alegórico que la imagen adquirió en la Antigüedad, que la convirtieron en una herramienta de divulgación que cubría una función pedagógica.

La pintura, como creación artística, es un proceso mental que se desarrolla no sólo en el espectador de la obra de arte, sino en el propio artista. La imaginación activa del artista, diseña el contenido que desea transmitir y

al que aplica su habilidad técnica, con el fin de transportar la mente de quien mira a la realidad aludida por lo que el artista pinta.

Entre ambos actores, el artista y el espectador, se crean unas relaciones invisibles, aún en ausencia de alguno de ellos, que configuran un espacio mental que supera el tiempo y el espacio. En este caso, las dos pintoras representadas conocen el arte de pintar en toda su dimensión, pero también el arte de ver desde dos perspectivas diferentes: la de la pintora y la de quien será espectador(a) de lo que ellas pintan. Dominan el arte de ver, por el que orientan su pintura; son por tanto personas que han educado sus sentidos para entender qué verá quien contemple su obra, cómo se “leerá” su pintura. Más allá del objeto representado, el valor de la pintura viene dado por la función que ocupa en la psicología de quien la contempla. El pensamiento evocado por la pintura es el objetivo final del arte. La pintura es un estímulo dirigido a nuestra mente y, en general, a nuestra capacidad intelectual. Por eso, para comprenderlo mejor, debemos preguntarnos por la “intención” de quien realizó la pintura, por su pensamiento.

La función social que cubre la pintura permite reconocerla como elemento documental de una forma de pensamiento y de vida vinculadas a un momento histórico concreto e, incluso, a un lugar. Reconocemos en la pintura ese valor representativo de unos problemas dentro de una tradición de costumbres que muestran un universo de pensamiento en el que se identifica al ser humano como realidad individual y universal.

Ambas pintoras representan una acción, un movimiento dinámico de creación y representación. El objeto pintado en ambos frescos es individual, concreto, sin fondo ni perspectiva; es una pintura aparentemente “plana”. Se trata de figuras antropomorfas, por lo tanto, de un objeto de la naturaleza, aunque sin contexto, sin escenario. Sin embargo, esas representaciones no transcriben la realidad de un individuo, sino el valor cultural, social y religioso de los individuos representados, Príapo y Dioniso. En ambos casos, el objeto pintado no resulta de la copia de un modelo vivo, sino de la copia de una representación escultórica.

#### *Aspectos comunes en ambos frescos*

Las dos pintoras están trabajando sobre un cuadro; son pinturas que versan sobre la pintura y lo hacen representando el acto de pintar; hablamos, por tanto, de una pintura dentro de una pintura<sup>4</sup> –una pinta, la otra retoca, según

---

<sup>4</sup> Desconocemos la autoría de ambos frescos; podría tratarse de dos autorretratos de las pintoras representadas, ejerciendo su arte. Sin embargo, lo relevante para nuestro estudio es

la leyenda que los acompaña en la sala del Museo Arqueológico de Nápoles<sup>5</sup>— que reproduce una figura aislada que se antoja ruda en su perfil y en sus rasgos. No sabemos hasta qué punto puede deberse a una forma consciente y voluntaria de representar una imagen, una forma que podría estar contemplada en la teoría de la técnica pictórica, que busca provocar una reacción concreta en el espectador o, sin embargo, se debe a que esa figura del cuadro no es ni el objeto ni el tema o asunto central del fresco. No sabemos si esa forma de representar a Príapo y Dioniso responde a unos cánones de la pintura antigua que buscaran en la inmediatez del mensaje directo el mayor impacto posible en el espectador; desconocemos si la intención de las pintoras tenía en cuenta que la representación perfectamente definida de lo que están pintando, por realista y cotidiana, podía oscurecer una parte o aspecto de la realidad representada; la rápida visualización de una escena, por lo familiar y conocida que resulta, puede poner en peligro la percepción de ciertos detalles que podían pasar desapercibidos a quien mira la obra de arte. En cualquier caso, no podemos olvidar que ambos cuadros forman parte de otro cuadro, el fresco, en cuyo conjunto deben ser valorados. Sobre la intencionalidad de la representación y su protagonismo en la pintura, Gombrich<sup>6</sup> nos recuerda la postura de Cicerón referida al efecto de la brillantez cromática que puede arrojar luz sobre la cuestión señalada: «Cicerón, por ejemplo, daba por evidente que un gusto cultivado se cansa de tal brillantez, no menos que de un hartazgo de dulce. “Con cuánta fuerza”, escribe, “las pinturas nuevas acostumbran a atraernos al principio por la belleza y variedad de su colorido, y sin embargo es la pintura vieja y ruda lo que retiene nuestra atención”»<sup>7</sup>. Podríamos estar ante dos casos en los que la simplicidad de la representación pictórica juega un papel significativo destacado, que han previsto y diseñado ambas artistas. De nuevo nos alumbran las palabras de Gombrich:

---

que se nos presentan dos escenas en las que se nos informa de la preparación que adquirieron las pintoras en las técnicas artísticas y que, por tanto, la pintura, ya se tratara de un fresco o de un cuadro, no era territorio exclusivo del varón.

<sup>5</sup> La leyenda del fresco 9018 es la que sigue: “Pittrice. Una donna dipinge un quadro raffigurante un’erma di Piapo. Pompei, Casa del Chirurgo, VI 1, 10, ambiente 19. 50-79 d. C.”. La del fresco 9017, es: “Pittrice. Una donna ritocca al cavalletto un quadro con un’erma di Dioniso. Pompei. 50-79 d.C.”. No terminamos de advertir en las pinturas la diferencia que puede existir entre el “pintar” y el “retocar” que recoge la leyenda de ambos frescos, ya que en ambos la figura del cuadro está suficientemente caracterizada.

<sup>6</sup> E. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 63

<sup>7</sup> *El orador (a Marco Bruto)*, L, 169; las identificaciones de las referencias, que indicaremos en el texto entre corchetes, son siempre nuestras.

La distinción entre lo que realmente vemos y lo que inferimos mediante la inteligencia es tan vieja como la meditación sobre la percepción. Plinio dejó concisamente resumida la posición de la Antigüedad clásica al escribir que “la mente es el verdadero instrumento de la visión y la observación, y los ojos sirven como una especie de vasija que recibe y transmite la porción visible de la conciencia” [*Historia natural*, xi, 146]. Tolomeo ahonda mucho en su óptica (hacia 150) en el papel del juicio en el proceso de la visión. El más grande estudioso árabe del tema, Alhazen († 1038), enseñó al Occidente medieval la distinción entre los sentidos, el conocimiento y la inferencia, todo lo cual entra en juego en la percepción. “No comprendemos nada visible mediante tan sólo el sentido de la vista”, dice, “excepto la luz y los colores”<sup>8</sup>.

El arte del artista consiste en elaborar imágenes pintadas que son evocadoras de la realidad representada, imágenes que el sujeto que mira reproduce en sí e interpreta. Que las dos pintoras de ambos frescos ejerzan el arte de la pintura indica su alto nivel formativo no sólo en lo que puede ser la estricta técnica del manejo del pincel o del *stilus*, sino que conocen y manejan el efecto que provocará en la mente del espectador lo que ellas pinten. Trabajan las imágenes a partir del principio de simpatía: la imagen, es portadora de la realidad de lo representado, Dioniso y Príapo. Su instrucción abarca el conocimiento de la función significativa de la imagen. Como de nuevo señala Gombrich:

El propósito principal que me he propuesto en estos capítulos es reinstaurar nuestro sentimiento de asombro ante la capacidad que tiene el hombre de invocar, mediante formas, líneas, sombreados o colores, esos misteriosos fantasmas de realidad visual a los que llamamos «imágenes» o «cuadros». «¿No deberíamos decir -escribió Platón en el *Sofista*— que hacemos una casa mediante el arte de la albañilería, y que mediante el arte de la pintura hacemos otra casa, una especie de sueño que el hombre produce para los que están despiertos» [266c] No sé otra descripción que mejor pueda enseñarnos el arte de volver a asombrarnos [...] Entrevemos ya los contornos de la iconología, que estudia la función de las imágenes en la alegoría y el simbolismo, y su referencia a lo que podría llamarse el «invisible mundo de las ideas». El modo como el lenguaje del arte se refiere al mundo visible es a la vez tan obvio y tan misterioso que todavía es desconocido en gran parte,

---

<sup>8</sup> E. H. Gombrich, *Arte e ilusión*, cit., p. 28.

excepto por los propios artistas, que saben usarlo tal como usamos todos los lenguajes, sin necesidad de conocer su gramática y su semántica<sup>9</sup>.

Los dos frescos nos informan sobre el grado de familiaridad de la mujer respecto a la pintura y, en consecuencia, sobre su dominio de una técnica aprendida en la que la habilidad de observar y provocar cambios mentales a partir de la visualización de imágenes juega un papel primordial. Su destreza denota una especial sabiduría psicológica. Los mecanismos de la percepción de quien mira entran en juego en el diseño y resultado final de una obra de arte y, en nuestro caso, de una pintura ejecutada por dos mujeres, según se representa en los frescos estudiados. Las pintoras ven más allá de la imagen; articulan en una imagen la información visual de lo que ellas perciben y lo que capta e interpreta el ojo del espectador. El valor de la pintura se lo concede su exposición. Las imágenes que nos ocupan se insertan en un contexto religioso, educativo y político. Son un relato sobre la pintura que tiene como objeto central el cuadro que está siendo pintado y el motivo representado. La disposición de las figuras en ambos frescos y sus miradas, definen el eje de visión del espectador, dirigen al verdadero motivo del cuadro.

### *La pintura pompeyana*

Robert Étienne apunta la relevancia que adquiere la pintura en las casas pompeyanas si atendemos a su abundancia y calidad: «este arte no es gratuito; está profundamente ligado a la evolución de la mentalidad romana, aunque la pintura nos ayude a penetrar en el universo espiritual de los pompeyanos»<sup>10</sup>. La técnica utilizada<sup>11</sup> demuestra el dominio de los pintores<sup>12</sup> –si bien la calidad no es óptima en todas las pinturas– para conseguir los objetivos de

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 23.

<sup>10</sup> R. Étienne, *La vida cotidiana en Pompeya*, Aguilar, Madrid 1971, p. 277.

<sup>11</sup> Ivi, p. 279: «Si se quiere, pues, definir el procedimiento de la pintura pompeyana podemos decir que es un procedimiento especial *a tempera*, fundado en el empleo de la cal saponificada. Los diferentes productos son dosificados con una precisión y una exactitud dignas de los mejores químicos modernos y esta perfección es una lección que nos transmite también la Antigüedad».

<sup>12</sup> Desconocemos si había presencia de mujeres entre los artistas fresquistas; sin embargo, esa información no es especialmente relevante para el propósito que nos ocupa: la representación de mujeres pintoras documenta que la pintura era practicada por mujeres, instruidas en el arte de la pintura, es decir, eran concededoras del lenguaje pictórico para significar contenidos mentales mediante las imágenes. Y esta destreza era común a quienes pintaban, independientemente del soporte de la pintura.

aquellas imágenes que se representaban y que la escuela de fresquistas trabajó intensamente en Pompeya a lo largo del tiempo. Podemos identificar dichos objetivos mediante los diferentes momentos de los estilos pictóricos pompeyanos. El color, la atención al enmarcado arquitectónico de muchos murales, la destreza técnica mostrada en el tratamiento de los rostros, la atención a los adornos, la incorporación de motivos vegetales y animales como parte de la pintura, denotan el gusto del arte como fuente de placer<sup>13</sup>, pero también el uso del arte y de la imagen como forma de comunicación. En este sentido, el arte de la pintura podría asemejarse a la gramática y la retórica en la oratoria o la escritura. Los pintores no serían sólo quienes copian o recrean escenas de la vida, sino quienes componen, utilizan la imagen como alegoría, como hicieran poetas y filósofos<sup>14</sup>, y recuperan motivos y personajes mitológicos abriendo la pintura a la figuración desde un marco mental más amplio, más libre y más consciente que el de la mitología griega. Ésta, por conocida y popular, permite una base interpretativa genérica, que alimenta la creación artística como expresión significativa. Se trata, por lo tanto, de aplicar a la pintura la característica principal de la filosofía helenística que impregna la actividad humana, el espíritu crítico que permitía a los filósofos de dicha época depurar los valores griegos antiguos y más auténticos de las adherencias que los oscurecían, procedentes de una filosofía cautiva de la política, y elegir entre ellos los más adecuados a la situación y problemas del hombre helenístico. El arte que usa un lenguaje de símbolos se basa «no en la visión sino en el conocimiento, [es] un arte que opera con “imágenes conceptuales”»<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 298: «La pintura pompeyana se dirige a un espectador, a un hombre que sabe ver, y a veces con malicia: a un hombre que pertenece a la civilización del *otium*. Lo que él ama, quiere encontrarlo en su casa y adornar el cuadro de su vida cotidiana: una Naturaleza ordenada y fresca, las frutas y las flores, los dioses que son su buena conciencia; en la calma de sus espaciosas habitaciones, hechas para la conversación o la meditación, no rehúsa evocar todo lo que ha dejado fuera: el foro abrasado por el sol, la multitud ruidosa, los animales inoportunos. Pero conserva ante todo su *dignitas*; quiere rodearse de todos los símbolos de esta cultura en la que colocó su ideal».

<sup>14</sup> Luciano Canfora recoge la siguiente información sobre Platón: «Dicearco, discípulo directo de Aristóteles, cuenta en un escrito biográfico que Platón desarrolló una actividad poética intensa, componiendo no sólo ditirambos y cantos líricos sino también tragedias, y que, además había estudiado pintura», *Una profesión peligrosa*, Anagrama, Barcelona 2002, p. 59.

<sup>15</sup> E. H. Gombrich, *Arte e ilusión*, cit., p. 89.

### *La representación de dioses en la pintura pompeyana*

La pintura pompeyana posee un carácter propio. Los frescos preservados bajo los restos volcánicos muestran una riqueza de motivos y de estilos que los convierten en objeto de estudio de la pintura romana<sup>16</sup>. Los paisajes representados, las escenas de la vida cotidiana, los retratos, los espacios arquitectónicos, recuperaban formas griegas bajo la influencia del periodo helenístico. Los temas decorativos se adaptaban a la función de las estancias de las casas donde se encontraron. La vida cotidiana de los griegos y de los romanos no se desarrollaba al margen de los dioses. La convivencia entre estos y los hombres era un hecho cultural que definía los valores morales de una comunidad. La vida era un hecho religioso por sí mismo, presidido y administrado por multitud de divinidades. Las artes y, en este caso la pintura, recogen esa coexistencia natural entre dioses y hombres para mostrar lo que procede de los dioses como la fuente de los valores morales que hacen posible la convivencia. Los dioses son tratados como signos del bien, de la fortaleza, de la sabiduría. Representan la naturaleza frente a la convención y presiden los acontecimientos naturales más relevantes. La representación de la protección divina que garantizaba la conservación de los bienes obtenidos adquirió diversas formas. Una de ellas, era el *herma*, palabra que se relaciona etimológicamente con *hértata*, “bloques de piedra”, por ser el material de estas representaciones escultóricas<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Fueron cuatro los estilos que marcaron la pintura en Pompeya: el primer estilo registra el inicio de la influencia helenística; se conoce como de *incrustación* (segunda mitad del siglo II a.C. hasta comienzos del siglo III). Su función era la de recubrir el material de las paredes, darles color y embellecerlas; solían representar paneles rectangulares de colores vivos. El segundo estilo, conocido como *arquitectónico* (siglo I a.C.) es el romano; combina elementos arquitectónicos, con paisajes y figuras humanas de tamaño casi natural (megalografías); son pinturas realistas que pretenden lograr amplitud visual y reproducir escenas relacionadas con la actividad destinada a la sala donde están. Los dos últimos estilos son muy semejantes; pertenecen a la época imperial; el tercero, *egiptianizante*, abarca finales del siglo I a.C. hasta mediados del I d.C. El cuarto, *ilusionista*, hasta el 79 d.C. Ambos introducen temas fantásticos, mitológicos, religiosos, utilizados para la función a la que estaba destinada la pintura. Se puede consultar el blog [Algargos](#), que recoge los cuatro estilos a partir de una exposición en Nápoles de la pintura de frescos pompeyanos.

<sup>17</sup> Un *herma* consiste en un pilar cuadrado o rectangular sobre el que se representa un busto, el *herma* propiamente dicho, que representa un personaje divino o humano que lo reproduce de cintura para arriba; su parte inferior consiste en un pilar que sustituye el resto del cuerpo humano; es, pues, un elemento simbólico de la personalidad del individuo representado. Se utilizaba para marcar límites en carreteras o propiedades, asignándoles también una función apotropaica. Se usaban, también, en las casas particulares para alejar el mal de ojo o evitar robos, como advertencia de la protección que la divinidad les brindaba.



### *El cuadro*

La introducción del cuadro (*tabula*) como elemento decorativo es, según Étienne<sup>18</sup> una revolución. «El artista llega por primera vez a transponer sobre un muro un cuadro de caballete; copia los *pinakes* que estaban protegidos por una especie de armario con postigo de madera y que constituían el objeto de un comercio artístico en Delos, Alejandría, Rodas y Roma [...]. Así, entre los años 20 y 79 se desenvuelve la pintura pompeyana, de carácter decorativo, que, a diferencia de la pintura de perspectiva, no debe nada a la influencia helenística; hay que situarla en el medio artesano campano, muy hábil, conservador, por supuesto, de las tradiciones de los pintores ceramistas de Apulia, Lucania y de la Campania misma. Pudo responder a la demanda de una aristocracia terrateniente de comerciantes, rica y cultivada, y producir una masa increíble de cuadrillos». El motivo principal de la pintura, la ejecución de un cuadro, es una actividad local, propia de la Campania<sup>19</sup>, por la que se reproduce un objeto de manera simple con fines exclusivamente decorativos. Pero, nos preguntamos si el hecho de recoger en un fresco la acción de pintar un cuadro era lo suficientemente relevante como para dedicarle una atención particular. ¿Qué pretendía el artista con la composición de ese fresco? ¿Estaba destinado sólo a decorar un espacio en las paredes ampliamente decoradas de la casa pompeyana?

### *La función del cuadro*

Como señala Gombrich en *Los usos de las imágenes*<sup>20</sup>, a la pintura de un cuadro le precede una «deliberación estética»: «qué lugar requiere un cuadro y qué cuadro debería colocarse en determinado lugar». La pintura posee una

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 284.

<sup>19</sup> Las formas artísticas que se desarrollan en Italia a partir del siglo IV, además de más abundantes que las atenienses por contar con talleres locales, adquieren una gran autonomía respecto a la influencia ática. Los arquitectos se interesan más por la vida cotidiana, la decoración de las vasijas experimenta cambios significativos: «[...] merece la pena señalar cómo la afirmación de un arte romano original va de la mano con el desarrollo de formas vinculadas precisamente a esas capas de la sociedad romana; sacando sus raíces en especial del arte itálico, tienden a rechazar las reglas naturalistas emanadas del arte griego en favor de unos convencionalismos que organizan el espacio y las cosas en función de su importancia relativa, de una importancia determinada previamente», en F. Baratte y C. Metzger, *Historia ilustrada de las formas artísticas*, vol. IV, *Etruria y Roma*, Alianza Editorial, Madrid 1984, p. 61.

<sup>20</sup> E. H. Gombrich, *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Debate, Barcelona 2003, p. 110.



función narrativa que es patente en la Antigüedad (la imagen es signo de algún mensaje), particularmente en las pinturas murales encontradas en Pompeya. En ellas, además, las pinturas están encuadradas en espacios propios dispuestos en diferentes paredes –con frecuencia contiguas o enfrentadas, según su valor significativo–, ofreciendo una visión ordenada del espacio, domesticada y previsible, no disruptiva con el entorno, y recogiendo imaginario relacionado entre sí por su significación representativa. Podemos identificar ejemplos en la Casa de los Vettii o en la Villa de los Misterios.

La actividad de las dos pintoras que aparecen en los frescos que nos ocupan –pintar un cuadro– tiene como finalidad significar un contenido relacionado con la imagen pintada y con el espacio que puede ocupar dicha imagen en una estancia. Tiene una intencionalidad prevista por la pintora. Estamos ante dos representaciones de un cuadro –lo que se pinta– dentro de un cuadro –el fresco que recoge las escenas de la pintura–; ambos frescos enfatizan la función social de la pintura por cuanto lo representado en ambas escenas, la acción de pintar, se puede entender como un espejo en el que se mira la artista, pero también la imagen que se pretende proyectar. En este caso, los elementos que construyen el cuadro describen unas pautas interpretativas generales: el cuadro domina un espacio ordenado en el que el equilibrio del conjunto evidencia la aplicación de patrones geométricos semejantes a los que impregnaron la vida intelectual desde la filosofía griega, a propósito de la concepción de la virtud. Ésta era el resultado de una armonización equilibrada entre diversos componentes o sujetos, del ajuste adecuado entre partes diferentes. La geometría garantizaba el orden descrito pictóricamente. Al mismo tiempo, el ideal de virtud se aprendía intuitivamente a través de la visualización de un cuadro.

### *Fresco del herma de Dioniso*

Representar un objeto genera una imagen doble resultante de la visión y comprensión del mismo en la mente del artista y en la de quien lo va a percibir. En el caso de Dioniso, si bien se representa la figura antropomórfica, una figura, por lo tanto, que parte de un modelo natural, carece de modelo real. Reproduce una imagen a partir de unos precedentes descritos en la tradición oral y religiosa. Representa los rasgos y esquemas mentales necesarios para cumplir la función y finalidad de la obra pictórica. El producto de dicha pintura tiene como función conservar y preservar la personalidad de Dioniso, en los rasgos que le son culturalmente distintivos y, mediante ellos, transmitir un contenido cultural, religioso y político a quien está ante esa pintura. El objeto pintado se dirige a la recreación en el alma de quien lo

percibe del poder de Dioniso. Por ello, ejerce en el espectador una función de recuperación y afirmación del mensaje propio del cuadro: provoca la anámnesis y la persuasión –casi mágica– propias del lógos filosófico, mediante la imagen. En este sentido, el cuadro es un instrumento de la retórica. En el caso que nos ocupa, se trata de un ejercicio de pintura sobre un modelo prefijado, culturalmente reconocible, con la finalidad de que la pintora recogiera los rasgos más elementales de la divinidad representada. Podría tratarse de un ejercicio práctico de los conocimientos adquiridos para representar una figura humana, cuyo modelo es estable y permite ciertos desvíos o incluso aportaciones personales, sin que ello suponga “faltar a la verdad” del objeto representado, es decir, alterar la identidad de Dioniso, presente en la comunidad mental de los ciudadanos. La pintura está en sintonía con el alma por similitud entre los contenidos de ésta y lo representado. La pintura reproduce esquemas mentales acostumbrados, una categoría mental producto del *nómos*, en una suerte de convivencia de naturalismo y abstracción, mediante la imagen que el artista —la pintora— está autorizado a manejar. El estado de conservación del fresco no permite un análisis detallado de todos los elementos que lo componen. Sin embargo, podemos manejar unas pocas certezas, que escapan al deterioro de las imágenes representadas. En este caso, el centro de la mirada del espectador está dirigido al centro geométrico de la pintura. Ésta, de manera similar a lo que sucede con el fresco del *herma* de Príapo, está enmarcada, configurando un espacio concreto donde se desarrolla la acción que la pintura relata. La visualización del orden que supone la enmarcación permite entender que la distribución de los volúmenes y el juego del color, responden a la intención del artista. El protagonismo descansa en los dos personajes centrales: la pintora y otra mujer, togada, que la acompaña y con la que comparte asiento. El espacio de la estancia donde se sitúa la acción está prácticamente dividido por la mitad por una columna central, situada tras la pintora, siendo éste un recurso que señala inequívocamente el centro visual. El grado de deterioro del fresco impide ver qué tipo de silla utilizan<sup>21</sup>. Tampoco se distingue con suficiente claridad el *herma* de Dioniso; sin embargo, llama la atención que el objeto pintado por la pintora no parece ser un *herma*, sino una figura

---

<sup>21</sup> Véase el capítulo que M<sup>a</sup> Isabel Rodríguez dedica al análisis de sillas y asientos en la época romana y la vinculación de algunos de ellos con la actividad femenina: «El mobiliario doméstico romano: muebles de asiento y reposo», en A. Morillo, M. H. Hermanns, J. Salido, M. I., Rodríguez (eds.), *Ephemeral archaeology. Arqueología efímera*, Nünnerich-Asmus Verlag & Media, Maguncia 2019, pp. 93-108.

antropomorfa de la cabeza a los pies. En efecto, la túnica le cubre la práctica totalidad del cuerpo y, aunque con dificultad, se adivinan los pies. En este caso, se trata, por lo tanto, de una recreación no del modelo que la pintora tiene ante su vista, sino del personaje al que representa el *herma*, el que sería el “modelo real” de la pintura. El trabajo de creación a partir de una imagen mental es, en este caso, evidente.

El cuadro sobre el que trabaja está soportado por un caballete. Concentra la atención de las dos mujeres; la acompañante de la pintora, togada, deja ver la parte inferior de una de sus piernas, mostrando un pie calzado con una sandalia ligera. Podría tratarse de una maestra, que supervisa la ejecución del cuadro, o de una matrona interesada en el trabajo, o, incluso, de una Musa, si tenemos en cuenta en este caso que abundan las representaciones de escritores y artistas acompañados por este tipo de personalidad divina, que auspicia y preside el arte que está en ejecución<sup>22</sup>.

### *Fresco del herma de Príapo*

El dios Príapo, hijo de Dioniso y Afrodita según algunas versiones, representaba la fertilidad, la vida, la potencia y, también, la riqueza<sup>23</sup>. Se le vincula con el mundo rural y, en general, con la naturaleza. Garantizaba la abundancia y riqueza de las cosechas y protegía del mal de ojo. Su representación, tanto en los hogares como en los campos, pretendía garantizar la defensa frente a posibles hurtos e informar del nivel económico de la casa donde estaba presente; significaba protección de la riqueza y prosperidad. Se le suele representar en el acto de pesar su enorme falo, símbolo de la vida y la fuerza natural. Su mano derecha sostenía la balanza utilizada para ello; el contrapeso era una bolsa con monedas. Su mano izquierda sostiene una hoz o una cornucopia, símbolos ambos de la riqueza natural y la prosperidad. Lo acompaña una vara adornada con motivos vegetales o de simbología similar al caduceo de Hermes, un tirso. Su presencia en viviendas pompeyanas permite identificar el nivel de vida de sus propietarios, familias acaudaladas

<sup>22</sup> Un ejemplo es el mosaico que representa a Virgilio, portando la *Eneida* en sus manos, entre Clío y Melpomene, de finales del s. II. d.C. (Túnez, Museo del Bardo).

<sup>23</sup> Véase «Príapo», en Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona 1981, pp. 453 s.

cuya actividad se vinculaba al comercio<sup>24</sup>. Uno de los frescos de Príapo encontrados en Pompeya se descubrió en casa de los Vettii<sup>25</sup>.

### *La Casa del cirujano*

#### *El fresco de la pintora del herma de Príapo*

La pintura pertenece al cuarto estilo pompeyano (posterior al 50 d. C.). Representa, a grandes rasgos, a una mujer pintando un cuadro en presencia de otras dos mujeres. La escena está enmarcada en un ambiente arquitectónico que contribuye a definir la acción central, la práctica de la pintura. Su equilibrio interno evidencia la aplicación de unos patrones geométricos que impregnaron la concepción de la virtud como resultado de una armonización equilibrada entre diferentes agentes. Partimos del supuesto de que lo que representa este fresco es algo más que la simple acción de pintar. También, que el verdadero “cuadro” no es el que está retocando la pintora, sino la escena al completo representada en el fresco. Vamos a proceder al análisis de los elementos que integran la imagen del fresco, en la que uno de ellos es la acción de pintar. Nuestra atención se centra en la iconografía para descubrir la función que pudiera tener el cuadro. El esmero con el que están representadas las tres mujeres muestra diferencias entre ellas, si bien el rasgo común es la ejemplificación de modos y costumbres sofisticados, propios de la clase alta; el cuidado dedicado a la vestimenta, adornos y peinado informa de la relevancia de la unidad de la imagen que se estaba transmitiendo; eran símbolos que facilitaban un mensaje claro no sólo sobre quienes estaban representadas, sino sobre la casa donde se había pintado el motivo. Reproducen rasgos característicos de sus costumbres y valores y el cuadro las presenta como ejemplos de las virtudes asociadas a ellos. Desde la posición de sus cuerpos, al recogimiento de sus brazos y la expresión de sus caras, se ponen de manifiesto los signos de la respetabilidad social y cultural que disfrutaban. La vestimenta evidenciaba el grado de influencia en la sociedad, el espacio que ocupaba el individuo en la vida económica y política o el poder

---

<sup>24</sup> Pompeya cultivaba viñedos de donde procedía el vino que comercializaban y del que surtían a Roma; otra de sus actividades comerciales era el cereal. Su suelo volcánico favorecía la agricultura. Su puerto le permitía el comercio por vía marítima con diferentes destinos, así como la importación de mercancías.

<sup>25</sup> Aconsejamos la consulta de la página *La túnica de Neso* donde se describe cronológicamente el avance de los trabajos arqueológicos en Pompeya y los hallazgos más valiosos sacados a la luz. Entre esta información, detalladísima, hay espacios dedicados especialmente a Príapo, la Villa de los Misterios y la Casa de los Vettii: <https://latunicadeneso.wordpress.com/tag/frescos-pompeyanos/>

de la familia a la que pertenecía. En el fresco que nos ocupa, las mujeres que aparecen visten tejidos coloridos, bien armonizados, representando un estilo refinado carente de adornos sobrecargados. Son varias las piezas que porta cada una —una túnica sobre la que descansaba una estola de color destacado, que arropaba el cuerpo—; como accesorios en dos de ellas, adornos —diademas doradas— en un cabello perfectamente recogido sobre la nuca, desde donde quedaba suelto mostrando unos rizos bien trabajados —probablemente mediante el *calamistrum*<sup>26</sup>—, y un rostro enriquecido por pendientes; la pintora lleva en ambos brazos una pulsera, mostrando el estatus social de las mujeres representadas<sup>27</sup>. Como era habitual en el tipo de vestimenta que llevan, el ropaje llega hasta el suelo, cubriéndoles los pies, pero en el caso de la pintora, se deja ver entre los pliegues de su manto, parte de una de sus piernas y el pie, calzado con una sandalia ligera.

Una interpretación general de la escena puede suponer que las dos mujeres erguidas, que contemplan el trabajo de la pintora, podrían estar interesadas en el cuadro o bien podrían haberlo encargado. Esta es, sin duda, una posible lectura de la situación; sin embargo, no es la única. Ofrecemos dos más, posibles, deducidas tanto de la observación del fresco, del espacio donde fue encontrado, como de las costumbres de la sociedad del momento, que nos parecen igualmente sugerentes, al tiempo que dotan a la imagen de un valor más amplio y complejo que el anteriormente citado. Nos basamos en la consideración sobre la relevancia que podía tener para el propietario de la casa el motivo representado en el fresco: ¿qué importancia tenía recoger una acción, pintar, en una escena en la que intervienen diversos personajes y qué función ejercen en el conjunto de la acción, que sea lo suficientemente significativa para que se le dedique un espacio en la Casa del Cirujano? Partimos de la idea general de que se trata de una reinterpretación de temas mitológicos<sup>28</sup>, aplicada a las características de la actividad que se desarrolló

<sup>26</sup> Hierro o pinza metálica cilíndrica que se calentaba para dar forma rizada al cabello. Era usado por la mujer, sin distinción de la clase social a la que pertenecía.

<sup>27</sup> Los adornos responden al gusto helenístico y nos muestran el desarrollo del arte de la orfebrería; en el caso de las mujeres representadas, además de informarnos sobre su estatus social, ponen de manifiesto el gusto por la calidad artística de la vida, el gusto por la belleza.

<sup>28</sup> Susan Wood (*loc. cit.*), parte de la consideración iconográfica de dos placas de marfil halladas en Pompeya, en 1873, para identificar su función mediante el estudio de los relieves representados y su correspondencia con otras representaciones de temática afín, así como con otras placas semejantes. Se desconoce en qué casa se encontraron, pero la zona (Regio I, Insula 2) es próxima a la zona identificada como la casa y taller de los escribas (I.2.2); cfr. p. 26, nota 6: «CTP 2:225, I.ii.24. House 24 of that insula is identified as the “Officina libraria of Acilius Cedrus, L. Aelius Cydinus, Appuleius Adiutor, P. Instuleius Nedymus, C. Nonius

en la casa, y en la que el fresco posee diversos niveles interpretativos, generando así una riqueza narrativa característica del uso aplicado que hicieron los romanos de los valores, imágenes y religión griegas, adaptándolas a un contexto nuevo. Desde dicha consideración, proponemos dos hipótesis, compatibles entre sí, que ofrecen una dimensión profunda del valor del fresco.

---

Lorica”. Graffiti identify the inhabitants as "librari"; Della Corte 1954, 229-230, nos. 557-561». Los relieves de la placa B representan escenas mitológicas en las que intervienen diversas divinidades (pp. 32, 33). La autora indica que probablemente se tratara de sujeciones sobre las que se enrollaba un libro; tanto las representaciones como el material de dichas placas, unido a que se encontraron integrando el ajuar femenino, se supone que formaron parte de un entierro (p. 27). Las pinturas y relieves romanos representaban personas sujetando o escribiendo un rollo de libro. La temática más próxima a estas placas de marfil pompeyanas es el retrato doble, de un hombre y su esposa, encontrado en la casa del panadero Terencio Neo. Wood señala como hecho interesante el carácter de literatos de ambos personajes (p. 29). En este punto, apreciamos relevante para nuestro estudio el lugar de la casa donde se ubicó dicho retrato, la pared norte del *tablinum*, lugar tradicionalmente destinado a las representaciones de los personajes destacados de la familia y desde donde era visible por los viandantes. Este caso, por ejemplo, confirma, como sostenemos, que la función de las representaciones pictóricas en Pompeya derivaba de o guardaba una relación estrecha con el espacio destinado a ellas. También consideramos de importancia para nuestro estudio constatar el valor simbólico de los instrumentos con los que se representa a la pareja, convertidos en indicadores de un nivel social alto: son personas “letradas” cuya condición va acompañada por costumbres y gustos refinados propios de la clase burguesa alta o aristócrata. Y, por último, la información que ofrece Wood sobre lo que representan los relieves de la placa A, la valoramos como altamente relevante para nuestro trabajo, tanto por la metodología de análisis que aplica como por la temática que nos desvela. En línea con los relatos mitológicos representados en la placa B, Wood describe situaciones de personajes divinos; sin embargo, recoge la posición de nombre de pila Kampen (p. 34), a quien reconoce la explicación más plausible: una de las escenas representa a una mujer, atendida por una comadrona. La descripción que ofrece, sintetiza algunos aspectos fundamentales que la citada obra de Scarfo (véase *supra*, nota 2) analiza con detalle, a propósito del alumbramiento. En coherencia con lo representado en los relieves, podría tratarse del nacimiento de Meleagro, historia en la que interviene la pugna entre Demeter y Althaia. Que se representen estos motivos en una placa de soporte de un libro, demuestra, como sostenemos, el uso de la imagen como instrumento pedagógico que divulgaba los valores tradicionales mediante el relato de historias de héroes y dioses («Demeter, the loyal mother, presents a striking contrast to the treacherous Althaia. The two myths in combination, then, might have a didactic message») pero, particularmente, muestran cómo esos valores y, en general, contenidos culturales, quedaban expuestos mediante gestos, instrumentos o personajes que intervenían en representaciones artísticas.

### Hipótesis A

Que sea una escena familiar, que reproduce a una madre y sus hijas, enriqueciendo el argumento con la figura del *herma* de Príapo, reproducido en el cuadro que está pintando la figura central. La doble presencia de Príapo podría representar alegóricamente la riqueza y fertilidad familiar a través de la figura de una matrona-madre-educadora, que asiste a la plenitud vital de sus jóvenes hijas, delicada y hermosamente representadas. La pintora ocupa el centro del fresco; está sentada en un tipo de asiento habitual en el ámbito familiar<sup>29</sup> y en torno a ella se distribuyen otros personajes que equilibran plásticamente la representación y que, además, aportan información relevante sobre lo que verdaderamente está sucediendo en la estancia por todas compartida. Si fijamos nuestra atención en las dos mujeres que muestran sus cabellos, podemos identificar una diferencia significativa respecto al peinado: una de ellas lleva un peinado alto, discretamente elaborado, si bien no tan abigarrado como encontramos en otras representaciones femeninas de la época<sup>30</sup> y complementado por una diadema dorada. La pintora, en su caso, tiene el cabello recogido en la nuca de manera sencilla, a partir de una raya

<sup>29</sup> Sobre el valor alegórico del mobiliario en la pintura romana, es excelente el capítulo de M<sup>a</sup> Isabel Rodríguez, «El mobiliario doméstico romano: muebles de asiento y reposo», en *Ephemeral archaeology. Arqueología efímera*. cit., pp. 93-108. Sobre el asiento de la pintora, reproducimos lo que se aporta en dicho capítulo: «Hubo taburetes plegables, de hierro o bronce, con patas rectas, que fueron utilizados habitualmente por el ejército y conocidos como *sellae castrorum*. El fresco de la pintora de la Casa del Chirurgo en Pompeya (VI, 1, 7, ambiente 19) (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9018; véase apéndice: n.2) muestra a la joven artista sentada en un taburete plegable, que posee patas curvilíneas rematadas en pezuñas de animal (Fig. 2); este, entre otras fuentes iconográficas, prueba que este asiento debió de utilizarse, con asiduidad, en el ámbito privado por las mujeres. El diseño curvilíneo de las patas tiene su paralelismo en un asiento ceremonial, la *sella curulis*, de origen etrusco (*Liv.* 1. 8) cuyo uso estuvo restringido en Roma, primero a los reyes y posteriormente a los magistrados, como símbolo inequívoco de poder».

<sup>30</sup> La enorme variedad y el grado de complejidad del trabajo del cabello en la época romana antigua, conservado en bustos, estelas, mosaicos y frescos, nos informa de la enorme importancia del peinado por su significación social y cultural. Gracias a estas fuentes arqueológicas, podemos reconstruir costumbres y formas de pensamiento de la Antigüedad que contribuyen a comprender la mente de la época. Los estilos y las modas en el peinado fueron cambiando con el paso del tiempo, dictadas usualmente por las mujeres de las familias de los emperadores. La dificultad de algunos peinados, por el trabajo que requería el cabello y su armonización con elementos de adorno (cintas, diademas, alfileres) requería de la mano de una especialista, una técnica que normalmente ejercía una esclava, la *ornatrix*. Sobre el peinado de las mujeres romanas, se puede consultar el blog: <http://vidacotidianadelosromanos.blogspot.com/2014/11/el-peinado-de-las-mujeres-romanas.html>



central y sujeto únicamente, al parecer, por una diadema dorada. Esta diferencia puede darnos información sobre la relación que podría haber entre ellas y orientar el valor de la escena en su conjunto. La representación de ambos rostros es de tal finura y precisión, de líneas tan nítidas y realistas, que puede considerarse un retrato<sup>31</sup>. El aspecto más juvenil de la pintora en relación con la mujer que está representada de pie, pudiera explicar el diferente grado de complejidad del trabajo del cabello de ambas. Podría tratarse de familiares próximos, quizás hermanas, de diferente edad, siendo la pintora la más joven. Ello nos permitiría también suponer que se está ejercitando en el arte de la pintura, bajo la supervisión de los personajes femeninos que están erguidos. O bien que éstos asisten a la madurez fértil de la que está representada como pintora, madurez simbolizada por la pintura que está realizando sobre Príapo, que aparece muy poco definido, pero a cuyo *herma* la pintora presta toda su atención. El hecho que una figura infantil sujete el cuadro, en lugar de utilizar un caballete, no es casual ni un recurso artístico compensatorio de la disposición proporcionada de las masas o cuerpos en la escena. Se trata de un *eros* situado entre el Príapo modelo y el Príapo pintado, un *eros* mediador que acerca el símbolo de la fecundidad a la pintora. Eros está vinculado al amor fecundo. Acompaña a Psique en numerosas representaciones artísticas, deudoras muy probablemente de la presentación de Eros en el *Banquete* de Platón, donde dice que está asociado a la procreación por la tendencia natural del alma a la inmortalidad. El discurso de Platón detalla los diferentes tipos de inmortalización a través del *eros*<sup>32</sup> para llegar a la actividad superior del *eros*, la que afecta al alma. La presencia de un *eros* se asociaba a Afrodita<sup>33</sup> siendo personaje habitual en la

---

<sup>31</sup> La individuación que significa el retrato conserva y expresa la imagen de un individuo en relación con el grupo al que pertenece; responde a unos cánones socialmente consolidados y reconocidos a través de determinados signos distintivos. El retrato adquirió una expresión verista en la época romana, influida por el retrato psicológico helenístico, cuya función principal era su exposición pública. El retrato en bronce o en piedra contenía en sí la historia de lo representado.

<sup>32</sup> Una presentación excelente de la temática del *eros* como mediador entre los hombres y los dioses se encuentra en G. Reale, *Eros, demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*, Herder, Barcelona 2004.

<sup>33</sup> Véase, por ejemplo, el fresco, de gran belleza, de la Villa Farnesina (Roma, Palazzo Massimo) donde aparece sentada, acompañada por otra mujer (quizás una de las Gracias) tras ella, atareada en el trabajo del peinado y ornamentación del cabello, posiblemente asumiendo la función de una *ornatrix*. Eros sujeta un tirso.



iconografía que representaba al amor o al matrimonio<sup>34</sup>. Si tenemos en cuenta la riqueza de símbolos que acompañan a las ceremonias de iniciación a la edad adulta, por ejemplo, el simbolismo de las Lupercales, podríamos entender que los símbolos de fecundidad que aparecen en el fresco y la relación que mantiene la mujer pintora con ellos, están evocando no sólo el papel de la mujer en la familia y el amor virtuoso, sino el reconocimiento de la función de la pintora como futura matrona, pintando su propio Príapo a imagen y semejanza del herma de Príapo que está en la casa. La joven pintora estaría evocando no sólo su madurez, sino la voluntad de asumir la fertilidad<sup>35</sup> adecuada a su estatus<sup>36</sup>; estaría finalmente evocando a moral natural, basada

---

<sup>34</sup> En la Casa di Amore punito (Pompeya, VII, 2, 23) un fresco muestra a Marte seduciendo a Venus, en presencia de Cupido y una esclava.

<sup>35</sup> La relevancia que adquirió el logro de la madurez femenina no se reducía al ámbito social o médico, sino también al religioso: ciertas divinidades presidían situaciones naturales relacionadas con la fecundidad femenina como, por ejemplo, Juno Lucina el nacimiento o Mena el flujo menstrual. *Vid.* Scarfo, *op. cit.*, p. 29. Ilitía era la diosa griega de los nacimientos y las comadronas, que aliviaba el dolor en los momentos del parto, lo generaba o lo retrasaba.

<sup>36</sup> En sus *Comentarios a San Agustín, De civitate Dei*, Froben, Basilea 1512, (libro IV, cap. 11, p. 123 A) Luis Vives ofrece información importante en relación con el tema tratado, a propósito de Liber y de Príapo: «Cicerón, en el libro II [24, 62] de *La Naturaleza de los Dioses* afirma que Líber y Líbera nacieron de Ceres. Muchos estiman que son hermanos y esposos, Sol y Luna, bajo cuya potestad están las fuerzas de la generación: bajo Líber la de los hombres (por eso los salaces sátiros forman parte de su séquito y en su templo y fiestas se rinde culto a Príapo); bajo Líbera, luz femenina de la Luna, la fuerza de las mujeres»; la traducción es nuestra. Poco después (p. 123 B) el mismo Vives comenta: «Ciertamente, el propio Agustín, en el libro VI [cap. 9], allí donde habla de los dioses que asisten a los cónyuges cuando se encaminaban al tálamo nupcial, [...] menciona a Príapo». San Agustín, *La Ciudad de Dios*, edición y traducción de S. Santamaría del Pino y M. Fuertes Lanero, BAC, Madrid 1988, vol. I, p. 400, añade con un sarcasmo que deja traslucir sin embargo los valores romanos: «estando allí un dios tan masculino como Príapo, sobre cuyo monstruoso y torpísimo miembro mandaban sentar a la nueva desposada las matronas, según honestísima y religiosísima costumbre». En ambos textos, el matrimonio se asocia al dios Príapo.

en la creencia en la protección<sup>37</sup> que la divinidad dispensa al matrimonio<sup>38</sup>. Esta lectura del motivo del fresco quedaría reforzada por las figuras femeninas que lo acompañan: la figura con la cabeza cubierta podría representar a una matrona, responsable del hogar y de la educación<sup>39</sup> de los hijos, si atendemos al significado de la vestimenta que porta; es característica de las mujeres casadas y está asociada con las virtudes tradicionales, como la

---

<sup>37</sup> La función apotropaica de Príapo, como protector de la fertilidad en este caso, no es extraña a la mentalidad romana. En relación con el nacimiento tenían lugar diversas actividades festivas, entre las que están los *dies lustricus*, un ritual que festeja la superación del primer periodo de riesgo para la vida del recién nacido —los ocho primeros días—, en el que los hijos varones recibían una *bullula* y las hijas una *lunula*, amuletos apotropaicos, que, además, permitían identificar su estatus como ciudadanos. *Vid.* Scarfo, *op. cit.*, pp. 69, 70. La diferencia que se establecía desde el nacimiento entre un varón y una mujer, se mantenía durante la vida de ambos, pues al cuerpo de la mujer se le atribuyen unas peculiaridades que dieron lugar a que se le dedicase una atención especializada en la medicina antigua. Véase Baker, *op. cit.*, donde se aportan interesantes consideraciones sobre el instrumental médico utilizado en el parto y evidencias epigráficas donde a la *obstetrix* se la considera *medica* (pp. 148 y ss.), lo que supone que estas doctoras no atendían exclusivamente a mujeres, sino también a varones, porque habían aprendido las habilidades de un médico y no de una comadrona, por lo que esta práctica no estaba prohibida a la mujer. Baker diferencia la práctica de las mujeres médico de las de una comadrona, señalando que podían ayudar a estas últimas en partos complicados (p.148).

<sup>38</sup> La tríada helenística Deméter, Dionisos y Coré asimila personajes divinos más antiguos: el dios Liber se asimila a Dioniso, e incluso a Baco y Príapo. Ceres es su pareja femenina; diosa del matrimonio que junto con Liber, garantizaban la eficacia de la semilla femenina y masculina, respectivamente, asegurando ambas la fertilidad de la tierra y de los hombres. Eran divinidades de la tierra, que presidían y garantizaban la fecundación y la prosperidad de las semillas. Véase J-Nöel Robert, *Eros romano: sexo y moral en la Roma antigua*, Editorial Complutense, Madrid 1999, pp. 59 ss.

<sup>39</sup> Era un motivo frecuente que se representara la instrucción de los jóvenes en artes como la música o la poesía recurriendo a la presencia de una mujer togada que representaba a la Musa que presidía el arte que se estaba ejercitando, junto con un personaje masculino —el pedagogo— cuya sabiduría se representada por un rostro barbudo aludiendo a los años de experiencia acumulada que lo legitimaban como maestro. Véase las líneas dedicadas a este motivo en Étienne, *op. cit.*, p. 296, apartado “Educación clásica”.

modestia<sup>40</sup>; significaba respetabilidad<sup>41</sup>. La información que el fresco nos transmite sobre ella obliga a fijarnos en el lugar que ocupa en la escena, en su relación con otros personajes y, especialmente, en los elementos que nos informan sobre su identidad social. Su manto, adornado con un ribete de un color distinto al del tejido central —un *limbo*—, nos informa sobre su alto estatus social. Que le cubra la cabeza, manteniendo oculto la práctica totalidad de su cabello, salvo el situado frontalmente, en el que no se muestran signos de trabajo de peinado ni presencia de adornos, permite identificarla con la autoridad femenina en el hogar. Su disposición es, aparentemente, de supervisión de la mujer que está sentada, pintando. Tras ella, con una aparente voluntad de buscar refugio, en actitud observadora y gesto contenido, se sitúa la tercera figura femenina, protagonista secundaria de la escena, pero cercana por aspecto y edad a la que pinta. La mujer togada está situada de cara al *herma* de Príapo. ¿Realmente dirige su mirada a la pintora? Podemos responder mejor a esta pregunta si nos fijamos en la dirección de la mirada de la joven que está junto a ella, quien no mira a la pintora, sino al *herma* de

---

<sup>40</sup> La figura materna está asociada con la moralidad. La matrona gozaba de identidad propia en la sociedad; cumplía la función tutelar en el proceso femenino desde la pubertad hasta la procreación, siendo la pubertad el inicio del desarrollo del instinto maternal. La *puditia* (castidad) estaba asociada al ideal de matrona sabia (Scarfo, *op.cit.*, pp. 27-28), que ejemplifica la respetabilidad de la esposa y la sacralidad de su progenie. Uno de los epitafios que recoge Barbara Scarfo (*op.cit.*, pp. 63-64), que informa sobre la relación entre la mortalidad de una madre en el alumbramiento de un hijo y los valores culturales y sociales asociados, refiere el caso de la esposa de un centurión: se presenta con las palabras «*Hic-sita-sum-matrona*». La enseñanza preparatoria consistía en transmitir el control sobre el comportamiento de las jóvenes en relación con su instinto maternal, para desarrollarlo en el seno del matrimonio legítimo. La pudicia y el autocontrol eran cualidades propias de una futura esposa y madre; la *obstetrix* estaba formada para atender debidamente a la matrona, respetando su modestia, en la aplicación de procedimientos de atención, cuidado y asistencia de la mujer. Una conducta inadecuada por parte de la comadrona, podría tener efectos muy negativos sobre la salud de la madre y del hijo, como señala Scarfo (*op. cit.*, pp. 82-83), «The fact that the woman's modesty was a top priority for the midwife must have had a positive impact on her delivery, as it is evident that, if the parturient was in a negative mental state, it caused her body to react and thus impede her delivery. The physician Galen also alludes to a preoccupation with the preservation of feminine modesty during childbirth».

<sup>41</sup> «La identidad de la mujer honorable se afirma mediante su atuendo: como puede observarse en numerosas representaciones escultóricas de época romana o imperial, la matrona sale con la cabeza cubierta por un velo o por un manto que sirve como advertencia de que acercarse a ella conlleva graves sanciones. De hecho, la mujer que sale sin su velo, con ropas de sirvienta, no cuenta con la protección de la ley romana contra las agresiones, que se benefician en este caso de circunstancias atenuantes», P. Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid 2016, p. 142.

Príapo. ¿Lo hace únicamente con la intención de comparar el original con la copia? ¿En la dirección de la mirada también hay intencionalidad?

Por último, hay que considerar que uno de los aspectos que personifica Príapo es la vida. Que se represente en una casa donde se practican artes médicas, como parece indicar la enorme cantidad de instrumental quirúrgico encontrado, lleva a considerarlo como símbolo y protector de la actividad que se desarrolla en ella, un lugar donde se cuida y se alumbró la vida<sup>42</sup>: entre el instrumental encontrado figuran unos antiguos fórceps. La técnica dominada, supuestamente, por el dueño de la casa, actuaba directamente sobre la continuidad de la vida, nacida de la ejecución de un arte. Según esta hipótesis no estaríamos ante una representación erótica más, de las muchas que han aparecido en paredes de casas pompeyanas<sup>43</sup>, sino ante una pintura culta que ensalzaría la fertilidad femenina como legado y bajo protección de la divinidad<sup>44</sup>; representaría el amor conyugal, legítimo, fundamento del *ethos* de la sociedad<sup>45</sup>. Junto con las pinturas pompeyanas de temática erótica,

---

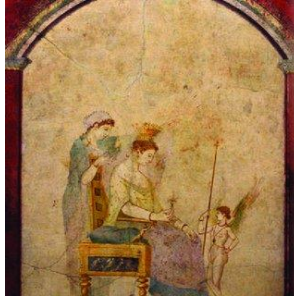
<sup>42</sup> La calidad y cantidad de las evidencias documentales que ilustran la relevancia que adquirió la maternidad, particularmente en el momento del parto, nos obliga a tomarlas en consideración para valorar con mayor justeza las imágenes que estamos estudiando. El artículo de Laurence Totelin, *Call the (Roman) midwife*, publicado por primera vez en BBC History Magazine's 'The Story of Medicine' bookazine y vuelto a publicar en History Extra, BBC History Magazine and BBC History Revealed, informa sobre el estatus de las comadronas en el Imperio romano, así como de sus técnicas e instrumental, analizando imágenes del relieve de la tumba de una comadrona y de su esposo, un cirujano. La tarea de las comadronas quedó recogida y plenamente reconocida en el tratado médico, de Sorano de Éfeso, único de esta temática conservado en su integridad; eran mujeres instruidas, dotadas de buena memoria y vocación por el trabajo, si bien, no se trataba de un oficio.

<sup>43</sup> La abundancia de frescos de esta índole ilustra la relevancia cultural que adquirieron las costumbres amorosas de los habitantes de Pompeya; son representaciones de un arte amatorio que recoge Ovidio en su obra *Ars amandi*, de carácter didáctico, la cual es fuente de inspiración de dicha temática pompeyana. Véase T. Arrizabalaga y A. Usandizaga, «Ars amandi y pintura erótica de Pompeya», *Sans Soleil*, 2, 2010, pp. 49-54. Se atribuye a la obra de Ovidio el origen de las imágenes eróticas de Pompeya. El *Ars amandi*, los *Remedia amoris* y *Medicamina faciei femineae* serían, según estos estudiosos, obras relacionadas con la didáctica amorosa y el arte de la seducción, dirigidas a las esclavas liberadas. Algunos de los frescos pompeyanos serían ilustraciones de descripciones contenidas en las obras mencionadas.

<sup>44</sup> La libertad de las prácticas del arte amatorio que testimonia la pintura erótica pompeyana estaba vedada a matronas y mujeres jóvenes, especialmente pertenecientes a familias nobles.

<sup>45</sup> «La procreación se consolida como la finalidad última del matrimonio romano [...] Esta exaltación del matrimonio se refleja, por ejemplo, en el hecho de que, en las monedas, la pareja imperial se retrata con frecuencia con las manos unidas en el gesto de la *dextrarum*

permite que identifiquemos dos funciones del cuerpo femenino en la sociedad, la pública y la doméstica. Ésta se ve reforzada por el simbolismo asociado a la doble presencia de Príapo en el fresco, indicativa de la doble función de la mujer en el *oikos*, madre y administradora de los bienes y riquezas familiares<sup>46</sup>, disfrutadas ambas por designio natural divino, pues la figura de Príapo simbolizaba fecundidad y riqueza; era divinidad protectora y benéfica.



Fresco de la Villa Farnesina (Roma, Palazzo Massimo), representando a Afrodita acompañada por un *eros*. Fuente: M<sup>a</sup> Isabel Rodríguez, «El mobiliario doméstico romano: muebles de asiento y reposo», *op. cit.*, p. 96.

---

*functio* (símbolo del vínculo conyugal): su felicidad en la vida privada se convierte en garantía de la concordia de la vida pública», Mayayo, *op. cit.*, pp. 142-143.

<sup>46</sup> P. Baker (*op. cit.*, pp. 143-144), nos informa sobre la identidad de la mujer adulta en la sociedad romana: «The construction of the female body in medicine, and its popular conception, may have served to inform one another. Roman women, especially during the imperial age, were not confined to the *domus* like their Greek counterparts. Their duties went beyond child-bearing - they were responsible for raising good Roman citizens by educating their children. To teach, the Roman female would need to have participated in some aspects of the male world to be educated herself. The duties of a Roman woman are only recorded for upper class females [...]; however, letters from soldiers, to their mothers suggest the latter knew how to read, indicating a degree of education in all classes of women. Soranus also requests that midwives, thought to be slaves or plebeians, be literate so they could stay abreast of the latest medical theories [...]. Roman women also gained freedoms that were denied their republican predecessors. She could seek a divorce, gain custody of her children if she could prove that the father was incapable of caring for them; there is also evidence that she could practise birth control and abortion, made apparent by Augustus, who was discouraged by the low numbers of upper-class children. He revised existing laws and created new ones on chastity and adultery, encouraged marriage between the various classes and is said to have given a lecture encouraging men of equestrian rank to procreate (Suet. Aug. 34). Roman women entered traditional male realms and pursued educational interests».

### *Hipótesis B*

Estamos ante un tipo de pintura decorativa y documental, con la que podríamos establecer similitudes con la doxografía, por la gran cantidad de elementos cotidianos que contiene y que configuran, si los consideramos en su conjunto, el entramado irracional desde el que la sociedad fija unos significados y basa su pensamiento. Se trata de un cuadro dentro de un cuadro: una *tabula* es el centro de acción de la pintura, que es también el centro geométrico de la misma, porque la figura de la pintora queda enmarcada, junto con la pintura y el *eros*, en el centro de la composición, pero no es el centro del mensaje de lo que en ese espacio se representa. Es un fresco que conserva en un instante la acción de pintar, pero lo que se pinta posee un valor simbólico; se trata de un relato dentro de un relato. El acto de la artista se concentra en la copia de un *herma* que, a su vez, reproduce los valores que representa Príapo. Entendemos el *herma* como una transposición del sujeto representado –Príapo– y reducido a los rasgos fundamentales de su personalidad. Se representa un momento concreto, un instante, que forma parte de una acción que se desarrolla en el tiempo, que posee, por tanto, un pasado y un futuro, que forma parte de un diálogo. Y que, además, concentra todo su valor significativo en el momento representado, toda su fuerza alusiva y alegórica. Podríamos afirmar que se trata de un reconocimiento o loa al arte pictórico, teniendo en cuenta que se encontró otro fresco, en un espacio muy próximo, de un personaje masculino acompañado por dos mujeres, que representa la escritura; pero eso supondría reducir el valor del mensaje que transmite el fresco. Sin embargo, si se analiza con más profundidad, incluyendo en el análisis la posible relación entre ambas representaciones, podríamos afirmar que se está concediendo a la pintura un valor significativo semejante al de la escritura, un valor retórico y racional. La pintura quedaría reconocida como un arte cuyo objetivo es expresar y persuadir, provocar cambios en el interior del espectador que originen el desarrollo de un discurso mental. Quien pintó el fresco que nos ocupa, sabía cómo pintar para transmitir las ideas que pretendía dar a conocer; dominaba el código pictórico para utilizarlo como lenguaje. A diferencia de la escritura, la pintura compendia en una imagen un universo de significados que deben ser leídos. Como decía Gombrich: «El modo en que el lenguaje del arte se refiere al mundo visible es a la vez tan obvio y tan misterioso que todavía es desconocido en gran parte, excepto por los propios artistas, que saben usarlo tal como usamos todos los lenguajes, sin necesidad de conocer su gramática y su semántica»<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> E. H. Gombrich, *Arte e ilusión*, cit., p. 23.

Posee un poder significativo propio, diferente al de la escritura. La pintura alcanza el rango de arte si es fecunda. Que la pintura es una forma de escritura, cuya función es pedagógica, se nos presenta en el texto siguiente: «En un diálogo de Jenofonte, Sócrates interroga a Parrasio sobre la esencia de la pintura. Sócrates fue condenado a muerte y ajusticiado en el año 399 a.C. Jenofonte compuso las *Memorables* hacia el año 390 a.C., en Escilunte. Un día Sócrates entró en el taller de Parrasio, el *zográphos*. La palabra pintor se dice en griego *zográphos* (el que escribe lo que está vivo). En latín se dice *artifex* (el que hace un arte, una obra *artificialis*)»<sup>48</sup>.

Llegan al acuerdo sobre el objeto máspreciado para la pintura: la expresión del alma, que se aprecia en los sentimientos de los que el rostro es signo, no en las proporciones del rostro, sino en las manifestaciones del alma. La pintura es capaz de reproducir las emociones del alma mediante la mirada, el gesto del rostro. La conversación entre Sócrates y Parrasio continua como sigue: «—Entonces ¿se puede hacer una imagen (*apeikázein*) a partir de esas miradas? —preguntó Sócrates. —Efectivamente —respondió Parrasio. — [Sócrates] La altivez y la apariencia noble, la humildad y la apariencia servil, la moderación y la justa medida, el exceso (*hýbris*) así como lo que carece de toda idea de belleza (*apeirókalon*), se transparenta (*diaphainei*) gracias al rostro (*prosópou*) y a través de las actitudes (*schemáton*) que adoptan los hombres en su manera de comportarse y de moverse. —Dices verdad —dijo Parrasio. —Es necesario, pues, imitar (*mimetá*) esas cosas —dijo Sócrates. — Efectivamente —respondió Parrasio»<sup>49</sup>.

Este diálogo entre Sócrates y Parrasio expresa el ideal de la pintura antigua. Tres etapas jalonan el ascenso de lo visible a lo invisible. Primero, la pintura expresa lo que se ve. Después, la pintura representa la belleza. Por último, la pintura representa *tò té<sup>s</sup> psychés éthos* (el *éthos* de la *psyché*, la expresión moral del alma, la disposición psíquica en el instante crucial)<sup>50</sup>. La pintura nace de un esquema de relaciones entre los componentes de lo representado, el espacio donde se ubica y la actividad que se desarrolla en la estancia que la alberga. Todos ellos configuran el contexto del texto representado en la pintura; sin ellos, la explicación de los hechos pintados es parcial, en el mejor de los casos, o errónea en el peor. «En otras palabras, detrás de una pintura antigua siempre hay un libro, o al menos un relato

<sup>48</sup> P. Quignard, *El sexo y el espanto*, Minúscula, Barcelona 2005, p. 35. Véase todo el capítulo titulado «La pintura romana», pp. 35-50.

<sup>49</sup> Ivi, pp. 36 s. El pasaje procede de Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, III, 10, 1.

<sup>50</sup> Ivi, p. 37.



condensado en un instante ético»<sup>51</sup>. En la pintura antigua convencional, incluso el color se convertía en lenguaje: tenía un valor ético. La pintura tiene su propio vocabulario que expresa un relato en un instante, eternizando la acción representada. La pintora que aparece en el fresco adquiere rango de escritora. Pero, a su vez, forma parte de un relato pedagógico porque ilustra y concreta bajo formas y colores valores de la sociedad romana<sup>52</sup>. La pintora, como tal, conoce el lenguaje de la pintura, conoce el código de las imágenes que está pintando. Es una mujer culta. Pero quien pinta este fresco, también. La pintora es el espejo en el que el artista fresquista recoge y simboliza su propio arte. Y lo hace mediante un símbolo: una imagen de un *herma* de Príapo, una divinidad que representa la fecundidad. No puede haber mayor reconocimiento del valor de la escritura pictórica que este nudo de relaciones. No es casual, por lo tanto, que en la misma estancia de la casa del Cirujano esté representada la escritura a través de imágenes diferentes: la del fresco que nos ocupa —la pintora de Príapo— y la del personaje masculino que está escribiendo sobre una tablilla, acompañado de dos personajes femeninos (quizás un poeta y dos Musas). Ambas imágenes condensan un comportamiento común, con la finalidad de afectar nuestra alma a través de su lectura. La pintora es el elemento activo del relato, personifica la lección que transmite el fresco; es una alegoría de la *paideia*. La relevancia que puede adquirir esta finalidad en una casa como la del Cirujano es claramente apotropaica: conducen el *ethos* del alma y lo protegen frente a posibles peligros. Ofrecen el texto escrito como instrumento para el cuidado y la salud del alma. La imagen, convertida en palabra, es también sanadora.

### *Conclusión*

Hemos reflexionado sobre algunas implicaciones filosóficas del simbolismo cultural asociado a la mujer, a su función natural en el marco social de la mente romana, a la luz de la lectura interpretativa de dos frescos encontrados en la villa de Pompeya. El protagonismo de las mujeres pintoras que aparecen en ellos está vinculado con el simbolismo del objeto pintado. El diálogo que establece la pintura consigo misma, el hecho de tratarse de un cuadro dentro de un cuadro, ilustra el diálogo mental que promueve el arte de la pintura, protagonizado en nuestro estudio por dos mujeres pintoras, cuya atención se centra en un personaje divino.

---

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Podemos apreciar con claridad este objetivo narrativo histórico en los bajorrelieves romanos.



Segni e Comprensione XXXVII, n. 105/2023 e-ISSN: 1828-5368

SUL CUORE. L'ANALISI DELL'AFFETTIVITÀ UMANA E  
DIVINA DI DIETRICH VON HILDEBRAND  
ANNA MARIA PEZZELLA\*

**Abstract:** This paper examines D. von Hildebrand's view of the heart, as well as *The Heart*, published in 1965. It shows how the heart, without any pompous and sentimental vision, is the center of an intense affective activity, as important as the intellectual, for the lived knowledge of the values and goods that structure reality. It starts from the mystery of the Sacred Heart of Jesus, the noblest sign of human nature, to reach the tender affectivity, which implies knowing how to grasp the objective situation, and understand if there are authentic reasons for a particular behavior. To reach it, it is necessary to cross the Sacred Heart of Jesus where there is knowledge and wisdom.

**Keywords:** Heart, affectivity, values, passions, Sacred Heart of Jesus

*A mo' di introduzione*

Gli affetti, le emozioni, i sentimenti sono aspetti fondamentali della vita di una persona. Ne sono la linfa. Gli affetti ci interpellano, le emozioni fanno vibrare il nostro corpo, i sentimenti riempiono il nostro essere. Eppure, la tradizione occidentale ha riservato a essi un ruolo di second'ordine, lasciando quello preminente al momento razionale, alla formazione intellettiva.

Si è trascurato che l'essere umano sia sempre affetto da qualcosa: dalle sollecitazioni esteriori, provenienti dagli oggetti in maniera più o meno consapevole; dalle relazioni con le altre persone, con cui si interagisce e da cui ci si sente attratti o respinti. E si è sottovalutato il fatto che tutto questo produce emozioni, sentimenti, affetti che non rimangono relegati all'ambito in cui si sono generati ma si propagano in tutti gli strati della persona. E ciò perché l'essere umano non è composto a compartimenti stagno ma è un'unità complessa in cui ciò che accade in una sfera ha ricadute sulle altre.

\* Docente di Filosofia dell'educazione e di Istituzioni di pedagogia Pontificia Università Lateranense Roma.

Se si guarda il mare dalla finestra in una giornata di sole, tale scena, la cui possibilità è dovuta alla vista, produce un senso di benessere che attraversa tutto il corpo e che rinnova la forza vitale, consentendo di affrontare con leggerezza, e in modo risolutivo, gli impegni della giornata.

Oggi, si guarda con sempre maggiore interesse all'affettività, come elemento fondamentale della persona umana. Ed è proprio tale ambito che D. von Hildebrand, anticipando di molto i tempi, esamina ne *Il cuore*, pubblicato per la prima volta in inglese nel 1965 con il titolo *The Heart*, e curato e tradotto in italiano da M. Schiavi e D. Bondi, in cui viene preso in esame e analizzato fenomenologicamente la “sede” per eccellenza dell'affettività.

*Per un'analisi fenomenologica dell'affettività: il cuore*

D. von Hildebrand, in periodi non sospetti, sostiene l'importanza dell'affettività che, dal suo punto di vista «svolge un ruolo specifico nella costituzione della persona, come un intimo mondo misterioso, ed è legata in maniera indissolubile alla dimensione più esistenziale della persona e del Sé». Infatti, continua, «Se si guarda al significato completamente nuovo dell'individualità nella persona, e se si paragona questa individualità a quella dell'animale, di una pianta, o di qualche sostanza inanimata, è impossibile non comprendere il ruolo specifico e significativo rivestito dall'affettività»<sup>53</sup>.

Il fenomenologo propone una riflessione sull'affettività a partire da un argomento che non ci si aspetterebbe, vale a dire dal Cuore di Gesù, che, dal suo punto di vista, è segno più nobile della natura umana, perché «avere un cuore capace di amore, un cuore che può conoscere ansia e tristezza, che può essere ferito e commosso, è la caratteristica maggiormente specifica della persona umana. Il cuore è il centro più delicato, intimo e segreto dell'essere umano, ed è nel cuore di Gesù che dimora la pienezza divina»<sup>54</sup>. Hildebrand muove dalla visione di suor Maria Droste zu Vischering che fa richiesta al papa di consacrare tutto il mondo al Sacro cuore di Gesù, concessione che fu accolta da Leone XIII, nel 1899. Un'analisi adeguata del cuore, per il filosofo, avrebbe salvato anche da una cattiva interpretazione del Cuore di Gesù, un culto troppo spesso lasciato alla devozione popolare e che, in quanto tale,

---

<sup>53</sup> D. von Hildebrand, *Il cuore. Un'analisi dell'affettività umana e divina*, cura e traduzione di M. Schiavi e D. Bondi, pref. di P. Premoli De Marchi, Edizioni Fondazione Centro Studi Campostrini, Verona 2022, p. 66.

<sup>54</sup> Ivi, p. 5.

secondo J. Newman, è *in qualche modo corrotta*. Per tale motivo molte delle immagini devozionali risentono di un eccessivo sentimentalismo che priva il Sacro Cuore di Gesù di ogni mistero soprannaturale.

L'affidarsi al mistero del Sacro Cuore di Gesù è per Hildebrand un antidoto contro l'antipersonalismo e il neutralismo del cuore. In un momento in cui si verifica un radicale attacco alla dignità umana, il Sacro Cuore irradia la luce della carità divina. Tale adorazione non è un qualcosa di astratto, ma una realtà. Infatti, Hildebrand, nella sua indagine fenomenologica, muove da un dato di fatto: dal cuore fisico di Cristo ferito dalla lancia del soldato.

Il cuore è la sede dell'affettività, una realtà determinante dell'essere umano che non può assolutamente essere ritenuta secondaria rispetto all'intelletto o alla volontà. Il filosofo sottolinea che da sempre la sfera affettiva, il cuore sia stato trascurato rispetto alla volontà e all'intelletto, per cui ci si è trovati di fronte a «un drastico esempio del pericolo dell'astrattismo, che consiste nel costruire teorie sulla realtà senza consultare la realtà»<sup>55</sup>. Al cuore sul piano filosofico non è mai stato attribuito alcuno spessore e, anche quando è stato esaminato, rileva l'autore, non gli è stato assegnato lo stesso peso della volontà e dell'intelletto. Ricorda che Platone lo esclude dal campo dello spirito. Infatti, pur avendo parlato nel *Fedro* dell'amore e di come «questa specie di delirio è la più grande fortuna concessa dagli dèi»<sup>56</sup>, quando poi deve classificarla come capacità umana non le dà lo stesso ruolo che invece attribuisce all'intelletto. La stessa situazione si verifica con Aristotele il quale, sebbene nell'*Etica Nicomachea* affermi che «l'uomo buono non solo vuole il bene, ma anche ne gioisce», non dà al cuore nessuna importanza per quanto esso sia la sede che consente di sentire la gioia. Infatti, pur dando un gran rilievo alla felicità come bene supremo, continua a considerarla come una felicità pensata e non sentita ed esperita da un cuore di carne. Le prime intuizioni sul cuore e sull'affettività sono presenti in Agostino e precisamente nelle *Confessioni*. Eppure, anche il vescovo di Ippona, quando parla del riflesso della Trinità nell'anima umana non cita il cuore bensì la volontà, l'intelletto e la memoria. Hildebrand ritiene che il filosofo pur non riuscendo a dare al cuore lo stesso valore che il mondo greco ellenistico aveva attribuito alla volontà e all'intelletto non accetta mai fino in fondo la concezione greca di totale negazione del cuore come realtà spirituale e non lo colloca nella sfera irrazionale. Dal suo punto di vista, Hildebrand, invece, pur attribuendo alla natura un peso importante nell'essere umano non sottovaluta l'attività

<sup>55</sup> Ivi, p. 13.

<sup>56</sup> Platone, *Fedro* 245, *Opere*, vol. I, Laterza, Bari 1967, p.751.

intenzionale, *il centro spirituale libero*, che è in grado di gestire la natura. Inoltre, è anche convinto che, come la sfera affettiva, anche l'intelletto sia esposto a perversioni, perché ha prodotto nei secoli tante false teorie, rivelatesi spesso molto più disastrose di un sentimento non autentico.

La sensibilità nei confronti dell'affettività gli deriva dalla sua formazione fenomenologica. Infatti, i fenomenologi, in primis Husserl, hanno dato grande importanza a tutti gli aspetti dell'essere umano: ai vissuti del sentire, a quelli corporei, psichici e spirituali. Non hanno trascurato alcun elemento della persona, formata da una molteplicità di dimensioni che costituiscono un tutt'uno inscindibile. Ognuna di esse si integra con tutte le altre, senza alcuna separazione di sorta; ognuna ha il suo ruolo e il suo peso nella persona, determinandone l'agire, le scelte e dunque la vita. Tra queste l'affettività gioca un ruolo di spicco.

La personalità – scrive E. Husserl – è dipendente da una *base oscura* di inclinazioni caratteriologiche, di disposizioni originarie e nascoste e, d'altra parte, dalla natura. [...] la vita dello spirito è attraversata dalla “cieca” attività delle associazioni, delle pulsioni, dei sentimenti in quanto stimoli e fattori di determinazioni delle pulsioni, delle tendenze che emergono al buio, ecc., e che determinano l'ulteriore corso della coscienza secondo regole “cieche”<sup>57</sup>.

Se da un lato, però esiste una base già data per l'io, con cui l'io è in costante rapporto e da cui viene trascinato, dall'altro esistono anche atti compiuti dall'io stesso. L'io è persona, è spirito, è l'io degli atti consapevoli e anche delle prese di posizione che vengono attraversate dalla psichicità. «l'io delle prese di posizione -scrive- è dipendente dalla sua base, nella misura in cui io, per essere motivato a certe prese di posizione, devo avere appunto i vissuti motivanti, e questi vissuti stanno in un contesto associativo e sotto le regole delle disposizioni associative»<sup>58</sup>.

### *Affettività discreditata.*

Il problema del discredito dell'affettività nasce per Hildebrand dal fatto che si separa la risposta affettiva dall'oggetto che ne è il motivo. Non si possono considerare i sentimenti, quali gioia, tristezza come se avessero un significato

<sup>57</sup> E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una fenomenologia fenomenologica*, vol. II. tr. it. di E. Filippini, rev. di F. Costa, Giulio Einaudi Editore, Torino 1965 e 2002, p. 276.

<sup>58</sup> Ivi, p. 279.

sé stante, a prescindendo dal loro oggetto. Non si può scindere la risposta affettiva dal motivo che l'ha generata. Quando ciò accade si va a

distruggere la sostanza, la dignità e la serietà delle risposte affettive, in quanto esse esigono legittimamente un altro ruolo e un altro livello nella persona, e in quanto sono essenzialmente “intenzionali”. Ciò che dovrebbe essere una risposta affettiva, se separata dall'oggetto, diventa qualcosa di vuoto, di privo di senso, un sentimento fluttuante, un'emozione ondivaga irrazionale e incontrollabile<sup>59</sup>.

La risposta affettiva è quindi una risposta a qualcosa. Si piange, ci si rallegra perché c'è un motivo, che può essere più o meno consapevole. Husserl chiama ciò motivazione che è la legge della vita spirituale.

L'unità della motivazione – scrive nelle *Idee* - è un nesso fondato negli stessi atti, e quando formuliamo un *perché*, domandiamo il motivo di un certo comportamento personale, vogliamo semplicemente conoscere questo nesso. [...] So che è fuggito un leone, so che il leone è un animale feroce, e *perciò* ho paura di uscire per strada. Il servitore incontra il suo padrone e lo saluta con deferenza. Annotiamo sul nostro taccuino ciò che dobbiamo fare domani: la coscienza di un proposito, connessa con la consapevolezza della nostra tendenza alla dimenticanza, motiva la nostra annotazione. In tutti questi esempi è contenuto il *perché della motivazione*<sup>60</sup>.

Se non si va alla ricerca del motivo che causa uno stato affettivo, allora, secondo Hildebrand, ci si trova a dover valutare un sentimento come irrazionale in quanto non presenta nulla di chiaro e distinto. Ciò si verifica anche quando gli atteggiamenti religiosi vengono staccati da loro oggetto, quando cioè non li si connette all'esistenza di Dio che viene considerata come postulato «per godere dei sentimenti religiosi o un mito indispensabile per i bisogni dell'uomo religioso, pertanto [...] le risposte religiose vengono svuotate del loro significato e private di sostanza»<sup>61</sup>.

I motivi possono essere anche nascosti, non consapevoli, ma comunque producono degli effetti per cui non vanno trascurati.

---

<sup>59</sup> Ivi, p. 23.

<sup>60</sup> E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, cit., pp.232-233.

<sup>61</sup> D. von Hildebrand, *Il cuore. Un'analisi dell'affettività umana e divina*, cit., p. 24.

L'autore nelle sue indagini descrive gli stati affettivi che hanno portato al discredito dell'affettività: il falso pathos che gode della propria indignazione e del proprio entusiasmo; la totale concentrazione su sé stessi; l'introversione, l'uomo sentimentale, oppure l'orgia di costrizione di certe sette religiose tipica forma di sentimento non genuino o il tipo isterico inteso come persona prigioniera di un'eccitabilità egocentrica. La descrizione puntuale di tali tipi è necessaria per evitare di confondere l'essere commossi con il sentimentalismo perché la disponibilità a lasciarsi commuovere è legata a una piena e profonda percezione dei valori. Per esaminare la sfera affettiva, il fenomenologo ha necessità di sgombrare i sentimenti da tutte le ambiguità e da tutti gli equivoci che li accompagnano per riconoscere che nell'essere umano esiste una triade di centri spirituali: «intelletto, volontà e cuore – che sono ordinati a cooperare e a fecondarsi l'un l'altro»<sup>62</sup>.

### *Passioni, affettività tenera e valori*

Un compito “educativo” della vita spirituale, e dunque la triade: intelletto, volontà, cuore, è per Hildebrand quello di liberare la persona dal ritmo dei sentimenti psichici che potrebbero soggiogarla.

Ovviamente non tutti i sentimenti psichici sono negativi, così come non sempre è possibile liberarsi volontariamente dal corpo: il senso di benessere che si prova per la notizia della guarigione di un amico è una risposta giustificata e positiva; alcuni stati depressivi, legati ad aspetti fisiologici, come la menopausa, non possono essere controllati dalla volontà, ma è necessario un supporto medico. A queste situazioni si affiancano i sentimenti psichici non intenzionali che scaturiscono dalle passioni.

«Parlando di passioni – scrive von Hildebrand- ci riferiamo non solo allo stato di intensità e violenza in cui la nostra ragione è offuscata e la nostra volontà sopraffatta da un sentimento intenso, ma anche all'asservimento abituale rispetto a certi impulsi violenti, ad esempio quando un essere umano è divorato dalla sua ambizione o del suo *ressentiment* o dalla sua cupidigia»<sup>63</sup> e continua «Il senso più autentico della passione si riferisce a sentimenti come l'ambizione, la cupidigia, la libidine, l'avarizia, l'odio, l'invidia; sentimenti che hanno già in sé carattere oscuro, violento, antirazionale, anche se non hanno raggiunto ancora lo stato passionale o non hanno ancora assunto un dominio abituale sulla persona»<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> Ivi, p. 39.

<sup>63</sup> Ivi, p. 57.

<sup>64</sup> Ivi, p. 58.

Le passioni possono anche asservire la razionalità. Infatti, una persona che ne è divorata può comandare coscientemente la sua volontà. Anche l'intelletto può subire lo stesso destino e quando ciò accade esso può divenire arrogante e pensare che nulla possa sfuggire alla sua comprensione.

Ma si possono dominare le passioni? Per il fenomenologo la risposta affettiva si libera dalle passioni nel momento in cui il centro spirituale aderisce liberamente ai valori. Nella risposta affettiva al valore c'è sempre la cooperazione del centro spirituale libero. «La risposta affettiva al valore – scrive – rappresenta l'antitesi più radicale a qualsiasi manifestazione meramente immanente della nostra natura, quale invece si ritrova in tutti gli impulsi e gli appetiti. A questa trascendenza si accompagna l'intelligibilità propria»<sup>65</sup>.

Un antidoto alle passioni è per Hildebrand l'affettività tenera che, pur manifestandosi «in tutte le categorie dell'amore [...] È il tipo di affettività che si mostra nella nobile arrendevolezza e che coinvolge il cuore»<sup>66</sup>.

È quell'affettività che implica una validità oggettiva. L'essere umano autenticamente affettivo è colui che sa cogliere la situazione oggettiva, sa rendersi conto se ci siano motivi o meno per rallegrarsi o per rattristarsi. L'essere umano autenticamente affettivo è attento al bene, che costituisce la fonte della sua esperienza affettiva. Essa, infatti, è tanto più autentica quanto più implica la convinzione della sua validità oggettiva.

«Ciò che ha la precedenza non è la domanda “Ci sentiamo felici?”», quanto piuttosto «la situazione oggettiva è veramente tale che abbiamo ragione di essere felici?»<sup>67</sup>.

La percezione del valore è il presupposto indispensabile affinché i raggi dei valori possano penetrare nell'anima e fecondare la mente. Tale visione avvicina Hildebrand a E. Stein, che si pone la stessa questione e cioè quanto al meglio per una persona corrisponda anche il meglio oggettivo.

Questo è il punto fondamentale di ogni etica, e a ciò Edith Stein risponde che il meglio per una persona è ciò che «giova al suo essere o che almeno non ne costituisce una minaccia o il meglio in assoluto, ossia ciò che assume suprema posizione nel rango dell'essere, senza cioè considerare il suo

---

<sup>65</sup> Ivi, p. 63.

<sup>66</sup> Ivi, p. 69.

<sup>67</sup> Ivi, p. 74.

significato per la persona che sceglie e per il quale essa è eventualmente pronta a sacrificare qualcosa del suo essere con la sua decisione»<sup>68</sup>.

Questa seconda possibilità, che sembrerebbe avvicinarla a una posizione in qualche modo kantiana, viene smussata con una aggiunta in cui la filosofa specifica: «La persona, però, presa la cosa oggettivamente e assolutamente, attraverso la decisione per ciò che è oggettivamente il meglio, ci guadagnerà sempre grazie al valore oggettivo di tale decisione, poiché una tale decisione rappresenta per sé stessa un accrescimento dell'essere»<sup>69</sup>.

Il sentire i valori non appartiene unicamente all'ambito morale perché la persona, in quanto composta da corpo, anima, psiche e spirito, non si contraddistingue unicamente per l'aspetto morale. Per tale motivo, secondo E. Stein «Non si tratta soltanto della morale della persona, ovvero la sensibilità per i valori morali e il condizionamento da essi determinato, bensì della ricettività nei confronti dei valori, delle molte capacità che sono presupposte dal fatto di percepire i valori di qualità diversa»<sup>70</sup>.

Anche Husserl nelle *Idee II* affermava:

la valutazione generale-originale del valore o, in termini generali, che qualunque *coscienza come tale, che costituisca originariamente un oggetto di valore*, implica necessariamente una *componente* che rientra nella *sfera dell'emozionalità*. La costituzione più originaria del valore si realizza nell'ambito emotivo, è quella dedizione preteoretica e fruitiva [...] del soggetto egologico che sente una dedizione per la quale già decenni fa, in certe mie lezioni, avevo proposto l'espressione *percezione del valore*<sup>71</sup>.

Il valore va percepito, sentito da un cuore profondo. Eppure, il cuore può presentare una serie di problematiche.

Esiste per von Hildebrand una ipertrofia e un'atrofia del cuore. La prima è il considerare l'affettività così intensa da squilibrare il rapporto tra cuore, volontà e intelletto, mentre con la seconda si verifica un'affettività paralizzata dall'intelletto e dalla volontà che non permette di capire quanto «la ricchezza e la pienezza di un essere umano dipendono largamente dal

<sup>68</sup> E. Stein, *Potenza e atto*, tr. it. di A. Caputo, pref. di A. Ales Bello, Città Nuova Editrice, Roma 2003, p. 217.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> E. Stein, *Psicologia e scienze dello spirito. Contributi per una fondazione filosofica*, tr. it. di A.M. Pezzella, pres. Di A. Ales Bello, Città Nuova editrice, Roma 1996, p. 245.

<sup>71</sup> E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, cit., p.14.



potenziale della sua affettività e soprattutto dalla qualità della sua vita affettiva»<sup>72</sup>. Tale visione si connette a una concezione antropologica che vede presenti nell'essere umano due livelli, uno più superficiale in cui risiedono i sentimenti di grado inferiore, come i semplici stati affettivi, sia fisici, come la stanchezza, che psichici, come il buon umore o la depressione.

Questo è il livello delle passioni in senso stretto, non motivate dai valori. Poi c'è un livello della sfera affettiva più elevato ed è quello che sta al di sopra degli atti volitivi, vale a dire quella della voce del cuore che il fenomenologo non identifica con il subconscio ma con «una profondità misteriosa, che noi non possediamo nel modo in cui “possediamo” le azioni o gli atti che sono immediatamente in nostro potere»<sup>73</sup>.

Infatti, non tutto quello che è presente nell'essere umano si può controllare con la volontà; in lui si danno profondità misteriose che non sono generate dagli sforzi umani.

E queste profondità sono il luogo in cui Dio si dona agli uomini. «Questi moti affettivi del livello più alto, dunque, sono veri doni – doni naturali di Dio che l'essere umano non può darsi da sé. Provenendo in qualche modo dal profondo della sua persona, sono in maniera peculiare voci del suo vero sé, del suo pieno essere personale»<sup>74</sup>.

### *Conclusioni*

Il cuore per Hildebrand è il vero sé; esso è la parte più intima, il nucleo della persona, per cui ha un valore maggiore rispetto all'intelletto e alla volontà. È proprio nel cuore che si trova la libertà cooperativa, la libertà umana in grado di cooperare autonomamente con i doni provenienti dall'alto. Anche su questo aspetto il rapporto tra Hildebrand e Stein è molto stretto, infatti anche per la fenomenologa è necessario cooperare con Dio per raggiungere la salvezza. E sicuramente sarebbe stata anche d'accordo con Hildebrand nel ritenere che il significato più alto della libertà cooperativa sia contenuta nelle parole di Maria: *Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum*.

L'ultima parte del testo è dedicata al cuore di Gesù, all'affettività del Dio uomo, che presenta un cuore infinitamente caritatevole e misericordioso che è un vero scandalo per coloro che soppesano tutto, «per chi venera la

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 88.

<sup>73</sup> Ivi, p. 104.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

misura, è una spada che divide lo spirito dall'anima, per il nostro semplice approccio naturale»<sup>75</sup>. Per poter rendere il cuore umano più sensibile e ardente è necessario conformarlo a quello divino. La perfezione la raggiunge quando si dona totalmente all'altro, al prossimo. La trasformazione in Cristo dona all'essere umano noi stessi una nuova libertà, in quanto libera da qualsiasi impedimento nello slancio amoroso verso l'altro. Tale incontro va continuamente rinnovato, affinché il nostro cuore sia arricchito attraverso i raggi del Sacro cuore di Gesù.

Il testo di von Hildebrand, in conclusione, offre una molteplicità di spunti di riflessione, non solo sull'affettività, ma sull'essere umano in generale e anche sul modo di considerare l'affettività di Dio. Inoltre, risponde al rischio serio dell'ipertrofia dell'affettività, senza per questo cadere in un arido intellettualismo o in quella che lui definisce un'atrofia del cuore. Ciò è possibile facendo leva sull'affettività tenera che, in quanto consapevole, è lucida e sincera. Ma per raggiungerla è necessario educarsi, crescere, e ciò è possibile solo passando attraverso il Sacro Cuore di Gesù in cui «risplendono tutti i tesori della conoscenza e della saggezza»<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Ivi, p. 134.

<sup>76</sup> Ivi, p. 155.

UNE FÉE CURIEUSE : *PERSINETTE* DE CHARLOTTE-ROSE  
DE CAUMONT LA FORCE  
JOLENE VOS-CAMY\*

**Abstract:** The fairy of Charlotte-Rose de Caumont La Force's fairy tale *Persinette* (*Rapunzel*) is a complex and ambiguous figure that does not fit into a simple binary of victims and aggressors. I argue that La Force's adaptation of the fairy tale of the girl in the tower gives the fairy prominent status as one of the main characters instead of being relegated to the usual secondary role. Of the different versions of this fairy tale, La Force's is the only one with a powerful multidimensional female figure in the fairy role where she is in fact the most dynamic and fascinating character. La Force thereby gives an exceptionally positive view of a powerful female figure.

**Keywords:** La Force, Persinette, Rapunzel, fairy tale, fairy.

La fée de *Persinette* de Charlotte-Rose de Caumont La Force est une figure complexe et ambiguë qui résiste au simple système binaire de victimes et d'agresseurs. Dans le schéma typique du conte de fées, le couple héroïque est au centre de l'histoire, et s'il y a une fée, elle reste un personnage secondaire. Le présent essai démontrera que la fée de *Persinette* de La Force est en fait un des protagonistes principaux du conte, qui participe à une évolution narrative cohérente tout en éprouvant des émotions diverses et en effectuant des actions multiformes.

De toutes les versions de *Persinette*, celle de La Force est la seule à mettre en scène une fée aussi multidimensionnelle et active, maternelle et aussi vengeresse, agressive et aussi bienfaitrice. La Force est la seule à avoir refusé le rôle complètement négatif si souvent attribué au personnage féminin puissant dans ce conte, que ce soit une fée, une ogresse, ou une sorcière. Nous proposons donc que la fée dans *Persinette* représente une défense de la part de La Force des femmes puissantes et dynamiques de la littérature.

\*Docente di Letteratura francese, Calvin University, USA.

La Force (1650-1724) était une écrivaine de contes de fées et de romans historiques connue à la cour française pour son esprit, sa verve, et ses aventures galantes :

Sans donner dans la préciosité, Mlle de La Force s'impose surtout par le brillant de sa conversation. Elle appartient à cette génération de parisiennes pour qui la réussite mondaine passe par l'art de bien parler. *Le Mercure Galant* de mars 1684 confirme son succès en observant que "son esprit est connu de tout le monde"<sup>1</sup>.

Membre de la haute noblesse du dix-septième siècle, elle descendait d'une vieille famille huguenote du sud-ouest de la France liée depuis des générations avec la famille royale de Navarre et de France. Malgré la conversion de La Force au catholicisme en 1685 qui devait signaler une soumission à l'autorité royale, le roi Louis XIV doutait de son obéissance car quelques années plus tard il lui donna le choix entre l'exil ou le couvent. La Force était "déterminée, féministe avant l'heure, dans un univers dominé par les hommes, au milieu d'un Versailles tout dévoué à Louis XIV, devant lequel elle refusera toujours de s'incliner"<sup>2</sup>. Il ne devrait pas être étonnant, donc, de voir des traits similaires dans les œuvres littéraires de La Force.

Le conte de fées *Persinette* a été publié par La Force dans la collection *Les Contes des contes* en 1692<sup>3</sup>. Il est probable que La Force s'est inspirée d'une première version de ce conte de fées publié en 1625 par le Napolitain Giambattista Basile, sous le nom de *Fleur-de-persil* dans *Le Conte des contes ou le divertissement des petits enfants*<sup>4</sup>. Aujourd'hui ce même conte est mieux connu dans la version *Rapunzel* ou *Raiponce* par les frères Grimm, publiée en

---

<sup>1</sup> C. Dauphiné, *Charlotte-Rose de Caumont La Force, une romancière du XVII<sup>e</sup> siècle*, Pierre Fanlac, Périgueux 1980, p. 13.

<sup>2</sup> D. Florentin, "Préface", Michel Souloumiac, *Mademoiselle de La Force, Un auteur méconnu du XVII<sup>e</sup> siècle*, A.R.A.H., La Force (France) 2004.

<sup>3</sup> S. R. Robert, la date de publication des *Contes des contes* de La Force est de 1697. L'édition qui se trouve dans la Bibliothèque Nationale de France date de 1698. Mais selon Claude Dauphiné, la date de publication originale serait de 1692. Voir R. Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Honoré Champion, Paris 2002, p. 75. Voir aussi C. Dauphiné, *op. cit.*, p. 22.

<sup>4</sup> G. Basile, *Le Conte des contes ou le divertissement des petits enfants*, Trad. Françoise Decroissette, Circé, Paris 1995.

1812<sup>5</sup>. Plus récemment, Disney a sorti une adaptation cinématographique, *Tangled*, en 2010<sup>6</sup>, et Kate Forsyth a repris l'histoire dans son roman *Bitter Greens*, publié en 2012<sup>7</sup>. Notre présente analyse se concentrera sur une comparaison des versions de Basile et de La Force, même si nos observations sur le caractère de la fée s'appliquent également de façon générale aux versions subséquentes.

### *Similarités entre les contes de Basile et de La Force*

Il n'est pas possible de savoir si La Force s'est inspirée d'un "conte de nourrice" de la tradition orale ou d'une lecture du *Conte des contes* de Basile<sup>8</sup>, mais quelques similarités marquantes entre le conte de Basile et celui de La Force laissent penser que La Force avait connaissance du conte napolitain. Les titres des deux collections de contes sont très similaires, comme aussi les titres éponymes du conte lui-même, qui font référence au persil. Comme La Force, Basile utilise un style littéraire complexe qui peut tromper le lecteur trop rapide à croire le sous-titre enfantin de sa collection de contes :

Basile est un auteur ambigu, foisonnant et joueur, très éloigné des critères littéraires en usage dans les textes français de l'époque classique : il pratique un extraordinaire jeu langagier qui mêle la parodie des procédés stylistiques de l'épopée à la subversion des genres traditionnels, entremêle les métaphores filées et la scatologie, les comptines enfantines et les allusions obscènes, le tout en contradiction avec le sous-titre de l'ouvrage, ce "Divertissement des petits enfants" n'ayant rien de naïf ni de puéril<sup>9</sup>.

En ce qui concerne le style de La Force, Carolyn Vellenga souligne un exemple où l'ironie de l'écrivaine a été mal comprise dans le passé. Dans cet exemple en particulier, il s'agit de la scène de rencontre entre Persinette et le prince dans la tour :

---

<sup>5</sup> Pour une étude de l'influence de *Persinette* en Allemagne, voir l'article de Jean Mainil, "Persinette en Allemagne: Le corpus "purement allemand pour sa naissance et sa mise en forme" des Frères Grimm", *Féeries* 9, 2012, pp. 29-54.

<sup>6</sup> *Tangled*, Walt Disney Animation Studios, Walt Disney Pictures, 2010.

<sup>7</sup> K. Forsyth, *Bitter Greens*, Vintage, Random House, Australia 2012.

<sup>8</sup> Voir R. Robert, "Notices", *Contes*, Éd. Raymonde Robert, Honoré Champion, Paris 2005, p. 298.

<sup>9</sup> R. Robert, "Les conteurs français lecteurs de Basile: Mlle Lhéritier, Mlle de La Force, un auteur anonyme, Cazotte", *The romanic Review*, vol. 99, 3-4, p. 334.

Oddly, critic Mary Storer, doing her best to save the early fairy tale writers from oblivion in the late 1920s, missed this irony entirely. [...] Mistaking irony for naïveté, Storer does La Force a great disservice. Without a sense of the *sous-entendu*, of the ironic overtone, the author's cagey eroticism can be simply missed<sup>10</sup>.

Mary Storer n'a pas été la seule à sous-estimer l'ironie présente dans le conte de La Force<sup>11</sup>. A titre d'exemple, dans son article intéressant où il compare *Persinette* avec la version des frères Grimm, Jean Mainil déclare pourtant que l'ironie existe dans un cas isolé dans le conte de La Force où l'écrivaine parle de la rareté du persil: "L'ironie présente en ce seul endroit dans *Persinette*— "il fallait que, dans ce temps-là, le persil fût d'un goût excellent"—a disparu de la version des Grimm"<sup>12</sup>. C'est sans prendre en compte tous les clins d'œil possibles d'une écrivaine connue pour son esprit brillant et moqueur.

La structure essentielle des contes de Basile et de La Force est similaire aussi. Dans les deux contes, une femme enceinte désire manger du persil provenant du jardin de la voisine et après quelques difficultés, la femme enceinte en mange. Ensuite la voisine prend possession de la fille qui naît (à l'âge de six ans pour Basile, à la naissance pour La Force) et la met dans une tour (tout de suite dans la version de Basile, après douze ans dans la version de La Force). Dans les deux versions un prince découvre la fille dans la tour et veut l'épouser (le mariage a lieu au dénouement du conte pour Basile, et au moment de la rencontre du prince et de Persinette dans la tour pour La Force). Dans le dénouement des deux contes le jeune couple héroïque trouve le bonheur chez le prince après de grandes difficultés.

Un dernier élément de ressemblance entre les deux contes est la moralité du conte. Basile termine *Fleur-de-persil* en parlant du couple héroïque ainsi: "ils comprirent, après toutes ces calamités et tous ces tourments qu'*une heure à bon port efface cents ans de tempête*"<sup>13</sup>. La Force reprend le thème du calme après la tempête dans la dernière phrase du conte juste avant la moralité: "[le prince] se trouva si satisfait de se voir dans le

---

<sup>10</sup> C. Vellenga, "Rapunzel's Desire. A Reading of Mlle de La Force", *Merveilles & contes*, vol. 6.1 (mai 1992), pp. 62-63.

<sup>11</sup> Voir M. E. Storer, *Contes de fées du grand siècle*, Institute of French Studies, Inc., New York 1934.

<sup>12</sup> Jean Mainil, *op. cit.*, p. 39.

<sup>13</sup> G. Basile, *op. cit.*, p. 149.

repos après avoir été si agité de l'orage que rien au monde ne fut comparable à la félicité dans laquelle il vécut avec sa parfaite épouse"<sup>14</sup>.

### *La fée curieuse chez La Force*

Il y a aussi des différences essentielles entre les contes de Basile et de La Force. La première de ces différences est le choix de La Force de créer le personnage de la fée pour remplacer l'ogresse chez Basile. En nommant la propriétaire du jardin où pousse le persil comme une fée, La Force la met dans une catégorie linguistique et littéraire à l'opposé de celle désignée par Basile avec l'ogresse. Antoine Furetière, dans son dictionnaire sorti en 1690, quelques années à peine avant la publication de la collection de contes de La Force, décrit les fées dans des termes positifs :

Fée: Terme qu'on trouve dans les vieux Romans, qui s'est dit de certaines femmes ayant le secret de faire des choses surprenantes : le peuple croyait qu'elles tenoient cette vertu par quelque communication avec des Divinitez imaginaires. C'estoit en effet un nom honneste de Sorcieres ou Enchanteresses<sup>15</sup>.

Par contre, quand Basile désigne la voisine comme une ogresse, il l'associe avec des êtres anthropophages: "Ogre, ogresse: Géant des contes de fées, à l'aspect effrayant, se nourrissant de chair humaine"<sup>16</sup>. Chez Basile, on rencontre l'ogresse dans la deuxième phrase du conte. La seule chose que le narrateur dit est qu'elle a un jardin où il se trouve du persil: "Il était une fois une femme appelée Pascadozia, qui était grosse. Un jour, le hasard la fit se pencher à une fenêtre qui donnait sur le jardin d'une ogresse, et de là, elle avisa une belle bordure de persil"<sup>17</sup>. Quelques phrases plus loin on découvre le mauvais caractère de cette ogresse qui se met tout de suite dans une colère vengeresse quand elle découvre le vol qu'on lui a fait :

A son retour, l'ogresse, voulant se mijoter une sauce, s'aperçut qu'on avait fauché son persil et s'exclama: "Que je me rompe l'os du cou si je n'attrape pas ce manche crochu pour lui apprendre et lui

---

<sup>14</sup> Ch.-R. de Caumont La Force, *Persinette, Contes*, Éd. Raymonde Robert, Honoré Champion, Paris 2005, p. 338.

<sup>15</sup> A. Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, Rotterdam 1690, entrée "fée".

<sup>16</sup> *Le Petit Robert*, Éd. Josette Rey-Debove et Alain Rey, SNL, Paris 2016, entrée "ogre, ogresse".

<sup>17</sup> G. Basile, *op. cit.*, p. 146.

faire passer l'envie d'écumer les gamelles d'autrui au lieu de manger dans son écuelle". Cependant la pauvre femme continuait à descendre dans le potager, tant et si bien qu'un beau matin elle fut surprise par l'ogresse, qui, fort enragée et fort venimeuse, lui dit: "Je te cueille enfin, vilaine voleuse !" <sup>18</sup>

L'ogresse de Basile reste désagréable, menaçante, et méchante tout au long du conte.

Cependant, la fée de La Force ne se limite pas à la définition positive de Furetière. C'est une fée complexe et ambiguë, à la fois maternelle et vengeresse, figure d'agresseuse mais aussi bienfaitrice. Par ses qualités positives la fée de La Force ressemble à d'autres fées de femmes écrivaines de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, comme l'affirme Michel Souloumiac: "la fée des contes féminins jouit d'une grande liberté, d'un pouvoir immense et d'un prestige que Perrault se garde bien de lui accorder. Il arrive que le féminisme s'exprime par la description idéalisée d'un monde où règnerait le pouvoir des femmes" <sup>19</sup>. Mais la fée de *Persinette* manifeste un caractère plus difficile quand elle se met en colère et punit Persinette et le prince sévèrement lorsqu'elle découvre la grossesse de celle qu'elle avait enfermée dans la tour. Alors, comment faut-il comprendre la logique de cette fée multidimensionnelle ?

Malgré les similarités structurelles entre les contes de La Force et de Basile, il y a bien des différences dans la présentation de l'histoire. La Force commence son conte en donnant plus de contexte sur les personnages que ne fait Basile. En premier lieu elle présente deux jeunes amants qui se sont mariés et qui désirent un enfant. Par bonheur, la jeune épouse tombe enceinte. En suivant, La Force présente la fée dans deux petits paragraphes dédiés à la description de celle-ci et de son jardin :

Il y avait dans leur voisinage une fée, qui surtout était curieuse d'avoir un beau jardin ; on y voyait avec abondance de toutes sortes de fruits, de plantes et de fleurs. En ce temps-là, le persil était fort rare dans ces contrées ; la fée en avait fait apporter des Indes, et on n'en eût su trouver dans tout le pays que dans son jardin <sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> M. Souloumiac, *Mademoiselle de La Force, Un auteur méconnu du XVII<sup>e</sup> siècle*, A.R.A.H., La Force (France) 2004, p. 54.

<sup>20</sup> Ch.-R. de Caumont La Force, *op. cit.*, p. 331.



La première caractéristique qui identifie la fée est sa curiosité. Antoine Furetière définit le mot « curieux » d'une façon positive par rapport aux personnes qui s'intéressent à la nature: "Curieux, se dit en bonne part de celuy qui a desir d'apprendre, de voir les bonnes choses, les merveilles de l'art & de la nature... se dit aussi de celuy qui a ramassé les choses les plus rares, les plus belles & les plus extraordinaires qu'il a pû trouver, tant dans les arts que dans la nature"<sup>21</sup>.

Comme l'ogresse de Basile, la fée de La Force est contrariée quand elle découvre que le mari de sa voisine enceinte lui vole du persil. Mais l'expression de sa colère est moins brutale que celle de Basile:

Le pauvre mari retourna ensuite plusieurs fois inutilement. Mais enfin sa persévérance fut récompensée... Il y entra, et fut bien surpris d'apercevoir la fée elle-même, qui le gronda fort de la hardiesse qu'il avait eue de venir ainsi dans un lieu dont l'entrée n'était permise qu'à qui que ce fût. Le bonhomme confus se mit à genoux, lui demanda pardon, et lui dit que sa femme se mourait si elle ne mangeait pas un peu de persil ; qu'elle était grosse, et que cette envie était bien pardonnable. "Eh bien, lui dit la fée, je vous donnerai du persil tout autant que vous en voudrez, si vous me voulez donner l'enfant dont votre femme accouchera"<sup>22</sup>.

La raison pour laquelle la fée demande l'enfant n'est pas expliquée par le narrateur autre que la fée propose un échange contre du persil. Ce n'est pas une punition contre le couple qui a osé violer le jardin de la fée, comme dans le conte de Basile. C'est au contraire une négociation pour échanger tout le persil que le père voudrait cueillir à l'avenir contre l'enfant à naître. On peut croire que c'est une vengeance de la part de la fée, mais une deuxième possibilité est que la fée connaît le caractère de ses voisins et profite de l'occasion pour adopter l'enfant. Après tout, dans la version de La Force, même si dans le premier paragraphe on apprend que les jeunes époux "souhaitaient fort un enfant"<sup>23</sup>, ils renoncent très vite et sans difficulté apparente à ce même enfant. La jeune épouse enceinte est transformée par son obsession du persil: "La nouvelle épouse eut une grande envie d'en manger, et comme elle savait bien qu'il était malaisé de la satisfaire, parce que personne n'entraît dans ce jardin, elle tomba dans un chagrin qui la rendit

<sup>21</sup> A. Furetière, *op. cit.*, entrée "curieux".

<sup>22</sup> Ch.-R. de Caumont La Force, *op. cit.*, p. 332.

<sup>23</sup> Ivi, p. 331.

même méconnaissable aux yeux de son époux”<sup>24</sup>. Puis, quand la fée prend le jeune mari en flagrant délit dans son jardin et lui propose l’échange du persil contre l’enfant à naître, le mari hésite à peine avant de se mettre rapidement d’accord sans consulter sa femme: “Le mari, après une courte délibération, le promet ; il prit du persil autant qu’il en voulut”<sup>25</sup>. La jeune mère est absente de la négociation. On peut croire que son désir de persil a persisté puisque le mari continue à en chercher avec la permission de la fée, mais le narrateur ne parle plus d’elle sauf brièvement au moment de l’accouchement. Elle disparaît ensuite du récit.

Ensuite, le choix du persil est problématique dans le conte. Comme l’affirme Holly Tucker, “By name and by body, Persinette bears traces of her mother’s longings during pregnancy”<sup>26</sup> mais Tucker n’explique pas le choix de cette plante. Par contre, Marie Lindaturner et Irène Krymko-Bleton soulignent le pouvoir abortif du persil bien connu:

ce qui attire notre attention dans ce conte, dont on pourrait faire plusieurs lectures, est la question du désir de mort envers le bébé. Depuis des siècles, le persil est considéré comme une plante de sorcellerie. [...] La mère de Persinette veut peut-être se débarrasser de sa grossesse lorsqu’elle pénètre dans le jardin des Fées pour y prendre du persil<sup>27</sup>.

Au Moyen Âge on se servait des graines et des racines du persil pour provoquer des avortements et cet usage continue aujourd’hui dans certaines parties du monde<sup>28</sup>. La mère de Persinette regrettait-elle de tomber enceinte ?

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Ivi, p. 332.

<sup>26</sup> H. Tucker, “Like Mother, like Daughter: Maternal Cravings and Birthmarks in the Fairy Tales of Mme d’Aulnoy and Mlle de la Force”, *The Mother in/and French Literature*, Éd. Buford Norman, Rodopi, Amsterdam, Atlanta GA 2000, p. 38.

<sup>27</sup> M. Lindaturner et I. Krymko-Bleton, “Risque d’accouchement prématuré et fantasmes mortifères. La maternité et les contes”, *Dialogue, Recherches cliniques et sociologiques sur le couple et la famille*, 2002, vol. 2 (n°156), p. 71.

<sup>28</sup> Voir A. Zinner, “Empfängnisverhütende Pflanzen—Eine Auswahl”, *Vom Nimbaum bis zur Pille, Zur kulturgeschichtlichen Vielfalt der Verhütungsmethoden*, Hain Verlag, Jena 2006, pp. 27-70. Voir aussi M. Gozlan, “Mettre du persil ou d’autres herbes dans le vagin : une pratique dangereuse”, *Réalités Biomédicales*, Blog de Marc Gozlan dans *Le Monde, édition globale*, 23 janvier 2019. Je remercie A. E. Duggan, l’auteur de *Salonniers, Furies, and Fairies : The Politics of Gender and Cultural Change in Absolutist France*, University of Delaware Press, Newark 2005, qui, à propos de *Persinette*, m’a indiqué le lien entre le persil et l’avortement dans une conversation à Détroit (Michigan, USA) en octobre 2022.

La Force n'éclucide pas le mystère du changement abrupt dans le comportement de la jeune mère sauf par une absence totale de lien affectif entre la mère biologique et sa fille.

Dès la naissance de Persinette c'est la fée qui s'occupe du bébé et qui l'élève comme sa propre fille:

Quand le temps de l'accouchement fut arrivé, la fée se rendit près de la mère, qui mit au monde une fille, à qui la fée donne le nom de Persinette ; elle la reçut dans des langes de toile d'or, et lui arrosa le visage d'une eau précieuse qu'elle avait dans un vase de cristal, qui la rendit, au moment même, la plus belle créature du monde<sup>29</sup>.

Le narrateur décrit les soins de la fée en commençant par la scène de l'accouchement et en passant rapidement à l'adolescence de la fille où le lecteur découvre que la fée était déjà au courant du destin de Persinette :

Après ces cérémonies de beauté, la fée prit la petite Persinette, l'emporta chez elle, et la fit élever avec tous les soins imaginables ; ce fut une merveille, avant qu'elle eût atteint sa douzième année, et comme la fée connaissait sa fatalité, elle résolut de la dérober à ses destinées<sup>30</sup>.

Le narrateur n'éclaircit pas quel est ce destin, mais on comprend qu'il serait désirable pour Persinette de l'éviter et que la fée y pense. La solution de la fée pour sauver Persinette de son destin est la fameuse tour dans laquelle la fée place Persinette. Dans le conte de Basile, comme plus tard dans le conte des frères Grimm, la tour est une prison d'où la fille veut sortir et retrouver sa liberté. Chez Basile, l'ogresse emmène la fille avec elle dans un bois sombre et enferme la fille dans une tour dont la seule distinction est son manque d'accessibilité: "puis [l'ogresse] l'enferma dans une tour qu'elle fit surgir comme par enchantement, sans portes, sans escaliers, avec une unique fenêtre, minuscule, où elle montait et descendait en glissant le long des cheveux de Fleur-de-persil"<sup>31</sup>. Robert dit que cette tour est "absolument identique dans les deux contes"<sup>32</sup> sans doute parce que la tour n'a aucun accès sauf une petite fenêtre, et la fée et l'ogresse y montent en grim pant le long

<sup>29</sup> Ch.-Rose de Caumont La Force, *op. cit.*, p. 332.

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> G. Basile, *op. cit.*, 147.

<sup>32</sup> R. Robert, "Les conteurs français lecteurs de Basile", *cit.*, p. 339.

des cheveux de la jeune fille. Mais dans le conte de La Force, cette tour a des allures tout à fait différentes de celle de Basile. C'est une tour magnifique en argent que le narrateur caractérise de "mystérieuse". C'est une tour digne d'une fée "curieuse" qui veut développer la curiosité de sa protégée :

Il y avait de grands et beaux appartements aussi éclairés que si la lumière du soleil y fût entrée, et qui recevaient le jour par le feu des escarboucles dont toutes les chambres brillaient. Tout ce qui était nécessaire à la vie s'y trouvait splendidement ; toutes les raretés étaient ramassées dans ce lieu. Persinette n'avait qu'à ouvrir les tiroirs de ses cabinets, elle les trouvait pleins des plus beaux bijoux ; ses garde-robes étaient magnifiques, autant que celles des reines d'Asie ; et il n'y avait pas une mode qu'elle ne fût la première à avoir<sup>33</sup>.

Le narrateur souligne le fait que la solitude de Persinette n'avait rien de désagréable comme s'il fallait convaincre le lecteur qui aurait du mal à le croire: "mais j'assurerai que, comme elle ne connaissait que la fée, elle ne s'ennuyait point dans sa solitude ; elle lisait, elle peignait, elle jouait des instruments et s'amusait à toutes ces choses qu'une fille qui a été parfaitement élevée n'ignore point"<sup>34</sup>. Le narrateur répète cette idée en appelant la situation de Persinette "cette charmante solitude" et il donne en suivant d'autres exemples des activités agréables de la jeune fille dans sa solitude toujours en soulignant qu'elle est dans une situation enviable: "Persinette se divertit à cent choses différentes dès qu'elle fut seule. Quand elle n'aurait fait que fouiller dans ses cassettes, c'était une assez grande occupation ; combien de gens en voudraient avoir une semblable !"

Cependant, Roxane Paillier trouve que l'expression de La Force, "cette charmante solitude" est un oxymore et que "même si Persinette a des occupations, il n'en demeure pas moins que cette solitude est synonyme d'enfermement, de privation de liberté. Elle n'a aucun contact avec des personnes extérieures et se complaît dans sa solitude car elle ne connaît rien d'autre"<sup>35</sup>. Selon la lecture de Paillier, Persinette se trouve victime de la fée: "C'est en effet la fée qui entretient Persinette dans la peur de l'autre,

<sup>33</sup> Ch.-R. de Caumont La Force, *op. cit.*, p. 332.

<sup>34</sup> Ivi, p. 333.

<sup>35</sup> R. Paillier, *Contes "féminins" et transferts médiatiques: perspectives culturelles et pédagogiques* (Thèse de doctorat), Littératures, Le Mans Université 2021, p. 71.

souhaitant l'isoler du monde"<sup>36</sup>. Mais Paillier attribue à la fée des motifs qui ne se trouvent pas dans le conte de La Force. La tour en argent de La Force ressemble plus à un jardin d'Éden qu'à une prison car la jeune fille s'y épanouit pleinement.

C'est l'arrivée du prince qui cause la première détresse de Persinette dans la tour chez La Force:

Persinette, de son côté, perdit la parole quand elle vit un homme si charmant, elle le considéra longtemps tout étonnée, mais tout à coup, elle se retira de la fenêtre, croyant que ce fût quelque monstre, se souvenant d'avoir ouï dire qu'il y en avait qui tuaient par les yeux, et elle avait trouvé les regards de celui-ci très dangereux<sup>37</sup>.

L'humour de La Force est palpable quand elle décrit la naïveté de Persinette qui fait l'amalgame entre les yeux du prince et ceux qui envoient des flèches d'amour métaphoriques. L'ironie est aussi présente dans la description du mariage éclair sans témoins qui mène rapidement à une grossesse inattendue pour cette jeune fille pour qui la tour n'est pas une protection suffisante contre les risques de l'amour, comme l'affirme Marcelle Maistre Welch:

Dans *Persinette*, la jeune fille devient enceinte sans comprendre ce qui lui est arrivé. L'auteur suivait ici un schéma folklorique très répandu. Pourtant, [La Force] a profité de l'occasion pour introduire le motif de la grossesse (et même une *double* grossesse) d'une princesse qui ne semblait pas avoir épousé son prince selon les lois de l'Eglise: '... il lui proposa de l'épouser sur l'heure. Elle y consentit sans savoir presque ce qu'elle faisait. Elle acheva de même la cérémonie.' L'euphémisme glisse allègrement sur une situation plutôt scabreuse!<sup>38</sup>

Quand on connaît l'histoire du mariage annulé entre La Force et Charles Briou en 1687 à la demande du père Briou qui citait le manque de prêtre et de témoins pour justification principale de l'annulation<sup>39</sup>, on est encore plus sensible à l'ironie de La Force en ce qui concerne le mariage dans la tour. La

<sup>36</sup> R. Paillier, *op. cit.*, p. 72.

<sup>37</sup> Ch.-Rose de Caumont La Force, *op. cit.*, p. 333.

<sup>38</sup> M. Maistre Welch, "L'Eros féminin dans les contes de fées de Mlle de La Force" dans *Les Contes de fées*, Actes de Las Vegas (1-3 mars 1990), *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Paris, Seattle, Tübingen 1991, p. 221.

<sup>39</sup> Voir C. Dauphiné, *op. cit.*, pp. 17-20.

Force avait été sévèrement humiliée devant le grand public par le procès intenté par son beau-père contre elle seulement quelques années avant la publication de *Persinette*.

Dans le conte de La Force la fée fait preuve d'une vraie colère pour la première fois au moment où elle découvre que Persinette est tombée enceinte alors qu'elle la croyait protégée dans la tour. Ceci est en grand contraste avec le conte de Basile où l'origine de la colère de l'ogresse est le vol du persil. La fée de La Force avait grondé fort le mari qui volait son persil, mais elle n'avait pas puni la fille pour le péché de son père. En revanche, la fée est furieuse de découvrir la grossesse de Persinette. L'ironie est que le prince connaissait déjà l'état de Persinette et comprenait les conséquences de ses actions, mais Persinette elle-même en est encore ignorante lorsque la fée le découvre. La fée en veut à cette Persinette ingénue mais la fée s'en veut aussi car ses efforts pour lutter contre le destin de Persinette ont échoué :

[le prince et Persinette] se voyaient tous les jours, et peu de temps après, elle se trouva grosse. Cet état inconnu l'inquiéta fort, le prince s'en douta, et ne lui voulut pas expliquer de peur de l'affliger. Mais la fée l'étant allée voir, ne l'eut pas si tôt considérée qu'elle connut sa maladie. « Ah ! Malheureuse ! lui dit-elle, vous êtes tombée dans une grande faute ; vous en serez punie, les destinées ne se peuvent éviter, et ma prévoyance a été bien vaine<sup>40</sup>.

Le narrateur indique que la fée devient dure dans ce moment envers Persinette, mais sa dureté est toujours moins méchante que celle de l'ogresse de Basile. Chez La Force, la fée “ne parut point touchée de tout l'amour dont Persinette lui racontait des traits si touchants”<sup>41</sup> et elle renvoie Persinette de la tour dans une sorte d'expulsion d'un paradis terrestre à la suite de sa faute. Mais la fée continue de pourvoir aux besoins de Persinette, et le nouveau lieu de logement de Persinette reste agréable même si ce n'est plus la tour merveilleuse où Persinette avait des repas exquis :

[la fée] s'enveloppa avec elle d'un nuage qui les porta toutes deux au bord de la mer, dans un endroit très solitaire, mais assez agréable. Il y avait des prés, des bois, un ruisseau d'eau douce, une petite hutte faite de feuillages toujours verts ; et il y avait dedans un lit de jonc

<sup>40</sup> Ch.-R. de Caumont La Force, *op. cit.*, p. 335.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

marin, et à côté une corbeille, dans laquelle il y avait de certains biscuits qui étaient assez bons, et qui ne finissaient point<sup>42</sup>.

Si la tour était comme le jardin d'Éden, ce nouvel espace était le lieu où, comme Adam et Eve dans la Bible, Persinette se trouve éloignée de sa bienfaitrice. La douleur que ressent Persinette vient plus de ce qu'elle se sent éloignée de la fée et moins de ce qu'elle a perdu le prince: "Ce fut en cet endroit que la fée conduisit Persinette, et la laissa, après lui avoir fait des reproches qui lui parurent cent fois plus cruels que ses propres malheurs"<sup>43</sup>.

La fée réserve la plus grande fureur pour le prince : "la fée ne se trouva pas une vengeance assez pleine, il fallait qu'elle eût en son pouvoir le prince, et qu'elle le punît aussi"<sup>44</sup>. La fée trompe alors le prince pour qu'il monte dans la tour sans savoir que Persinette se trouve déjà loin. Le narrateur souligne encore la colère de la fée et pour la première fois montre de la pitié pour le prince en l'appelant "le pauvre prince". En même temps, la fée n'est pas assez féroce pour faire peur au prince:

Le pauvre prince parut à la fenêtre, où il eut bien moins d'étonnement que de douleur de ne trouver pas sa maîtresse. Il la chercha des yeux, mais la fée le regardant avec colère: "Téméraire, lui dit-elle, votre crime est infini, la punition en sera terrible." Mais lui, sans écouter des menaces qui ne regardaient que lui seul : "Où est Persinette ?" lui répondit-il. –Elle n'est plus pour vous", répliqua-t-elle<sup>45</sup>.

La punition évoquée par la fée s'accomplit par la faute du prince et moins par une puissance quelconque de la fée : "Lors le prince, plus agité des fureurs de sa douleur que contraint par la puissance de l'art de la fée, se précipita du haut de la tour en bas. Il devait mille fois se briser le corps, il tomba sans se faire autre mal que de perdre la vue"<sup>46</sup>. En plus, le narrateur indique que le prince a de la chance dans sa chute. La fée ne se venge pas comme elle l'aurait pu.

À la fin du conte de La Force, la fée évolue encore dans son attitude envers Persinette et sa nouvelle petite famille. Après que la fée l'avait laissée au bord de la mer Persinette avait accouché d'un petit prince et d'une petite

---

<sup>42</sup> Ch.-R. de Caumont La Force, *op. cit.*, p. 336.

<sup>43</sup> Ivi, p. 335.

<sup>44</sup> Ivi, p. 336.

<sup>45</sup> *Ibidem.*

<sup>46</sup> *Ibidem.*

princesse, et plusieurs années plus tard, ces enfants ont retrouvé leur père errant dans la forêt. La réunion de la petite famille est émouvante selon le narrateur : “c’était un spectacle bien touchant de voir ce beau prince, cette charmante princesse et ces aimables enfants, dans une joie et une tendresse qui les transportaient hors d’eux-mêmes”<sup>47</sup>. Et la détresse dans laquelle la famille se trouve suite à d’autres malheurs est encore plus attendrissante d’après le narrateur: “Leurs pauvres petits enfants étaient entre leurs bras, dans une défaillance qui les mettait à deux doigts de la mort. Qui n’aurait pas été touché de voir ainsi mourante cette déplorable famille ?”<sup>48</sup>. Le narrateur répond tout de suite à sa propre question en expliquant que la fée est aussi affectée par ce que nous voyons: “Aussi se fit-il pour eux un miracle favorable. La fée fut attendrie, et rappelant dans cet instant toute la tendresse qu’elle avait sentie autrefois pour l’aimable Persinette, elle se transporta dans le lieu où ils étaient”<sup>49</sup>. Le vrai bonheur est retrouvé quand la fée embarque la petite famille avec elle dans un char magnifique, “brillant d’or et de pierreries”, où elle se place “au milieu de ces amants fortunées” avec leurs enfants à leurs pieds, pour les amener au palais du roi père du prince. La fée accepte la nouvelle situation familiale de Persinette, se souvient de son amour pour elle, et ses actions font en sorte que Persinette se trouve dans un nouveau paradis: “Ce fut là [au palais du roi] que l’allégresse fut excessive ; on reçut comme un dieu ce beau prince [...] rien au monde ne fut comparable à la félicité dans laquelle il vécut avec sa parfaite épouse”<sup>50</sup>. La fée répare tout le mal qui est arrivée à sa protégée et sa famille. Il paraît qu’avec le temps et les preuves de fidélité du prince et de Persinette que la fée a pardonné au prince son audace dans la tour.

Pour conclure, la fée de La Force est un personnage féminin complexe et nuancé, à la différence d’avec l’ogresse de Basile qui est une figure d’agresseuse absolue. La fée de *Persinette* est une femme qui a volontiers accueilli la fille de sa voisine, qui l’a élevée dans les meilleures conditions avec la meilleure éducation dans une époque où les filles n’avaient pas d’accès facile à l’éducation. C’est une fée maternelle qui a voulu éviter qu’une jeune fille tombe enceinte, et malgré ses meilleurs efforts, un jeune prince audacieux a réussi à s’introduire dans la tour. La frustration et la colère de la fée trahie se justifient d’un certain point de vue. Mais à la fin du conte cette

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 337.

<sup>48</sup> Ivi, p. 338.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*.



même fée fait preuve de générosité envers la jeune fille et son prince amoureux. Le conte de La Force ne se prête pas à des conclusions faciles même si La Force termine avec une moralité convenable louant la fidélité des jeunes amoureux. Ce qui est évident, c'est que la fée de *Persinette* est une figure féminine puissante, sensible, et généreuse. C'est sans doute le personnage le plus dynamique et le plus fascinant du conte, un personnage qui se révolte contre les valeurs patriarcales en isolant sa protégée dans la tour, mais qui accepte à la fin le choix de sa fille adoptive amoureuse de son prince.

MIKEL DUFRENNE: L'ESPERIENZA ESTETICA  
DALLA SINESTESIA ALL'UTOPIA  
CHIARA CAIAZZO\*

NOTE

**Abstract:** The aim of this essay is to examine Mikel Dufrenne's phenomenological aesthetics by focusing on the *fil rouge* relating his aesthetic speculations to the potential for political action resulting from them. The intertwining of aesthetics and politics occurs in Dufrenne's notion of synesthesia that, following Merleau-Ponty, is considered to be the standard modality of human perception. The latter is responsible for unveiling the potential for utopian thinking, namely that form of thought that enables us to imagine alternative possibilities of ordering and restructuring the sensible. Retracing this relation in Dufrenne's thought is useful for two reasons. First, it enables us to better grasp the complexity and eclecticism marking Dufrenne's approach to philosophical matters. Second, it is crucial to highlight the underlying relations at stake between aesthetics and politics, or art and society, thus revealing the political potential of artistic interventions.

**Keywords:** Aesthetics; Politics; Synesthesia; Dufrenne; Phenomenology

*La percezione estetica tra estetizzabile ed estetizzazione*

La *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953) è l'opera più conosciuta di Dufrenne, nonché una delle prime formulazioni compiute di un'estetica fenomenologica, che non perde mai di vista la concretezza del mondo e l'esperienza del vissuto in tutta la sua complessità.<sup>1</sup> Per Dufrenne, la percezione diviene propriamente estetica quando, nel processo percettivo, la riflessione entra in un rapporto dialettico e sincretico con il sentimento

---

\* Dottoressa di Ricerca in Filosofia Contemporanea, Università Pompeu Fabra, Barcellona.

<sup>1</sup> Elena Massarenti, *La destituzione estesiologica del visibile: Mikel Dufrenne tra Merleau-Ponty e Deleuze*, "Discipline Filosofiche. Antropologie dell'immagine", 2008, n. 2, pp. 129-142, ivi p. 130.

attraverso la sensazione.<sup>2</sup> Difatti, «l'apice della percezione estetica risiede nella sensazione che rivela l'espressività dell'opera»<sup>3</sup>, per cui «ogni percezione inizia nella sensazione, in quanto [...] la sensazione è [...] il principio di unità per una diversità percettiva, [...] la prima istanza di un significato che aderisce ancora alla presenza corporea»<sup>4</sup>. Gli oggetti non esistono prima per il pensiero, ma per il corpo, inteso come «un ramificarsi dalle cose [...] capace di registrare la loro presenza o assenza»<sup>5</sup>. L'incarnazione dell'opera d'arte è intesa in senso strettamente viscerale, poiché si riferisce al rapporto diretto tra la presenza corporale e gli oggetti che circondano il corpo, mentre la coscienza estetizzante nasce come *cogito* incarnato in questo processo di interscambio.<sup>6</sup>

Dufrenne articola la correlazione tra il soggetto contemplante e l'oggetto contemplato come rapporto tra estetizzazione ed estetizzabile, sottolineando la necessità di «considerare l'opera come non-opera o come evento, e interrogarsi sul senso dell'arte al nostro tempo»<sup>7</sup>. L'oggetto estetizzabile possiede un'interiorità percepibile e propone un senso implicito, «tutto avvolto nel sensibile, senso nascente, chiaro e indistinto, inconfutabile e [...] senza traccia: pre-senso, in qualche modo»<sup>8</sup>. Analogamente, Deleuze afferma che «la sensazione ha una faccia rivolta verso il soggetto (il sistema nervoso, il movimento vitale) e una faccia rivolta verso l'oggetto (il fatto, il luogo, l'evento)»<sup>9</sup>. In quanto contiene, articola e dischiude un mondo, l'oggetto estetico si configura come evento e, pertanto, detiene una luminosità propria, «racchiude in sé il proprio significato, e costituisce un mondo a sé stante»<sup>10</sup> che può essere dischiuso solo attraverso l'incontro con un soggetto estetizzante che, perdendovisi, sia capace di coglierne il significato più profondo.<sup>11</sup>

<sup>2</sup> Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, trad. ing. di Edward Casey, Northwestern University Press, Evanston (IL) 1973, p. xxix. Questa e tutte le altre traduzioni dall'inglese e dal francese presenti nel testo, altrimenti indicato, sono mie.

<sup>3</sup> Ivi, p. 49.

<sup>4</sup> Ivi, p. 423.

<sup>5</sup> Ivi, p. 337.

<sup>6</sup> Elena Massarenti, *Teoria della percezione ed estesiologia nella riflessione di Mikel Dufrenne*, in F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze University Press, Firenze 2007, pp. 63-72, ivi p. 69.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Id., *Esthétique et philosophie*, tome I, Klincksieck, Parigi 1967, pp. 30-31.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Seuil, Parigi 1981, p. 28.

<sup>10</sup> Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, cit., p. 146.

<sup>11</sup> Ibidem.

Dinanzi all'oggetto estetizzabile, lo spettatore è costretto a rinunciare alla sua posizione dominante, cancellandosi davanti a ciò che sta estetizzando, divenendo soltanto uno strumento, «l'occasione per il logos della sensazione»<sup>12</sup>. Questo processo di rinuncia all'egemonia da parte del soggetto estetizzante è una forma di alienazione in cui lo spettatore è un soggetto ontologico che ha potere di apertura e comunicazione, scenario che lo conduce alla fusione con l'oggetto estetizzabile. Paradossalmente, l'oggetto estetizzabile si costituisce come altro dal soggetto estetizzante solo grazie a questa fusione intersoggettiva.<sup>13</sup> A questo processo di alienazione è sottoposto anche il creatore dell'opera, costretto a sacrificare se stesso affinché l'oggetto estetico esista e, nell'atto di creazione, induce l'opera «a liberarsi a un altro livello, come quello dove si situa il sogno»<sup>14</sup>. È fondamentale notare che «questi due atti di alienazione sono complementari e simmetrici [...] L'opera è dunque la forza di coesione dell'intersoggettività»<sup>15</sup>. Oltre a dimostrare l'intersoggettività dell'arte, il fenomeno dell'alienazione dischiude un'apertura verso l'alterità che dà luogo a uno scambio di sfere semantiche distinte, ma prive di ruoli stabili, definiti e gerarchizzati.

Il risultato dell'esperienza estetica è un sentimento di *jouissance*, una forma di godimento che va al di là del principio del piacere: essa implica una trasgressione del proibito, iscrivendosi in una logica della perversione, ma soprattutto designa un abbandonarsi totale in qualcos'altro; si tratta di un gioco tra soggetto e senso, tra unità e individualità.<sup>16</sup> È essenziale oltrepassare la dualità tra soggetto e oggetto, e piuttosto «pensare all'unità come unità dello sguardo e di ciò che lo riempie, del senziente e del sentito. L'unità è allora pensata attraverso la fenomenologia del sentire»<sup>17</sup>. Il piacere suscitato dall'opera d'arte deriva proprio da una fusione, da un'esaltazione orgiastica dei sensi che si può provare solo nell'immediatezza e nella visceralità della presenza pura: «essere carne, perduta nella carne del mondo, assente a se stessa a forza d'essere presente all'oggetto, ritornare così in prossimità dell'originario, là si origina, probabilmente, il piacere»<sup>18</sup>. L'esperienza

<sup>12</sup> Ivi, p. 231.

<sup>13</sup> Id., *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, cit., p. 232.

<sup>14</sup> Id., *Esthétique et philosophie*, tome II, cit., p. 286.

<sup>15</sup> Id., *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, cit., p. 231.

<sup>16</sup> Judith Mitchell, Jacqueline Rose (a cura di), *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*, W. W. Norton & Co., New York 1985.

<sup>17</sup> Mikel Dufrenne, *L'œil et l'oreille*, Nouvelles éditions Place, Parigi 2020, p. 11.

<sup>18</sup> Id., *Esthétique et philosophie*, tome III, cit., p. 123.

estetica primitiva e selvaggia è «fusionale, entusiasmante e felice»<sup>19</sup>, corrisponde a una forza irresistibile che coinvolge il soggetto a prescindere dalle norme che la sua cultura gli ha trasmesso.<sup>20</sup> Nell' «effervescenza della festa»<sup>21</sup> che caratterizza la fruizione dell'opera d'arte si assiste a «una missione comune di co-creazione», a un «orgasmo pubblico che si esalta nella possibilità dell'impossibile: del ritorno all'unità perduta di soggetto e oggetto»<sup>22</sup>.

### *L'arte contemporanea*

Con l'avvento dell'arte contemporanea, il piacere suscitato da opere minori o il riconoscimento del valore critico a un'arte che rinegozia i confini dell'esperienza estetica spingono Dufrenne a relativizzare i valori tradizionali della civiltà occidentale e a considerare che l'arte può e deve ricevere una definizione molto più ampia in vista dei futuri sviluppi dell'estetica.<sup>23</sup> Come soluzione al problema di una ridefinizione dell'arte, Dufrenne propone «un'estetizzazione generalizzata»<sup>24</sup>, arrivando alla conclusione radicale che, se si fa riferimento a una certa immagine della primitività, «era la vita a essere bella e, in ogni caso, estetizzabile»<sup>25</sup>. L'arte contemporanea suggerisce allo spettatore «di essere presente all'oggetto al punto da abitarlo, da perdersi in lui, o finché la musica mobilita e investe completamente l'ascoltatore»<sup>26</sup>. L'estetica dufrenniana ridà corpo all'opera, in quanto «non c'è espressione senza spessore carnale, senza materia, anche se ciò che si dice nell'espressione rinvia a un'altra cosa che a ciò che la espone»<sup>27</sup>. È chiaro il parallelismo con l'estetica di Deleuze, tutta incentrata su rapporti tra forze che si intersecano tra loro, rimodulandosi a vicenda, in un'ottica per cui la qualità trascendentale dell'arte si dissolve nel piano di immanenza.<sup>28</sup> L'immanentismo presuppone una posizione soggettiva non contemplativa, ma involontariamente attraversata da una serie di stimoli e vibrazioni che

<sup>19</sup> Maryvonne Saison, *La nature artiste*, op. cit., p. 89.

<sup>20</sup> Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, tome III, cit., p. 94.

<sup>21</sup> Id., *Esthétique et philosophie*, tome II, cit., p. 286.

<sup>22</sup> Ivi, p. 288.

<sup>23</sup> Maryvonne Saison, *La nature artiste*, op. cit., p. 85.

<sup>24</sup> Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, tome III, cit., p. 88.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Id., *Esthétique et philosophie*, tome II, cit., p. 30.

<sup>27</sup> Maryvonne Saison, *La nature artiste*, op. cit., p. 117.

<sup>28</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1991, p. 48.

colpiscono direttamente il corpo e la mente dello spettatore.<sup>29</sup> Rimodulando la distanza tra soggetto e oggetto, la fenomenologia riconduce la percezione di un'opera d'arte alla sua dimensione originaria, che è quella di una *perception sauvage*. Tale forma di percezione è l'unica in grado di cogliere il mondo singolare espresso nell'opera d'arte poiché si basa sulla sensazione, rigettando qualsiasi schema interpretativo preconstituito ed «evitando la deviazione o il tedio di una storia da raccontare»<sup>30</sup>. La funzione noetica del sentimento corrisponde alla riabilitazione ontologica del sensibile<sup>31</sup> e delimita una regione ontologica che costituisce la chiave di volta dell'autonomizzazione dell'attività estetica in funzione della sua verità.<sup>32</sup>

L'idea dell'opera d'arte come apertura di potenzialità e come evento di verità rimanda ad Heidegger che, nel suo saggio *Sull'origine dell'opera d'arte* (1935)<sup>33</sup>, individua in quest'ultima un'attività ontologica dell'uomo, determinante l'apertura entro cui l'ente si presenta. A differenza degli altri strumenti, che si risolvono nell'uso e nel contesto cui appartengono, l'opera d'arte si impone come degna di attenzione in quanto tale, presentandosi come una riserva di significati ancora da scoprire, che non la rendono mai superflua.<sup>34</sup> Infatti, «accedere all'opera implica sempre mettersi in rapporto con un mondo [...] che fonda e istituisce essa stessa»<sup>35</sup>. L'opera d'arte apre e fonda un mondo ed è, per questo, una novità radicale, nel senso che «rappresenta una specie di progetto sulla totalità dell'ente»<sup>36</sup> in quanto si propone come un nuovo modo di ordinare la sua totalità. L'esperienza estetica incontra l'opera d'arte come «una prospettiva generale sul mondo, che entra in dialogo con la nostra e ci obbliga a modificarla o [...] ad approfondirla»<sup>37</sup>. Le opere d'arte si presentano a noi come eventi di verità capaci di dischiudere

<sup>29</sup> Judith Michalet, *Deleuze: Penseur de l'image*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2020, p. 84.

<sup>30</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 29.

<sup>31</sup> Maryvonne Saison, *La nature artiste*, op. cit., p. 120.

<sup>32</sup> Ivi, p. 122.

<sup>33</sup> M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, trad. it. di Pietro Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-69.

<sup>34</sup> Gianni Vattimo, *Introduzione a Heidegger*, Edizioni Laterza, Bari 1971, p. 116; cfr. Vincenzo Cicero, *Arte, bellezza e donazione. Una lettura "a ritroso" del saggio di Heidegger sull'origine dell'opera d'arte*, "Quaderno di Agon", 2019, n. 13, supplemento al n. 20, pp. 5-28.

<sup>35</sup> Ivi, p. 114.

<sup>36</sup> Ivi, p. 115.

<sup>37</sup> Ibidem.

i residui dell'Essere, ciò che resta ai margini dei nostri orizzonti di pensiero.<sup>38</sup> Secondo Dufrenne, intendere l'opera come evento di verità è possibile grazie all'espressività dell'arte, che catalizza un'esperienza la cui veracità rivela «la verità di un mondo avvertito da una soggettività»<sup>39</sup>. L'opera aprirà un mondo, in quanto l'espressione è «il potere che ha il significante di estendere il significato alle dimensioni del mondo»<sup>40</sup>.

È necessario, a questo punto, introdurre la dimensione del virtuale, essenziale per comprendere l'esperienza estetica come la formazione di un immaginario che porta a un *surplus* di senso: «il virtuale appartiene all'oggetto; e se pensiamo all'immaginario come virtuale, bisogna dire che questo immaginario infesta il reale; è in lui come un eccesso di essere, un eccesso di senso»<sup>41</sup>. Il virtuale è fondamentale per donare all'oggetto «la sua ricchezza di senso»<sup>42</sup>, ed è definito come un «immaginario immanente che resta nel percepito, come l'immagine di un certo suono si unisce alla vista di un cristallo»<sup>43</sup>. La virtualità apre le porte alla sinestesia, la quale presuppone un'affinità tale che gli elementi oggetto della percezione «possono passare l'uno nell'altro e confondersi, fino a non essere più davvero distinguibili»<sup>44</sup>. Dunque, dato che la sinestesia «gioca [...] in un sensibile dal suo interno senza doversi preoccupare dell'identità di un oggetto come principio dell'associazione»<sup>45</sup>, il virtuale «è più vicino al percepito e più pressante che quando coopera alla determinazione di un oggetto percepito»<sup>46</sup>. È nel corpo che «si raccoglie la nostra esperienza del mondo»<sup>47</sup>, per cui il virtuale non va identificato come «irreale, come altro dal reale, come ciò che destituisce la percezione di questo reale»<sup>48</sup>. Ciò implica che, se vogliamo pensare il virtuale come immaginario, possiamo farlo solo a condizione di pensare l'immaginario come virtuale, in quanto «la presenza che dobbiamo riconoscergli è quella di un immaginario immanente al percepito»<sup>49</sup>, dove il

<sup>38</sup> Santiago Zabala, *The Remains of Being: Hermeneutic Ontology After Metaphysics*, Columbia University Press, New York 2009.

<sup>39</sup> Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, tome I, cit., p. 207.

<sup>40</sup> Id., *Le poétique*, cit., p. 72.

<sup>41</sup> Ivi, p. 191.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Ivi, p. 184.

<sup>44</sup> Ivi, p. 185.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Ivi, p. 186.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Ibidem.

campo della percezione sensibile è, finalmente, libero di essere nel suo dinamismo.

### *La dimensione sinestetica*

Uno degli aspetti fondamentali nel pensiero di Dufrenne è la dimensione sinestetica. Dal greco *συναίσθησις*, la parola “sinestesia” conserva il suo significato originario, andando a connotare sia una sensazione o percezione simultanea, come in Aristotele, sia la consapevolezza di qualcosa o, come in Plotino, la «percezione di sé, coscienza»<sup>50</sup>. Già nei suoi usi originari, derivanti dall'unione della preposizione *σύν* con *αἴσθησις*, il termine presentava, in maniera onomatopeica e dimostrativa, quelle sfumature che ne marcano la poliedricità. La sinestesia è unione e, al contempo, liberazione orgiastica dei sensi: essa svincola i sensi dalle loro gabbie percettive, per cui la vista non è più esclusivamente legata al visibile, l'udito non è più legato all'udibile, come il tatto viene svincolato dal tangibile, e così via, dando vita a un'atmosfera in cui «*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*» (Baudelaire, *Correspondances*, 8).

Il secondo significato attestato già in greco antico porta la percezione sinestetica verso un'altra sponda che, anziché essere un movimento esplosivo dall'interno della nostra soggettività all'esterno, riporta l'esterno all'interno della nostra soggettività, piegandosi su se stessa, in un movimento paragonabile a quello della soggettivazione deleziana – la piega della linea del fuori, la costituzione di un «interno dell'esterno»<sup>51</sup>. Deleuze vede l'arte come una «vera produzione di esistenza» indipendente dalle forme del sapere, e quindi come «movimento della soggettivazione in generale»<sup>52</sup>. Da questa lettura emerge che i due significati non vanno visti come alternative, ma come due movimenti complementari che si susseguono in un circolo continuo, in tutta questa serie di movimenti dall'interno all'esterno e viceversa che ci costituiscono in quanto soggettività. La percezione sinestetica è l'unica capace di ricondurre l'uomo a una consapevolezza di sé *nel* mondo, come unità costituente *del* mondo e *con il* mondo. Liberando i sensi, si libera la percezione e, di conseguenza, anche la propria auto-percezione. Possiamo

<sup>50</sup> *Συναίσθησις* in Franco Montanari (a cura di), *Gl. Vocabolario della lingua greca, greco-italiano*, 3ª edizione, Loescher Editore, Torino 2004, p. 2270.

<sup>51</sup> Gilles Deleuze, *La soggettivazione: Corso su Michel Foucault (1985-1986) / 3*, trad. di Girolamo De Michele, ombre corte, Verona 2020, p. 178.

<sup>52</sup> Ivi, p. 122.



comprenderci a fondo, analizzarci e ricrearci di continuo solo se, prima di tutto, cogliamo il nostro essere *uno* con il mondo che ci circonda. Possiamo «rendere la vita [...] un'esistenza estetica»<sup>53</sup> solo attraverso la sinestesia, emblema della *nature artiste* dufrenniana. Nella sua *Phénoménologie de la perception* (1945), Merleau-Ponty afferma che «la percezione sinestetica è la regola e, se noi non ce ne rendiamo conto, è perché il sapere scientifico soppianta l'esperienza e perché abbiamo disimparato a vedere, a capire e, in generale, a sentire»<sup>54</sup>. La sinestesia corrisponde all'emancipazione del sensoriale dall'immagine, in un movimento per cui «l'immagine del sapore dà a vedere, innanzitutto, forme e colori, relazioni e proporzioni, posizioni e orientamenti che [...] si impegnano, prontamente, nel sentire e nel toccare fondamentale delle relazioni più complesse di corrispondenza, espansione, contagio, permutazione»<sup>55</sup>. In questo movimento di emancipazione sensoriale, «i sensi comunicano fra loro, aprendosi alla struttura delle cose»<sup>56</sup>. Il movimento sinestetico si configura dunque come un'apertura, un disvelamento che, sia nel suo operare che nel suo risultato, dimostra la natura unitaria dell'uomo e del mondo, o meglio, dell'uomo *nel* mondo.

Dufrenne riprende la sinestesia in quasi tutte le sue opere, ma è soprattutto in *L'œil et l'oreille* (1991) che si dedica a una sua teorizzazione più articolata a partire da un'analisi del predominio dell'occhio sugli altri organi sensoriali.<sup>57</sup> La critica dell'egemonia oculare viene condotta attraverso una rivendicazione dell'orecchio<sup>58</sup> e dell'udibile che, a differenza del visibile, «presuppone la percezione elaborata di un mondo già dominato dalla prassi»<sup>59</sup>. In ogni rapporto con il sensibile e in ogni esperienza sensoriale i sensi si mescolano, giocano, influenzandosi reciprocamente, mandando stimoli ricettivi che, seppur differenziati e distinguibili, si fondono in una sorta di totalità identificabile, in ultima istanza, con l'esperienza estetica e sinestetica *in toto*. Le speculazioni teoriche non possono tralasciare l'indagine di questa dinamica, in quanto «le sinestesie e le pratiche artistiche contemporanee che mettono in crisi la tradizionale classificazione delle arti

---

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Tel Gallimard, Parigi 1976, p. 265.

<sup>55</sup> Jean-Jacques Boutaud, *L'esthétique et l'esthétique. La figuration de la saveur comme artification du culinaire*, "Sociétés et Représentations", 2013, n. 34, pp. 85-98, ivi p. 89.

<sup>56</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 265.

<sup>57</sup> Mikel Dufrenne, *L'œil et l'oreille*, cit., p. 35.

<sup>58</sup> Ivi, p. 7.

<sup>59</sup> Ivi, p. 81.

fondata sulla loro specificazione sensoriale giocano sulle possibilità aperte da questo corpo sinergico»<sup>60</sup>.

Nel 1981, Deleuze pubblica *Peindre le cri*, un capitolo tratto da *Francis Bacon. Logique de la sensation*, su un fascicolo monografico della rivista “Critique” intitolato *L’œil et l’oreille. Du conçu au perçu dans l’art contemporaine*.<sup>61</sup> È certo che Dufrenne fosse a conoscenza di quell’articolo, dal momento che ne era rimasto talmente affascinato da regalarne una copia al collega Daniel Charles.<sup>62</sup> Le tangenti più rilevanti, come evidenziate dall’analisi di Massarenti, sono quelle relative all’intersecarsi delle forze dovuto all’intrinseca molteplicità della sensazione, che è «variazione e ha natura differenziale, è la violenza con cui le forze del caos attraversano l’organismo e lo scompongono»<sup>63</sup>. Il modo deleuziano di intendere la sensazione è molto vicino all’approccio fenomenologico, in quanto

i livelli di sensazione sarebbero veramente delle sfere sensibili che rinviano ai diversi organi di senso; ma ciascun livello, ciascuna sfera avrebbe una propria maniera di rinviare ad altre, indipendentemente dall’oggetto comune rappresentato. Tra un colore, un gusto, un tocco, un odore, un rumore, un peso, ci sarebbe una comunicazione esistenziale che costituirebbe il momento “patico” (non rappresentativo) della sensazione.<sup>64</sup>

La chiave di lettura della dimensione sinestetica sta in una comunicazione esistenziale che costituisce il momento *patico* della sensazione. Non è possibile comprendere a fondo la sinestesia senza aver prima compreso la natura molteplice, fluida ed essenziale del *πάθος*, inteso sia nel suo senso epicureo che in quello aristotelico. Ad accomunare l’utilizzo che entrambi i filosofi fanno del termine è l’accezione intima, passionale e travolgente di quest’ultimo. Il *πάθος* è connotato, in primis, dall’accezione semantica di passività: l’essere passivo davanti all’esperienza. Tuttavia, come vediamo in Epicuro e Aristotele, tale “essere passivo” può essere inteso come “essere

<sup>60</sup> Elena Massarenti, *La destituzione estesiologica del visibile*, cit., p. 142.

<sup>61</sup> *L’œil et l’oreille. Du conçu au perçu dans l’art contemporaine*, «Critique», n. 408 (1981). Tale numero monografico era stato concepito in relazione al ciclo di concerti organizzati da Pierre Boulez a Parigi tra l’11 e il 26 maggio 1981 al Centre Pompidou.

<sup>62</sup> Daniel Charles, *Voir, écouter, penser. À propos de L’œil et l’oreille*, “Le Temps philosophique”, 1998, n. 4, Publications du Département de philosophie Paris X-Nanterre, Parigi, p. 37.

<sup>63</sup> Elena Massarenti, *La destituzione estesiologica del visibile*, cit., p. 139.

<sup>64</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 31.

travolto”, ma anche e soprattutto come “lasciarsi travolgere”, adottare una disposizione dell’animo interamente volta all’apertura e alla sperimentazione, in virtù del desiderio di conoscere se stessi, le proprie affezioni e le proprie auto-affezioni, le proprie pieghe. Difatti, per Epicuro il *πάθος* è «ciò che si sente, impressione, sensazione, affezione»<sup>65</sup>, mentre Aristotele si spinge ancora oltre a partire da questa dimensione, andando a connotare il *πάθος* con l’idea di un vero e proprio turbamento psichico, inteso come un’emozione, un sentimento, una forma di passione pura (*EN* 1105b 20).<sup>66</sup> Il lasciarsi travolgere implica il liberarsi dalle catene della percezione, liberandola dagli schemi precostituiti e vivendola, lasciandosi attraversare dagli intricati rapporti di forze che ne caratterizzano l’assetto sinestetico. D’altronde, la percezione è sempre sinestetica, in quanto «l’esperienza estetica [...] non è mai circoscrivibile a un solo e determinato organo sensoriale»<sup>67</sup>. Al contrario, una percezione unisensoriale è possibile solo attraverso uno sforzo dell’attenzione, non è il naturale *modus operandi* dei sensi in relazione agli oggetti della percezione, altrimenti non si spiegherebbe perché i sensi, in tutte le attività che svolgiamo, sono capaci di creare amplificazioni, estensioni, ma anche riduzioni e disturbi rispetto all’oggetto della nostra percezione, la cui esperienza totale non è gerarchizzabile in strutture sensoriali singolari.

Uno degli ambiti in cui la sinestesia è maggiormente evidente è quello culinario, dove il nostro rapporto con gli alimenti attiva i nostri sensi e «intrattiene un complesso gioco di corrispondenze, se non di permutazioni tra questi: assaporiamo con gli occhi, con lo sguardo tocchiamo la superficie degli alimenti che prefigura [...] i suoni della croccantezza»<sup>68</sup>. L’esempio della cucina e dell’alimentazione è utile per dimostrare come la sinestesia non sia una prerogativa dell’esperienza estetica, ma della percezione in generale, essendo anche alla base delle nostre esperienze sensoriali più organiche e viscerali. Pertanto, la sinestesia è necessaria alla redistribuzione del sensibile in quanto è capace di svelare la natura unitaria delle cose, accomunate da molteplicità, unità differenziali e potenzialità. Per svelare questo c’è bisogno dell’arte, in particolare del pittore, il cui compito è quello di

*far vedere* una sorta di unità originaria dei sensi, e di far apparire visivamente una Figura multisensibile. Ma questa operazione è

<sup>65</sup> *Πάθος* in Franco Montanari (a cura di), *GI. Vocabolario della lingua greca, greco-italiano*, op. cit., pp. 1723-1724.

<sup>66</sup> Ivi, p. 1724.

<sup>67</sup> Elena Massarenti, *La destituzione estesiologica del visibile*, cit., p. 142.

<sup>68</sup> Jean-Jacques Boutaud, *L’esthétique et l’esthétique*, op. cit., p. 85.

possibile solo se la sensazione di questo o quel dominio [...] è direttamente in contatto con una potenza vitale che straripa da tutti i domini e li oltrepassa.<sup>69</sup>

L'istanza critica di Deleuze consiste nella denuncia del carattere mistificatorio di ogni tentativo da parte di filosofia, scienze e arte di «comprendere la molteplicità dell'essere nell'unità statica di una definizione, di un concetto, di un sapere assoluto»<sup>70</sup>. L'ontologia immanentista di Deleuze lo porta a sovvertire il *lóγος* occidentale in un metodo simile a quello adoperato da Derrida. Mentre Derrida parte da uno studio del linguaggio e dell'instabilità strutturale del segno al fine di dimostrare come, non essendoci *d'hors-texte*, non vi è nulla di profondamente stabile e le strutture che ci appaiono come naturali o già date sono in realtà arbitrarie,<sup>71</sup> Deleuze individua nell'arte i segnali di un possibile rovesciamento del *lóγος* attraverso il netto rifiuto e capovolgimento della mimesi e dell'arte rappresentativa – che, nel saggio citato, individua nel pittore anglo-irlandese Francis Bacon. I risultati della gerarchizzazione delle arti e il primato dell'arte rappresentativa sono problematici in quanto, avendo dimostrato la natura sinestetica di qualunque forma di sensazione e percezione, diventa difficile accettare l'esistenza di una netta settorializzazione in ambito artistico. Con la centralità della sinestesia, «la questione della separazione delle arti, della loro rispettiva autonomia, della loro eventuale gerarchia, perde qualsiasi importanza»<sup>72</sup>. Sentire il sensibile, quindi *vivere* l'esperienza estetica, è possibile solo attraverso la percezione sinestetica, quindi attraverso «la pluralità dei sensi, o più esattamente [...] di ciò che si ordina ai sensi»<sup>73</sup>.

L'abolizione di gerarchie estetico-artistiche denota un cambio di rotta anche dal punto di vista teorico, dove il primo passo da compiere è accettare che lo scopo dell'arte è quello «di riprodurre o di inventare delle forme, ma di catturare delle forze»<sup>74</sup>. Se si pensa al prodotto degli stimoli sensoriali come a un insieme di forze che ci attraversano, portandoci anche ad avere maggior consapevolezza di noi stessi e quindi piegandoci, conducendoci verso una nuova forma di soggettivazione, di auto-affezione del sé in rapporto dinamico con l'esteriorità, diventa ancor più facile comprendere la valenza

<sup>69</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 32. Enfasi presente nell'originale.

<sup>70</sup> Elena Massarenti, *La destituzione estesiologica del visibile*, cit., p. 138.

<sup>71</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Parigi 1967.

<sup>72</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 39.

<sup>73</sup> Mikel Dufrenne, *L'œil et l'oreille*, cit., p. 10.

<sup>74</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 39.

liberatoria della sinestesia, dove «la forza è in stretto rapporto con la sensazione: bisogna che una forza si eserciti su un corpo, cioè su un punto dell'onda, perché si ingeneri sensazione»<sup>75</sup>. Nell'esperienza estetica, secondo Deleuze,

si assiste più profondamente a una rivelazione del corpo sotto l'organismo, che fa crollare o gonfiare gli organismi e gli elementi che li costituiscono, imponendovi uno spasmo, mettendoli in rapporto a delle forze, sia con una forza interiore che li solleva, sia con delle forze esteriori di un tempo immutabile, sia con le forze variabili di un tempo che scorre.<sup>76</sup>

Caratterizzate dalla deformazione, la pittura di Bacon, come le opere di Munch, mostrano «tutte le forze che attraversano e toccano il corpo intero [...] e che non riguardano mai un solo organo o un solo senso»<sup>77</sup>. La sinestesia si occupa dunque «di correggere l'infermità di una percezione limitata a un unico registro sensoriale»<sup>78</sup>, restituendo all'oggetto estetico la sua pienezza. Considerata nella sua immanenza, l'esperienza estetica è un momento travolgente capace di aprire nuove potenzialità, investendo un nuovo campo di percezione e di affezione, configurandosi quindi come un'operazione di creatività e di rimodulazione esistenziale.<sup>79</sup>

Questa rimodulazione esistenziale, intesa non solo come produzione di un'esistenza estetica, ma anche come strumento di redistribuzione del sensibile, deriva dalla conduzione del soggetto a un'esperienza originaria priva di differenziazioni sensoriali, dove i sensi non si convertono tra loro, trasformandosi l'uno nell'altro, ma passano allo stato di virtualità.<sup>80</sup> In questo stato si organizzano per produrre immaginari alternativi, possibilità di pensare al di là dei canoni consueti e degli orizzonti prestabiliti. La dimensione sinestetica permette alla coscienza di scoprire nuovamente l'unità originaria da cui emerge, percependo da lì la Natura.<sup>81</sup> La Natura è il fondo, che è «propriamente impensabile: non possiamo che sentirlo, o piuttosto

---

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Ivi, p. 97.

<sup>77</sup> Elena Massarenti, *La destituzione estesiologica del visibile*, cit., p. 139.

<sup>78</sup> Mikel Dufrenne, *L'œil et l'oreille*, cit., p. 123.

<sup>79</sup> Gilles Deleuze, *La soggettivazione*, cit., p. 151.

<sup>80</sup> Mikel Dufrenne, *L'œil et l'oreille*, cit., p. 122.

<sup>81</sup> Id., *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originare*, Christian Bourgois, Parigi 1981, p. 295.

presentirlo»<sup>82</sup>. L'accesso alla genesi dell'umano è possibile solo attraverso il sentimento del legame che ci lega all'originario, «un legame che è vissuto e non pensato»<sup>83</sup>. Tuffarsi nell'originario è necessario al fine di recuperare un pensiero utopico:

L'origine è un passato assoluto, poiché è con lei che inizia tutto. Essa è pensata un po' come la differenza in Derrida [...]: principio al tempo stesso di una spazializzazione e di una temporalizzazione; apre il luogo [...] ed inaugura il tempo. In quanto tale, si situa in un orizzonte che non smette di sfuggire: essa è sempre al di sotto, inafferrabile.<sup>84</sup>

L'originario è «un *a priori* esistenziale che mi apre al mondo e apre la mia storia»<sup>85</sup>, ma soprattutto spiana la strada per la produzione di nuove pieghe, di nuove soggettivazioni: «l'originario è lì: è questo fondo [...] che diviene mondo tramite questo movimento di piega o inversione che produce, al tempo stesso, il sentito e il senziente: la doppia nascita simultanea, che si compie nella presenza, che è la presenza anche al di sotto di qualsiasi rappresentazione»<sup>86</sup>. Si tratta di uno «svelamento del sensibile, che non è sensibile che a una coscienza – o un corpo: è la stessa cosa»<sup>87</sup>, alla sola condizione che tale coscienza o corpo si perda nella sinestesia dell'autentica esperienza estetica. Riprendendo Heidegger, Dufrenne sostiene che il disvelamento è, al tempo stesso, dissimulazione, per cui «più originario dell'emergere del fondo all'apparenza, del divenire della Natura al mondo, è il fondo stesso; più originario dell'atto, la potenza»<sup>88</sup>. In ultima istanza, possiamo affermare che la sinestesia ci apre alla pluralizzazione e all'attualizzazione di infinite potenzialità virtuali.

### *Esperienza estetica e incontri con il politico*

La dimensione sinestetica sottende qualsiasi forma di percezione ed è relazionata ai processi di soggettivazione individuale, configurandosi come uno dei motori principali della piega del fuori. Tuttavia, il suo ruolo non si

---

<sup>82</sup> Ivi, p. 227.

<sup>83</sup> Maryvonne Saison, *La nature artiste*, op. cit., p. 31.

<sup>84</sup> Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, tome II, cit., p. 85.

<sup>85</sup> Ivi, p. 89.

<sup>86</sup> Ivi, p. 93.

<sup>87</sup> Ivi, p. 98.

<sup>88</sup> Ibidem.

esaurisce nella sfera percettiva e individuale, in quanto è proprio la sinestesia a definire l'etica dell'estetica, mettendo in luce l'intrinseca relazionalità dell'uomo, che si trova in un continuo scambio dinamico tra forze che lo attraversano, forgiandolo come soggettività politica che condivide la sua condizione originaria con le altre soggettività con cui è in costante interscambio. La sinestesia è il motore della dimensione etica dell'estetica, che sfocia quindi nella politica e nel vivere comunitario. La prima domanda che dobbiamo porci è la seguente: *come fa l'arte a mobilitare le coscienze?* La risposta a questa domanda è che l'esperienza estetica può renderci agenti attivi del cambiamento fintanto che ha la facoltà di aprire la nostra mente all'ignoto: «il sentimento, poiché coinvolge l'uomo in un nuovo rapporto con il mondo, mettendolo sulla via di una pratica utopica»<sup>89</sup>. La pratica utopica costituisce il fulcro di un pensiero critico libero, indipendente e sovversivo. Per chiarire questo punto, è essenziale analizzare i rapporti che intercorrono fra l'immaginario, il politico e la dimensione della potenzialità esistenziale.

L'immaginario, «riserva del virtuale nel cuore del sensibile nella quale l'uomo si ricongiunge»<sup>90</sup>, spinge all'atto creativo attraverso l'articolazione di un desiderio verso un mondo altro, verso una configurazione alternativa del sensibile. Pratiche politiche alternative possono risultare solo da nuovi immaginari creativi, i quali funzionano dischiudendo insieme di possibilità che, elaborati, mettono insieme le basi adeguate alla creazione di un'esistenza estetica. Il desiderio di creare trova la sua radice nel sentimento del possibile, che risulta amplificato nel momento in cui ci si immerge nell'intensità del presente, attraverso quell'esperienza viva scaturita dalla percezione sinestetica pura. Tale percezione ha luogo su un piano che unisce l'attuale al virtuale, e in essa si instaura un legame tra due temporalità inverse: l'una rinvia all'originario, a una forma di «reminiscenza di un mondo preumano»<sup>91</sup>, mentre l'altra ci invita a considerare ciò che proviamo e sentiamo come possibile, ed è incarnata nell'utopia. L'utopia è intesa come una forma di pensiero che «non pone l'irriducibilità delle istituzioni, né pone l'arte e la politica come due campi separati, non rispetta le specializzazioni e gli specialisti. Essa sperimenta nella pratica dell'irriverenza e dell'invenzione»<sup>92</sup>. L'utopia è dunque concepita come una forma di pensiero rivoluzionario che, applicato al campo politico,

<sup>89</sup> Id., *L'inventaire des a priori*, cit., p. 293.

<sup>90</sup> Maryvonne Saison, *La nature artiste*, op. cit., p. 34.

<sup>91</sup> Mikel Dufrenne, *L'inventaire des a priori*, cit., p. 96.

<sup>92</sup> Id., *Art et politique*, Union Générale d'Éditions, Parigi 1974, p. 172.

si configura come una rivolta, come «una lotta contro l'ingiustizia sostenuta da un certo potere di affermazione»<sup>93</sup>. Ad alimentare l'utopia è il desiderio che, in quanto soffio del fondo, si attualizza soltanto negli individui e nelle loro soggettività. Essa è «piena di senso: è responsabile del senso vissuto dell'ingiustizia costantemente subita e affrontata»<sup>94</sup>. Lo spirito utopico «allo stesso tempo anima e intreccia indissolubilmente il discorso e l'azione, senza più separare la riflessione e il desiderio. Il pensiero utopico non è un pensiero sapiente né un pensiero saggio, ma è il pensiero che feconda l'impegno e l'avvenire dell'uomo nel mondo»<sup>95</sup>. Attraverso l'azione utopica, il reale si investe di un nuovo senso, che lo porta dunque a una redistribuzione del sensibile, in quanto «il pensiero utopico è un pensiero di primo movimento, tutto mischiato all'affetto e all'azione, un'azione che è, innanzitutto, una reazione al volto del mondo»<sup>96</sup>. Risulta qui evidente il carattere intrinsecamente rivoluzionario dell'utopia, che non è irrealizzabile in quanto, nascendo all'interno del reale, del vissuto, suscita già un'azione nel reale<sup>97</sup>, ossia un movimento del pensiero critico. Il non-luogo dell'utopia ha valenza negativa fintanto che esso è un non-luogo in rapporto ai luoghi «circoscritti e neutralizzati dal sapere, come quei luoghi anonimi dove non accade nient'altro che il prevedibile, e dove si svolgono delle esperienze ripetibili»<sup>98</sup>.

L'azione utopica ha degli effetti marcatamente politici, in quanto è capace di «farsi aprire il reale: delle nuove possibilità vi appaiono, al tempo stesso nell'uomo e nelle cose, nelle strutture – delle possibilità realizzabili poiché in corso di realizzazione»<sup>99</sup>. La riorganizzazione del sensibile, e quindi dello spazio politico e politicizzato del visibile, del dicibile e del fattibile, può avvenire solo attraverso questi movimenti *in fieri*, in costante divenire che caratterizzano l'esperienza estetica nella sua forma più pura, considerata in tutta la sua immediatezza. La potenzialità si può esprimere solo al di là di strutture fisse e gerarchizzate, in quanto essa è fondamentalmente un divenire libero, in continuo sviluppo e formazione, che si basa sull'immediatezza del sentimento presente. Pertanto, «l'utopia è realista precisamente perché

---

<sup>93</sup> Ivi, p. 194.

<sup>94</sup> Ivi, pp. 197-198.

<sup>95</sup> Ivi, p. 173.

<sup>96</sup> Ivi, p. 174.

<sup>97</sup> Ivi, p. 175.

<sup>98</sup> Ivi, p. 174.

<sup>99</sup> Ivi, p. 231.



possibilizza il reale»<sup>100</sup>, moltiplicandolo nelle sue virtualità, cioè in quegli aspetti che, pur non esistendo concretamente, esistono sotto forma di possibilità attualizzabili.

Il possibile è percepito come «in filigrana sul reale», mentre il desiderio è inteso come «una provocazione ad agire»<sup>101</sup>. Il desiderio è il motore dell'atto creativo fintanto che deriva da un malcontento, o meglio, da una spinta rivoluzionaria che mira a sovvertire lo stato presunto “naturale” delle cose, svelandone l'arbitrarietà. Questo desiderio è animato da un sentimento dell'intollerabile<sup>102</sup> che determina una rivolta che sfocia nella libertà di immaginare. A questo proposito, Dufrenne afferma che «bisogna che, nel cuore di un reale che appare bloccato e opprimente, scintillino delle possibilità, dei fulmini che si irradiano in esso e che lascino lo spunto per fuggire verso un mondo altro, desiderabile»<sup>103</sup>. L'immaginario è indispensabile per la creazione di un mondo altro. In questo caso, la sovversione dello status quo è vista positivamente da Dufrenne, che la analizza attraverso una risignificazione in chiave positiva della perversione.

È questo il tema centrale di *Subversion, perversion* (1977), dove il filosofo si interroga sulla presunta empietà del perverso, evidenziando come la perversione non derivi da cause naturali, ma sociali, in quanto «è sempre un uomo a essere perverso. La natura non è perversa: essa può fare del male, ma non è essa stessa il male»<sup>104</sup>. L'aspetto più interessante delle riflessioni di Dufrenne in questa istanza è l'inquadramento dell'uomo perverso come uomo poetico, «ordinato e calmo, grazioso [...] che ritrova in se stesso la forma della libertà naturale»<sup>105</sup> in una relazione armoniosa con la natura, della quale riesce a cogliere «gli abissi dove la sua natura si radica nella Natura»<sup>106</sup>. Innocente – nel senso di essere presente alla Natura, «radicale, spontaneo nella sua rivolta contro il sistema e la sua difesa degli oppressi»<sup>107</sup>, l'uomo poetico dimostra chiaramente l'espansione del regime estetico dufrenniano, dove il poetico viene delocalizzato nella sfera del politico. Una conseguenza inevitabile di questa deterritorializzazione è l'ampliamento degli orizzonti

---

<sup>100</sup> Mikel Dufrenne, *Subversion, perversion*, Presses Universitaires de France, Parigi 1977, p. 135.

<sup>101</sup> Ivi, p. 145.

<sup>102</sup> Ivi, p. 57.

<sup>103</sup> Ivi, p. 194.

<sup>104</sup> Ivi, p. 115.

<sup>105</sup> Id., *Le poétique*, cit., p. 188.

<sup>106</sup> Ivi, p. 186.

<sup>107</sup> Maryvonne Saison, *La nature artiste*, op. cit., p. 34.

dell'estetica, non più ristretta a riflessioni sull'arte, ma legata a una filosofia della Natura che apre la via a nuovi intrecci tra tematiche filosofiche, etiche e politiche.<sup>108</sup>

Il termine poetico è usato nel suo significato originario, in quanto *ποίησις* indicava, innanzitutto, una «costruzione, fabbricazione»<sup>109</sup> più legata all'idea di un *fare pratico* dell'uomo che a una composizione artistica. A incarnare l'uomo poetico è il filosofo. La filosofia deve configurarsi come un'attiva militanza dell'uomo per l'uomo: «il filosofo [...] si impegna nei conflitti del mondo, si rifiuta di piegarsi alle tendenze maggioritarie se le disapprova, assume le proprie posizioni nonostante l'isolamento e la solitudine che ne conseguirebbero, e adotta una posizione di resistenza in nome delle proprie convinzioni»<sup>110</sup>. Per il filosofo, esser poetico vuol dire lottare razionalmente per difendere «il diritto della filosofia»<sup>111</sup>, ma questa lotta richiede al filosofo di riconsiderare la sua concezione della pratica filosofica alla luce della pratica politica.

Ne consegue che due sono le dimensioni della pratica dell'estetica filosofica dufrenniana: il rischio e l'impegno politico. Il rischio è la conseguenza che si va a fronteggiare nel momento in cui la filosofia smette di isolarsi nel dominio speculativo, conciliando «il rigore della razionalità, l'argomentazione e i rischi dell'impegno»<sup>112</sup>. La dimensione del rischio è qui presentata politicamente come il rischio derivante dalla contaminazione del politico in vista di una ristrutturazione alternativa del sensibile. Pertanto, è necessario che la filosofia si apra ai suoi margini, accettando il contributo delle scienze umane e della storia, imparando a pensare all'uomo concreto e prendendo parte alle lotte del mondo.<sup>113</sup> È essenziale che la filosofia sfoci nella vita, che si fondi su una solida base etica e, infine, che le filosofie contemporanee, seppur non esplicitamente politiche, si interrogino sui propri effetti politici, sull'effetto che hanno sulla trama del sensibile. Come scrive Dufrenne, «indipendentemente dalle opzioni personali fornite dai suoi campioni, poiché taglia la teoria di cui si attribuisce la gestione, la pratica, il concetto, la vita, la filosofia, la storia, la filosofia moderna è reazionaria e

<sup>108</sup> Ivi, p. 17.

<sup>109</sup> *Ποίησις* in Franco Montanari (a cura di), *Gl. Vocabolario della lingua greca, greco-italiano*, op. cit., p. 1917.

<sup>110</sup> Maryvonne Saison, *La nature artiste*, op. cit., pp. 36-37.

<sup>111</sup> Mikel Dufrenne, *Pour l'homme*, Seuil, Parigi 1968, p. 117.

<sup>112</sup> Maryvonne Saison, *La nature artiste*, op. cit., p. 38.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

bisogna mostrarle un processo politico»<sup>114</sup>. Il politico è il terreno ultimo in cui sfocia l'estetica e, quindi, qualsiasi forma di indagine filosofica. È per questo che la filosofia non può essere ridotta a teoria o astrazione pura: il terreno del politico è sempre, intrinsecamente, un terreno di azione, rischio e impegno.

Le riflessioni di Dufrenne sul rapporto tra natura e cultura e sul ruolo che l'arte occupa in questo quadro testimoniano l'estensione massimale del regime estetico, deterritorializzato nel politico, impegnato in questioni di ecologia, società, politica e difesa delle persone oppresse e marginalizzate. Da quest'analisi emergono le sfumature del pensiero dufrenniano, eclettico e brillantemente transdisciplinare, in grado di fornire importanti spunti di riflessione sul futuro dell'estetica e sull'importanza dell'arte nella crescita e nella maturazione di una società. Dufrenne ci mostra che l'arte, o meglio, l'esperienza estetica che si fa di essa, è capace di svegliare gli animi, di sensibilizzarli, di aprirli a nuove sensazioni che permettono, nella vita pratica, di spingersi oltre, di muoversi al di là delle cornici prestabilite. Il sentimento è un movimento della coscienza attraverso cui questa scopre l'unità originaria da cui emerge e l'atto della creazione è un impulso verso l'unità originaria, il desiderio di un mondo altro, il risolversi di una pratica politica differente, l'attuazione combinata di una redistribuzione del sensibile in cui tutti, creatori e ricettori, assumono un ruolo attivo e imprescindibile. È la percezione stessa ad aprirci, a piegarci, a politicizzarci. Dufrenne ci ricorda che l'estetica non è neutrale, e che la filosofia ha valore per l'uomo solo in quanto pratica di militanza attiva:

Non può esserci una rivoluzione culturale senza una rivoluzione sociale... A cui bisogna aggiungere: e l'inverso. Poiché ciò che può fare in modo che la rivoluzione sociale non perpetui i rapporti di dominazione, potrebbe essere la rivoluzione culturale, la rivoluzione delle pratiche umane. Al giorno d'oggi, nel regime di contro-rivoluzione in cui viviamo, la miglior opportunità di rivoluzione sociale è la rivoluzione culturale che si sta delineando confusamente, e che deve portare alla pratica di un'arte popolare.<sup>115</sup>

È solo a partire da un pensiero estetico-critico che può aver luogo una rivoluzione. Per cambiare il politico bisogna, anzitutto, riorchestrare l'immaginario.

<sup>114</sup> Mikel Dufrenne, *Pour l'homme*, cit., p. 239.

<sup>115</sup> Id., *Esthétique et philosophie*, tome II, cit., p. 320.

*CUERPO PROPIO Y CUERPO OTRO: UNA RECENTE  
RIFLESSIONE SULLA "FENOMENOLOGIA DEL SANGUE"*  
**PIO COLONNELLO\***

**Abstract:** The concept of the body, in contemporary phenomenology, is a complex, differentiated concept, as it can refer either to the body as matter, or as a bodily extension or, as flesh, as evidenced by the different interpretations from Husserl to Merleau-Ponty to Michel Henry to Helmuth Plessner. The purpose of this contribution is to discuss Marcela Venebra Muñoz's hermeneutic proposal, the thesis of a "Phenomenology of blood", a description of the founding and historical structures of human animality. Venebra starts from the observation that there is a connection between phenomenology and philosophy of existence; the transcendental project materializes rather as a philosophy of experience: a field of possible experience for a self-conscious subject. With the twisting of the phenomenology of the body into a philosophy of life, it would also be possible to restore vital lifeblood to the structuralist theories, which are based on Lévi-Strauss and thus restore the central and functional place to the elementary structures of the social.

**Keywords:** Phenomenology of the Body, Philosophy of Existence, Structures of the Social.

È noto come nella fenomenologia la dimensione fenomenica della coscienza rimandi essenzialmente a quella di corporeità. Ma il concetto di corpo, al pari di quello di coscienza, è un concetto complesso, differenziato, potendo trattarsi, infatti, del corpo come materia, o come estensione corporea o, ancora, come carne. È opinione condivisa dalla letteratura critica che nella fenomenologia di Husserl è manifesta la sostanziale estraneità della nozione di carne e che l'introduzione di tale nozione ha comportato «un vero e proprio mutamento paradigmatico all'interno della tradizione fenomenologica: dal paradigma anti-riduzionista ma dicotomico di Husserl, di origine cartesiana, al paradigma anti-riduzionista, ma interattivo e anti-dualista, di Merleau-Ponty»<sup>1</sup>.

---

\*Professore Onorario di Filosofia Teoretica, Università della Calabria.

Per Husserl, in realtà, il problema mente-corpo è un problema articolato in due problemi distinti: da una parte, il problema “naturalistico” del rapporto fra coscienza e corpo materiale; dall’altra, il problema “fenomenologico” del rapporto fra coscienza e corpo, inteso come corpo vivo, centro della nostra esperienza personale: esso funge da organo percettivo e svolge una funzione costituente nel rendere possibile l’accesso al mondo e agli altri soggetti. “Corpo”, dunque, come entità eterogenea, in quanto svolge un ruolo essenzialmente cinestetico come schema corporeo disincarnato, ed esprime, allo stesso tempo, la propria natura senziente, in quanto coscienza vivente.

D’altra parte, Michel Henry, respingendo l’identificazione tra corpo proprio e carne, ribalta i termini della questione, affermando, da un lato, il corpo riflessivo e senziente, che egli chiama carne, dall’altro, il corpo inerte, materia cieca ed opaca, che ha propriamente il nome di corpo<sup>2</sup>. Dal canto suo, Helmuth Plessner, rifacendosi alla distinzione tra *Körper e Leib*, ha osservato che «la vera croce del corpo vivente (*Leib*) è il suo intreccio con il corpo fisico (*Körper*), un gravoso stare di traverso risparmiato agli animali»<sup>3</sup>.

Seguendo l’idea del ripensamento del ruolo della riduzione fenomenologica, a favore di una riconsiderazione del corpo inteso non come mera corporeità, o estensione corporea, bensì come carnalità, o materialità corporea, Marcela Venebra Muñoz, in un recente volume<sup>4</sup>, approfondisce la torsione del concetto di corporeità in quello di carne, nell’intento di ripensare e superare, così, la stereotipa distinzione fra essere qualcosa che pensa e essere qualcosa che sente. Da questo punto di vista il *Leib*, il corpo presente e incarnato, luogo di un intreccio tra attività e passività, un chiasma in cui il soggetto può divenire oggetto, rappresenta la chiave di volta per una critica alla metafisica tradizionale e alle sue dogmatiche contrapposizioni.

Dialogando con una serie di autori, da Mircea Eliade, a René Girard, a Michel Henry, a Ludwig Landgrebe, a Eduardo Nicol, a Javier San Martín, a Maurice Merleau-Ponty, a Jean Paul Sartre, a Jacob von Uexküll, a Roberto J. Walton, a Antonio Ziri6n Quijano, Venebra, parte dal ripensamento delle riflessioni husserliane sulla corporeità – tema centrale a partire dalle lezioni

<sup>1</sup> R. Lanfredini, *La mente, il corpo, la carne. La fenomenologia e il problema del sentire*, in “Humana.Mente”, 14 (2010), pp. 53-65.

<sup>2</sup> M. Henry, *Incarnazione*, tr. it. di G. Sansonetti, SEI, Torino 2001, p. 405.

<sup>3</sup> H. Plessner, *Antropologia dei sensi*, tr. it. a cura di M. Russo, Raffaello Cortina, Milano 2008, pp. 70-71.

<sup>4</sup> M. Venebra Muñoz, *Fenomenología de la sangre. Cuerpo propio y cuerpo otro*, Sb Editorial, Buenos Aires, 2023. D’ora in poi, cit.: *FdS*.

del 1907<sup>5</sup>, allorché le sensazioni cinestetiche mostrano di avere un ruolo trascendentale determinante nella costituzione della cosa e dello spazio – e propone la tesi di un’originale “fenomenologia del sangue”, “una descrizione delle strutture fondanti e storiche dell’animalità umana”<sup>6</sup>. Fondamentale è il presupposto che la fenomenologia trascendentale della corporeità non tiene conto della polarizzazione ingenua o soggettiva della tradizione, situandosi su un livello antecedente alla divisione “oggettiva” delle dimensioni esistenziali del corpo: «Il sangue non è la carne, non è solo il corpo nella sua unità senziente, bensì rappresenta l’unità storico-materiale in cui si costituisce la vita umana; è il simbolo del corpo storico, della materia vitale che, tra l’animato e l’inanimato, è storicamente posta al centro della costituzione non solo del corpo proprio, ma, a partire dal corpo vissuto, della struttura sociale propriamente umana, il mondo»<sup>7</sup>. Il problema fenomenologico della corporeità si concentra inizialmente sul rapporto tra lo strato della sensibilità più elementare che costituisce la sfera dell’animalità, e il piano interpersonale e culturale che in essa si incarna.

Avendo assunto il corpo come «la prima casa, l’*oikos* originario, la prima terra coltivata, il primo territorio dell’io»<sup>8</sup>, l’atteggiamento fenomenologico, sostiene l’A., ha il compito di penetrare fino al fondo della questione, fino a ciò che è basilare, ai processi di incarnazione e incorporazione del simbolico. L’antropologia del corpo comincia con la descrizione fenomenologica che permette di distinguere i tre livelli o piani costitutivi del corpo umano: il suo essere cosa viva, vissuta e propria. Queste tre sfere – la prima vitale e le altre due esperienziali – consentono di comprendere le modalità non meccaniche ma attive di socializzazione della pulsione e lo stesso istinto di socialità, a partire dal corpo. La prima parte del volume, dedicata appunto alla descrizione dell’unità vitale dei tre livelli costitutivi della corporeità – tra i quali il corpo proprio e, con esso, il corpo come altro, – costituisce il piano antropologicamente rilevante<sup>9</sup>. Il problema è comprendere, in primo luogo, l’unità dinamica e vitale della materia che integra il mondo-ambiente come fondamento dell’unità spirituale – o carnale – del corpo. Avendo individuato il corpo come organo della natura, resta da

<sup>5</sup> E. Husserl, *Ding und Raum. Vorlesungen 1907* (HUA 16); tr. it. *La cosa e lo spazio. Lineamenti fondamentali di fenomenologia e teoria della ragione*, a cura di V. Costa, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, pp. 189 sgg.

<sup>6</sup> M. Venebra Muñoz, *FdS*, cit., p. 14.

<sup>7</sup> Ivi, p. 15.

<sup>8</sup> Ivi, p. 18.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

chiedersi: cosa intendere per natura? E quale livello di materialità animale va considerato? Anzitutto, risulta essenziale il riconoscimento dell'eterogeneità ontologica di coscienza/corpo – che non equivale alla distinzione anima-corpo –; e della volontà come strato fondamentale della vita trascendentale. La seconda parte del libro è rivolta all'esplorazione delle determinazioni a cui dà origine l'igiene, come struttura antropogenica e primo ordine del corpo, cioè come proto-assiologia che sostiene la struttura o, meglio, l'impianto strutturale degli usi e abusi del corpo proprio – significati dal sangue.

L'A. si propone di stabilire alcune vie d'accesso sia alle strutture elementari, o più precisamente trascendentali, dell'animalità umana, alla sua vitalità materiale e simbolica, sia all'organizzazione e all'orientamento della istintualità sociale. Conformemente a tale finalità, l'indagine si articola in due momenti che descrivono le due dimensioni esistenziali dell'*animale umano*, la sua condizione vivente e vissuta, e la sua condizione oggettiva ed aliena. L'appropriazione del corpo vissuto viene proposta come fenomeno antropologico fondamentale, ovvero la sua caratterizzazione come “fenomenologia del sangue”. Il libro ripercorre, così, il processo di costituzione storica del corpo vissuto, dalla sua condizione naturale o vivente, come organo di respirazione e digestione, al suo profilo spirituale o culturale, come organo storico e storicizzante. Le modalità di appropriazione sono dimensioni antropologiche di cura o di relazione con il proprio corpo, modalità concrete di significato del sangue: igiene, lavoro, schiavitù e violenza sessuale, intossicazione e sacrificio<sup>10</sup>.

Nell'analizzare il tema del corpo come organo della natura, all'A. interessa approfondire la sua costitutiva apertura attraverso gli atti della percezione sensibile. Seguendo lo Husserl della sintesi attiva, l'A. evidenzia come l'oggettivazione attiva abbia come riferimento il campo delle oggettività già costituite, o precostituite nella passività. La passività è qui la struttura funzionale di sedimentazioni o acquisizioni di senso che, dall'attività, si inabissano nella profondità indifferenziata da cui emergono attraverso l'evocazione, la ripetizione, il ricordo o qualche altra modalità di rappresentazione attiva. Dal punto di vista fenomenologico, l'attività produce passività; la passività è la struttura di cui l'attività è la funzione realizzatrice. Le realizzazioni attive implicano la tendenza a oggettivare anche nella modalità “limite” del “qualcosa” di indeterminato, pensabile ed esperibile. L'esperienza presente, come attività, ha come substrato lo sfondo pre-dato,

---

<sup>10</sup> Ivi., p. 20.

proto-esperienziale e sedimentario, le tendenze pre-egoiche modulate nell'esperienza egoica<sup>11</sup>.

Nell'impossibilità di ripercorrere analiticamente gli snodi problematici e le proposte ermeneutiche presenti nella serrata riflessione dell'A., giova almeno soffermarsi su alcuni suoi momenti centrali, a iniziare dai piani costitutivi della corporeità. Il corpo umano è un corpo vivente, vissuto e proprio: «Il corpo mi appartiene, ma io sono, oltre al mio corpo, altro dal mio corpo». Il corpo è possesso e proprietà dell'io, è organo della natura e organo della volontà. In accordo con Husserl, l'A. evidenzia come l'io, cioè il soggetto sveglio autocosciente, abbia la sua genesi nell'unità pre-egoica dell'affezione pura, dell'impulso e della sfera dell'istintualità<sup>12</sup>. La passività individua lo strato coscienziale che precede tutte le forme di apprensione e di sintesi attiva, nonché ogni presa di posizione. Sotto il profilo della costituzione fenomenologico-trascendentale, tra attività e passività, osserva Venebra, non vi è una «distinzione rigida», poiché tra tali caratteri non c'è un'assoluta opposizione, piuttosto sussiste un rapporto di contrarietà o di grado, tale per cui la passività è sempre lo stadio inferiore di un'attività, che a sua volta può fungere da passività per un'attività di livello superiore. L'io, nella sua attività, si stacca dall'unità proto-iletica o da ciò che Husserl chiama in *Idee II* "l'essere-io inseparabile"<sup>13</sup>. Cosa significa allora questa separazione? È un movimento di scissione attraverso il quale il soggetto diventa oggetto per sé, è essere autocosciente fin dalla sua condizione incarnata. La scissione dell'unità primordiale polarizza l'unità io-corpo, in modo tale che la coscienza non si confonde con il suo corpo, l'io non è un effetto, ma, nell'animale umano, il principio di realtà della sua corporeità. Questa "scissione" condiziona la struttura empatica della vita egoica. Qual è allora il rapporto tra autocoscienza e corpo? Il legame io-corpo rappresenta già una prima modalità di appropriazione, quella originaria; l'animale umano è l'unico animale che si relaziona al proprio corpo. A differenza delle altre specie che sono il loro corpo e, nel loro corpo, il loro ambiente, l'animale umano si allontana da se stesso, dalle proprie determinazioni materiali, e le risemantizza, nel reificarle<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 68.

<sup>12</sup> Ivi, p. 113.

<sup>13</sup> Cfr. E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Zweites Buch (HUA 4); tr. it. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, II, a cura di E. Filippini, Einaudi, Torino 1976, § 58, p. 643.

<sup>14</sup> M. Venebra Muñoz, *FdS*, cit., p. 113.



Delle proprietà del soggetto trascendentale concreto, storico, autocosciente, l'A. sottolinea come la storicità sia anzitutto memoria e conservazione, momenti strutturali della vita autocosciente che, in termini fenomenologici, comportano sedimentazione. Nel ricordo, nella proiezione o nel libero desiderio di sé, l'io si riconosce, nel dispiegarsi della sua riflessione, come sé stesso. Ma quale relazione ha l'identità con il corpo? Essa diviene nel tempo, si forma, si autocostruisce nel corso sedimentato dell'esperienza, e nella sua storicità si costituisce anche la storicità del corpo che "incontro" sempre come mio corpo proprio. All'inizio, il corpo è un'unità proto-iletica dalla quale l'io si distacca attivamente; vale a dire che la forma oggettiva del corpo è condizionata dall'essenza autocosciente della persona umana.

L'autoriflessione è iterazione – come nello specchio –, ripetizione o dispiegamento dell'io, che si riflette e si oggettiva nel mondo, potendo mirare se stesso, mirandosi nel mondo, ecc.: capacità di iterazione, che in termini husserliani, rappresenta il "prodigio della coscienza". È l'autocoscienza a scindere l'unità auto-senziente, polarizzando l'io della volontà nella sua distanza ontologica dall'organicità corporea. La struttura autoscissa della soggettività si esprime nell'iterazione del sé come momento "concretizzante" della persona umana<sup>15</sup>. Ciò consente all'A. di affermare che la fenomenologia è una filosofia dell'esistenza; il progetto trascendentale si concretizza piuttosto come una filosofia dell'esperienza: un campo di esperienza possibile per un soggetto autocosciente.

Un'altra questione appare indubbiamente rilevante: l'appropriazione e alienazione del corpo: «Riconosco in altri corpi il mio stesso corpo, attraverso capacità o potenzialità che gli sono proprie, anche in senso negativo. Attraverso il suo corpo l'altro si manifesta essenziale nelle sue capacità attive – cinestetiche –, come una possibilità mia, l'altro si manifesta come una possibilità del mio stesso essere. Beninteso, l'alterità, nell'animale umano, si costituisce su diversi piani o livelli, da quello più basilare nella coscienza interna del tempo a quello più complesso nella piena concrezione storica o generica della soggettività trascendentale»<sup>16</sup>.

Per comprendere l'appropriazione, comunque è necessario distinguere, precisa l'A., due livelli costitutivi dell'alterità del corpo, il primo che è dato comprendere attraverso il concetto di alterazione, o rottura degli

<sup>15</sup> M. Venebra Muñoz, *FdS*, cit., p. 116. Cfr. E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, II, cit., § 56, p. 635.

<sup>16</sup> Ivi, p. 122.

stati e dei percorsi di normalità estesiologica, in episodi continui o discontinui di dolore o di piacere. L'alterazione ha un ancoraggio materiale di base e un riferimento specifico nella normalità percettiva e sensibile. D'altro lato, il secondo livello di alterità corporea non è materiale ma assiologico e simbolico, riguarda il processo di socializzazione del corpo, la sua connotazione come valore e matrice simbolica, come organo di cultura. Entrambi i livelli si combinano nell'esperienza concreta, così, ad esempio, il piacere o il dolore in quanto affezioni sensibili, sono caricati, nella vita dell'io, di un proprio contenuto storico, di valutazioni, funzioni significate e simbolizzate, ordinate in codici corporei, in ciò che Lévi-Strauss chiamava la "logica della sensibilità". Il corpo altro concentra queste due fasi di sé, il suo essere altro dalla coscienza e la sua alterazione sensibile o vitale<sup>17</sup>.

Peraltro, la distanza ontologica io-corpo non può essere posta nei termini di un dualismo materiale/immateriale, nel senso in cui procede la scissione *res cogitans* – *res extensa*. Il dualismo, di matrice cartesiana, non è propriamente un dualismo ma un monismo che sostanzializza la realtà del pensiero e della coscienza, nell'estensione meccanica o causale del corpo. Il *corpo altro* è l'organo della natura – è la “cosa corpo”; se la natura è l'orizzonte della prassi, allora questo orizzonte è correlativo alle capacità o potenzialità pratiche dell'io come soggetto incarnato, ma in modo tale che la sua stessa corporeità, parte passiva del suo corpo, si inserisce nel divenire storico dell'attività dell'io. L'alterità del corpo è il significato storicizzante dell'incarnazione; l'alterità è l'altra faccia dell'appropriazione, o la condizione che essa impone. Il corpo si mostra come altro nel processo vitale di appropriazione<sup>18</sup>.

Più precisamente, nella struttura riflessiva del volume, il “corpo altro” si configura come l'organo del sacrificio e dell'intossicazione, come il corpo negato nell'affermazione dell'io libero, senza sutura nella sua differenza ontologica rispetto alla volontà che lo governa e ad esso si impone. Il corpo altro è anche, nel suo altro aspetto, il corpo sofferente e il corpo estatico, il corpo che sopravviene all'io, l'autosensibilità in cui può sprofondare la volontà dormiente o dove la sua attenta veglia è frustrata e sminuita dal dolore. L'antropologia fenomenologica del corpo altro non mira, però, allo svelamento di un “nucleo puro”; è orientata, piuttosto, al riconoscimento delle strutture elementari che danno origine all'esperienza del corpo come altro da sé e, come tale, materia e sostanza delle sue rappresentazioni simboliche,

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 131.

<sup>18</sup> Ivi, p. 132.

estetiche, scientifiche, ecc. Non si tratta, quindi, di descrivere l'essere del corpo ma piuttosto lo sviluppo storico dell'animalità. «L'animale umano, che usa e abusa del proprio corpo, fonda su entrambe le possibilità regimi di significato, forme di potere, simboli religiosi, opere d'arte, un linguaggio, istituzioni. Parentela, religione, politica, tutto ciò che è umano si riferisce all'ordine del corpo, che è quello della natura spiritualizzata, o dei simboli del sangue, del sudore, della fame, del sonno, della veglia, del sesso»<sup>19</sup>.

Un argomento centrale del volume riguarda i temi della dignità e dell'impurità, ovvero le tecniche di avvilito, con lo scopo di negare la volontà dell'io sul proprio corpo e quindi il rispetto della persona. Venebra riprende e condivide alcune tesi espresse da Gabriel Marcel in *L'uomo contro l'umano*<sup>20</sup>, dove sono descritte le “tecniche di degradazione”, le modalità comuni di umiliazione e tortura. Esse consistono essenzialmente nella costruzione di ambienti ostili e di ambienti che impediscono la normale soddisfazione dei bisogni corporei: cibi disgustosi in condizioni “insalubri”, latrine progettate in modo che i prigionieri siano contaminati da escrementi; docce comuni con tubi a pressione su corpi nudi contro i muri. Ogni scenario è pensato, secondo Marcel, non solo per causare dolore alle vittime, ma affinché queste si riconoscano come indegne, come qualcosa di meno degli animali. Le tecniche di svilimento hanno lo scopo di far riconoscere, o meglio, smettere di riconoscere alla persona se stessa, nel proprio valore e nella propria dignità; il loro obiettivo non è causare dolore ma erodere l'identità personale, il dolore è un mezzo per raggiungere questo obiettivo: «Si tratta di un tipo di dolore che utilizza meccanismi che schiacciano o negano la volontà dell'io sul proprio corpo. La fame continua, la sete, la riduzione della persona alle urgenze del suo corpo, questo è lo svilimento, ovvero ciò che Primo Levi chiama animalizzazione, la riduzione della vita del soggetto alla ricerca di un minimo soddisfacimento dei suoi bisogni più elementari, come sussistenza, igiene, intimità»<sup>21</sup>. In altri termini, il legame tra l'io e il corpo è limitato all'avvilimento che riduce ai minimi termini l'io attraverso la reificazione del proprio corpo o alla riduzione della propria esistenza ad un aspetto mostruoso, sporco, affamato, incapace. L'avvilimento si rivolge alla scissione e la manipola, nascondendola nella vittima, sospendendone la volontà.

<sup>19</sup> Ivi, p. 135.

<sup>20</sup> G. Marcel, *L'uomo contro l'umano*, tr. it. di J. Evola, Ed. Iduna, Sesto San Giovanni 2022.

<sup>21</sup> M. Venebra Muñoz, *FdS*, cit., p. 153.

Cosa possiamo fare contro la degradazione, si chiede l'A. La domanda stessa è possibile, sulla base del riconoscimento dell'irriducibilità dell'io libero al suo corpo. La fenomenologia offre un fondamento a questa credenza, ipostatizzando il corpo come organo costituito e trascendente. Dal punto di vista fenomenologico è sostenibile che l'io non abbia perso nell'umiliazione la consapevolezza del proprio valore, ma che questo valore sia stato risignificato negativamente. La coscienza del valore e quella del disvalore condividono la stessa struttura affettivo-volitiva fondata in sedimentazioni di senso e nella plasticità, caratteristica di tutta la vita della coscienza. Ciò significherebbe la possibilità di una nuova significazione a partire dal recupero della differenza costitutiva: l'io è il suo corpo, ma non si confonde con esso. «L'umiliazione e la violenza toccano l'integrità della persona ma non la esauriscono; il mio valore personale (la mia dignità) è legato ai miei sentimenti corporei, a un livello molto elementare, ma non si esaurisce in essi. Questa irriducibilità tra il corporeo e la coscienza, l'io, è la condizione di possibilità di restituzione dell'io dell'umiliazione, vittima del male e della violenza, alla sua dignità»<sup>22</sup>.

Nell'avviarci alla conclusione, non si può pretermettere un essenziale punto di snodo, un significativo crocevia, nel seno di tematiche tanto complesse, quanto rigorosamente conseguenti. L'A. ritiene di potere individuare, all'interno dell'antropologia fenomenologica della corporeità, anche un risvolto etico-politico, grazie alla fenomenologia del sangue, che ha per oggetto per l'appunto il fenomeno fondamentale e indispensabile per l'esistenza umana. Con la torsione della fenomenologia del corpo in una filosofia della vita, sarebbe possibile restituire linfa vitale anche alle teorie strutturalistiche che fanno capo a Lévi-Strauss e ripristinare, così, il posto centrale e funzionale alle strutture elementari del sociale. Una pista riflessiva, in conclusione, che apre a nuovi interrogativi e ricerche.

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 156.

AVERE UN CORPO O ESSERE UN CORPO?  
IL PROBLEMA DELLA CORPOREITÀ IN JEAN-PAUL SARTRE  
FRANCESCA ROMANA DE PAOLA\*

**Abstract:** Eighty years after the publication of the famous work *L'être et le néant*, from which this essay takes its starting point, we aim to re-examine the subject-object relationship. The philosopher, starting from the questions and also from the theoretical difficulties faced by Husserl, Hegel and Heidegger, focuses on the problem of corporeity. The body is presented almost as if it were a bridge placed between the interiority of the activities of consciousness, referring to the body that I feel and I live and the external world, grasped starting from my body made an object by others, looked at, stripped and manipulated like the inert bodies of things and, also, capable of action and orientation similarly to the body of Others. Split into its four ontological dimensions (three in Sartre's work), irreconcilable with each other, the body thus understood ends up, although the intent was opposite, by making the terms of the dialectical relationship even more distant, precipitating the relationship of being between the two in an undefined spatiality, inhabited by nothingness and the absurd. However, if it is true that we are made of flesh in a world of flesh, that we are bodies in a world of bodies, it is appropriate to clarify how we are beings of/in this world. Is it therefore possible to reconcile the subjective dimension and the objective dimension, thus resolving Cartesian dualism? Can Sartre do it?

**Keywords:** Corpo, cadavere, corpo psichico, carne, quasi-corpo.

*Introduzione al tema*

Negli anni che vanno dalla vigilia della Seconda Guerra Mondiale al '43, Jean-Paul Sartre approfondisce, nei loro fondamenti, lo studio di temi che aveva in parte affrontato nei primi anni della sua produzione filosofica e letteraria. Chiamato a combattere e, successivamente, fatto prigioniero dai nazisti, continua ad affiancare le sue riflessioni alla lettura di molti autori, tra cui, fra i tanti, Marx, Heidegger e Husserl. Successivamente, impegnato nella Resistenza, si dedica alla stesura di una fra le sue opere più celebri pubblicata nel 1943: *L'être et le néant*.

\*Dottoressa in Scienze Filosofiche, Università del Salento.

Quello di Sartre si configura essenzialmente come un saggio di “ontologia fenomenologica”. D'altronde, il sottotitolo dell'opera, *Essai d'ontologie phénoménologique*, presente nell'edizione originale francese e andato perduto nella successiva traduzione italiana, aveva l'obiettivo di sottolinearne gli intenti teoretici. Ciò che il filosofo si propone di affrontare sono, nello specifico, le questioni e le difficoltà teoriche implicite nella dottrina fenomenologica. Più precisamente, egli intende riesaminare la relazione soggetto-oggetto, (coscienza-mondo). Adottando un metodo d'analisi che, conformemente all'impostazione fenomenologica, si configura come una descrizione ontologico-esistenziale, egli, nella prima parte dello scritto, avvia la sua disamina seguitando con la descrizione dell'*être du phénomène* (realtà fenomenica, *in-sè*) e del *phénomène d'être* (*per-sé*), corrispondente al darsi della coscienza<sup>1</sup>.

Successivamente, il filosofo rivolge le sue indagini al rapporto che intercorre tra i due termini. Tra “coscienza” e “fenomeno”, considerati da Sartre come le istanze ideali di un processo dialettico fondato sulla negatività<sup>2</sup> – negatività duplice perché interna ed esterna allo stesso tempo – risulta, infatti, un legame inscindibile che, opportunamente analizzato, finisce per intercettare la questione del corpo e la definizione della sua natura.

---

<sup>1</sup> Si pone come necessario un cenno alla fondamentale distinzione, teorizzata nell'opera sartriana de *L'essere e il nulla*, tra “*essere in sé*” ed “*essere per sé*”. Con il primo termine Sartre indica il mondo, la realtà cosale, la realtà fenomenica; con il secondo, egli fa riferimento alla coscienza dell'uomo. La coscienza, essendo per sua natura sempre riferita a qualcosa (Sartre riprende la lezione husserliana e parla di coscienza e contenuto coscienziale ad essa necessariamente relato, in quanto la coscienza si pone sempre come coscienza intenzionante *qualcosa*), non può essere colta come un'essenza definita ed assoluta. Piuttosto essa risiede *tutta* negli atti intenzionali e, per questo motivo, risulta sempre protesa verso la realtàmondana. Partendo da questa osservazione, Sartre nega che la coscienza possa esistere come una *coscienza in sé*, per questo separata dal mondo: essa non ha *un di dentro*; è tutta proiettata al di fuori di sé stessa e non è altro che il di fuori di sé stessa.

<sup>2</sup> Nella traduzione italiana dell'opera sartriana, non solo nel titolo, incontriamo la parola “nulla”: con essa si è cercato di tradurre il termine “*néant*” presente nel testo originale. La “negazione” occupa un ruolo centrale nella trattazione del filosofo; egli dedica la prima parte dell'opera interamente alla sua definizione ontologica. Il “niente”, cui il francese fa riferimento è *nulla* che puntualmente finisce per deterritorializzare l'essere rispetto alla situazione contingente che sarebbe capace di definirlo in modo univoco. Dunque, fa parte di quella dialettica tutta sartriana, l'accostamento della determinazione ontologica alla corrispettiva negazione che essa stessa ispira e da cui essa trae la sua origine. Al niente, che diversamente apparirebbe quale vuoto “non-ente”, si deve preferire un “nulla attivo” che, grazie alla sua attività di negazione, sappia tener in vita l'essere concedendogli sempre nuova linfa e libertà.

Sartre, infatti, individua tra l'io ed il mondo (il *per-Altri*), *il corpo* quale elemento terzo, istituendo *quel ponte*, che unico, permette di salvaguardare e garantire la relazione tra loro sussistente, compreso il suo carattere di necessarietà e reciprocità. Tuttavia, qual è la natura e la definizione di questa *res tertia*? Essa in che modo fonda, e legittima, la relazione tra il mondo del soggetto e il mondo dell'oggetto? Cosa ancora più importante: come indagarla? A partire dall'*occhio* del soggetto? Dal suo sguardo su di sé? Dallo sguardo assente del mondo inerte? O, piuttosto, dallo sguardo di *Altri*?

Il corpo, ponendosi quale realtà altra da indagare, non sembra di primo acchito risolvere il dualismo di matrice cartesiana di cui tanta filosofia accademica francese al tempo si nutriva e che Sartre intendeva superare ad ogni costo. Piuttosto, esso sembra complicare ulteriormente la questione.

La domanda che ispira il seguente lavoro, e che può essere posta in modi diversi, trae i suoi motivi da queste riflessioni. In particolare, ci si chiede se lo iato supposto tra la coscienza e il mondo oggettivato – dato come necessariamente incolmabile nella premessa delle riflessioni del filosofo – risulta ad un certo punto oltrepassato da quel ponte ideale rappresentato dal corpo.

Detto altrimenti: posta la negatività tra le due realtà ontologiche, quel *néant* inarginabile perché costitutivo della suddetta relazione, come render conto di quel particolare processo osmotico che, continuo e dinamico, caratterizza l'esistenza del soggetto in rapporto costante con le cose del mondo e con *Altri*? Sul piano della *concreta esistenza* – espressione tanto cara al nostro Sartre – il filosofo riesce a dimostrare il superamento di una simile distanza, fisica ed ontologica insieme, tra il soggetto ed il mondo-oggetto?

### *Il cadavere: il corpo in-sé, ovvero il punto zero della corporeità*

“L'oggetto che altri è per me e l'oggetto che io sono per altri si manifestano *come corpi*. Che cos'è dunque il mio corpo? Che cos'è il corpo di altri?”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> J.P. Sartre, *L'essere e il nulla.*, trad.it. di G. Del Bo, revisione e cura di F. Fergnani e M. Lazzari, Il Saggiatore, Milano 2014, p.358 [*L'Être et le Néant*, Gallimard, 1943].

Nel momento in cui mi affaccio nel mondo, scorgo l'altro: lo percepisco e lo riduco ad oggetto intramondano che prende posto nel mio campo visivo alla stregua di un qualsivoglia oggetto inerte.

Il corpo in-sé, ovvero il corpo-oggetto dell'altro di cui la coscienza fa esperienza, è una cosa oggettivata, cristallizzata, ipostatizzata nella sua unica possibilità di oggetto esperito. È colto, come il filosofo spesso ripete, in quanto *trascendenza trascesa*.

Quel *qualcuno* perde la sua identità. Da *qualcuno*, si trasforma in una *cosa* priva di possibilità dal momento che le uniche possibilità riconosciute appaiono tali in quanto concretizzate e date, una volta per tutte, in un tempo ed uno spazio puntiformi. In questo senso, si fa esperienza di un *corpo morto*. “Questo puro in-sé, cade al livello di *cadavre* se cessa di essere rivelato e velato, insieme, dalla trascendenza trascesa”<sup>4</sup>. “Come puro passato di una vita, semplice vestigio”<sup>5</sup>, non pienamente comprensibile perché limitato, esso è ridotto alla sua apparenza. In questo caso, le sue stesse possibilità vengono trascese, superate, ed ogni indizio della *situazione* – per dirla in termini sartriani – spariscono, lasciando spazio alle sole possibilità esteriori che *questa cosa* conserva nel mondo. Ebbene, “il cadavere *non è più in situazione*”<sup>6</sup>.

Purtuttavia, una simile descrizione non risulta ancora sufficiente a definire ciò che abbiamo davanti. È opportuno sottolineare che *questo corpo* perde la sua identità in una duplice modalità: in termini di *situazione* – esso conserva solo ed esclusivamente i rapporti di esteriorità fisici e spazializzanti col mondo circostante e in riferimento alla coscienza osservante (unico polo di riferimento e di orientamento del mondo); e quella della mancanza di *unità*.

Persa la propria identità, perché hegelianamente al servizio della coscienza che guarda e stabilisce la sua primarietà ontologica, la *cosa* si smaterializza – ovvero perde la sua carne – si riduce e si sbrandella in una *molteplicità di esseri* che sostengono delle pure relazioni di esteriorità gli uni con gli altri.

Lo studio di una simile esteriorità è, per esempio, quello compiuto dall'anatomia, che disseziona le parti organiche di un organismo, che, solo in quanto unità complessa e totale potrebbe definirsi tale. A tal proposito, risulta nullo anche lo studio della fisiologia sul corpo “dinamico”: anche questa, al pari dell'embriologia, degli studi compiuti su vivisezioni, ecc., ha a che fare

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 408.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem.



con un corpo *de-vitalizzato*, vissuto e *non* vivente. Indagini e studi che, secondo Sartre, non riescono a raggiungere alcuna conoscenza autentica del *corpo vivo*. Infatti, “l’organo che si osserva è vivente, ma non è fuso nell’unità sintetica di una vita, è inteso a partire dall’anatomia, cioè dalla morte”<sup>7</sup>.

*Il corpo psichico: il corpo come essere-per-sé, ovvero il punto primo della corporeità*

Io non colgo mai altri come corpo senza cogliere nello stesso tempo, in modo non esplicito, il mio corpo come il centro di riferimento indicato da altri. Ma, nello stesso tempo, non si può percepire il corpo d’altri *come carne* a titolo di oggetto isolato che ha con gli altri *questi* delle pure relazioni di esteriorità. Questo sarebbe vero solo per il *cadavere*<sup>8</sup>.

Poiché la coscienza non abita un “*monde désertique*”, o un “*monde sans hommes*”, risulta necessario stabilire che questo mondo, abitato da altre esistenze e da *oggetti-utensili*, ha un “centro di orientamento univoco in rapporto a me”<sup>9</sup>.

Ebbene, l’io individuandosi, col suo nascere, quale “centro di riferimento” e “ordine” del mondo, si trova a dover fare i conti, nel suo quotidiano, con le sensazioni ricevute dall’esterno.

Ben sappiamo che i nostri occhi guardano e scrutano il mondo; il nostro udito raccoglie i dati sonori dall’esterno; il tatto tocca e accarezza, e lo stesso fanno gli altri sensi, raccogliendo tutti quei dati sensibili che la nostra attenzione seleziona ed illumina. Il nostro corpo è un collettore di dati sensibili provenienti dall’esterno: motivo per cui Sartre arriva a definirlo quale centro di riferimento attorno al quale le cose del mondo si organizzano. In questa accezione, il corpo viene descritto quale mera “sede dei cinque sensi”, compresi i percorsi sensoriali ad essi sottesi.

Ben lungi dal cogliere il nostro corpo quale ricettacolo del sensibile, esso, tuttavia, appare sotto un altro aspetto: esso è, infatti, capace di agire in situazione, rapportandosi necessariamente col mondo circostante. Ecco che il corpo, da mero centro di riferimento di oggetti che si stagliano a partire da uno sfondo e che ci indicano con la loro presenza, diviene centro di azione.

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 409.

<sup>8</sup> Ivi, p. 403.

<sup>9</sup> Ibidem.

A nulla serve separare le due dimensioni corporee, le quali necessariamente si implicano a vicenda, dal momento che la realtà che si vive – come ricorda il filosofo – non è né qualcosa di dato, né tanto meno un mero utensile: essa nasce piuttosto dall'incontro delle due istanze, presentandosi quale *cosa-utensile*. La domanda sorge allora spontanea: come inquadrare questa azione? Come cogliersi, dal di fuori, quali centro di azione, senza perdere di vista il fatto che questa azione, e questo corpo, vadano indagati a partire dalla *mia* prospettiva, che è prospettiva interna ad una coscienza?

Anche, in questo caso, l'errore è dietro l'angolo: si individua l'azione che *Autrui* compie e la si indaga, credendo, nel fare ciò, che quanto scoperto possa valere anche *per me*. Tuttavia, abbiamo già imparato che la confusione delle prospettive da cui guardare una cosa, genera solo confusioni e fraintendimenti.

Come i sensi, anche le azioni vanno indagate a partire dalla realtà del soggetto: non è, infatti, possibile interpretare “la *mia* azione quale è-*per-me* partendo dall'azione di altri”<sup>10</sup>.

Quando prendo questo portapenna e lo tuffo nel calamaio, agisco. Ma, se guardo Pietro che, nello stesso istante, avvicina una sedia al tavolo, constato che anche egli agisce. [...] Vedo il suo gesto e ne determino il fine nello stesso tempo; [...] Così io posso cogliere tutte le posizioni intermedie della sedia e del corpo che la muove come delle organizzazioni strumentali: sono dei mezzi per raggiungere un fine perseguito<sup>11</sup>.

È facile che io colga Pietro, il mio amico, quale strumento tra gli altri strumenti: nulla di più immediato, dal momento che per me è più semplice indagare ed interpretare l'azione dell'altro-oggetto piuttosto che la mia, in quanto compiuta dal me-soggetto. In aggiunta, coglierò Pietro non solo quale strumento tra gli altri, ma come uno strumento al modo degli strumenti, ovvero una *macchina-strumento*, capace di raggiungere fini prestabiliti grazie all'uso di particolari strumenti. Questa è l'immagine che il mio amico mi offre di sé e che, senza rendermene conto, faccio mia.

Arrivo, perciò, a cogliermi quale strumento, in prima persona, al pari di quanto osservato in Pietro. Il mondo, in questo modo, si profila quale insieme di *machines-outils* agenti in vista di fini specifici e che, a loro volta,

<sup>10</sup> Ivi, p. 378.

<sup>11</sup> Ibidem.

sfruttano utensili utili al raggiungimento degli stessi. Insomma, i rimandi necessari così individuati, risulterebbero infiniti ed intricati al punto da costituire catene strumentali che, all'infinito, finirebbero per perdere senso, prive di un "punto zero di orientamento".

In ogni caso – e questo è l'importante – venendo al mondo in quanto per-sé, il mondo mi si manifesterà, non solo in quanto sfondo, ma anche in quanto indicazione di atti da compiere, a partire dagli utensili presenti, che a loro volta rimandano ad altri atti, e così via. I rimandi all'azione, e dunque al futuro, promessi dalle cose-utensili, non sono certo rimandi significanti per altri strumenti: questi fanno riferimento ad una *clé*, che unica è in grado di leggerli.

In questo caso, l'esistenza stessa del complesso rimanda immediatamente ad un centro. Così questo centro è insieme uno strumento oggettivamente definito dal campo strumentale che gli si riferisce e lo strumento che non possiamo *utilizzare* perché saremmo rimandati all'infinito. Questo strumento, non lo adoperiamo, lo *siamo*<sup>12</sup>.

Questo strumento che *io sono* non va inteso quale risultato di un adattamento al mondo e agli strumenti, quanto un adattamento originario che individua me stesso nel mezzo di una contingenza assolutamente necessaria. Precisamente, questo è ciò che il filosofo definisce in più occasioni "l'adattamento che io sono".

Mettendo, dunque, da parte la conoscenza del corpo di altri, il nostro corpo possiamo percepirlo in due modi differenti: il corpo *conosciuto*, oggettivato, *agito* – ma sappiamo già che un corpo simile si presenta ottuso ad ogni tipo di indagine compiuta dalla riflessione che autenticamente voglia coglierlo in quanto vivente; il corpo *vissuto*, in quanto dato concretamente e appieno quale disposizione stessa delle cose, a sua volta superantesi verso altre disposizioni.

Volendo sintetizzare quanto finora detto:

Invece di essere il corpo prima *per noi*, a manifestarci le cose, sono proprio le cose-utensili a indicarci il corpo, nella loro apparizione originaria. Il corpo non è uno schermo tra noi e le cose: manifesta solamente l'individualità e la contingenza del nostro rapporto originario con le cose-utensili. [...] Solo *in un mondo* può esserci un corpo e una relazione primaria e indispensabile perché questo mondo esista. In un

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 382.

certo senso il corpo è ciò che io sono immediatamente; in un altro senso io ne sono separato dallo spessore infinito del mondo, esso mi è dato da un riflusso infinito del mondo verso la mia fatticità e la condizione di questo riflusso continuo è un continuo superamento<sup>13</sup>.

A questo punto, siamo in grado di stabilire la natura del *corps-pour-nous*. Esso è colto come:

- *Superato*. In questo senso il corpo lo abbiamo definito ricettacolo di dati sensibili, al di là del quale il per-sè, mediante la percezione stessa, è in grado di pro-*iettarsi* verso nuove disposizioni e combinazioni di cose-utensili. Esso appare, dunque, come cristallizzato, ipostatizzato nella sua immobilità<sup>14</sup>;
- In quanto “superato”, *passato* della coscienza, che supera i riferimenti sensibili verso un presente che sempre le sfugge in un futuro mai attualizzabile;
- Insieme, *punto di vista e punto di partenza* che io sono e che insieme supero;
- *Necessità della mia contingenza*, della mia fatticità, che si esprime secondo due differenti necessità: io *non ho un corpo*, ma vivendolo e vivendo i sensi, *lo sono*; ma, in quanto lo sono come sempre superato, *non lo sono* perché gli sfuggo attraverso la mia nullificazione;
- *Condizione necessaria della mia azione*, altrimenti, se bastasse desiderare qualcosa per ottenerlo, a nulla varrebbe la distinzione tra desiderio e volontà, sogno e realtà.

Per l'appunto, io sono *di fatto*, in quanto ho un passato, e questo passato immediato mi rimanda a quell'in-se primitivo, sul cui annullamento io sorgo con la *nascita*. Così, il corpo come fatticità è il passato:

Nascita, passato, contingenza, necessità di un punto di vista, condizione di fatto di ogni azione possibile al mondo: questo è il *corpo*, tale è *per me*. Non si tratta affatto di una addizione contingente alla mia anima, ma di una struttura permanente del mio essere e della condizione permanente della possibilità della mia coscienza come coscienza *del* mondo e come progetto trascendente verso il mio futuro<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Ivi, pp. 383-384.

<sup>14</sup> Ivi, p. 384.

<sup>15</sup> Ivi, p. 386.

Riassumendo, il corpo qual è *pour nous* è qualcosa di impercettibile, perché impercettibile è la mia contingenza: esso è *forma contingente* che diviene consapevole del suo essere contingente. Esso è condizione necessaria del mio esistere e, dunque, del mio vivere ed agire. Rimane da vedere, a seguito di quanto detto, cosa sia il *corpo per me*. Io, primariamente, mi avverto quale centro del mondo; ma quale centro del mondo che *vive*. Ecco che, alla prospettiva del corpo “vissuto”, e alla sua natura, si associa un corpo “vivente”. La coscienza, sempre proiettata verso l’altro da sé, non trova definizione nella direzionalità del suo futuro, bensì essa è colta a partire dalla sua *vivenza*, dal suo dirigersi in questo momento verso il mondo. La coscienza, in questo caso, vive in prima persona la sua contingenza, il suo corpo: la vediamo in azione. Essa cessa di essere *coscienza del corpo*, per divenire – come riportato dal filosofo – una coscienza che *esiste il suo corpo*<sup>16</sup>.

La coscienza del corpo è paragonabile alla coscienza del *segno*. Il segno, d’altra parte, è dalla parte del corpo, è una delle strutture essenziali del corpo. [...] Ma il segno è ciò che viene *superato verso il significato*, ciò che viene trascurato in favore del senso, ciò che non è mai percepito per sé, ciò al di là del quale lo sguardo si dirige sempre. La coscienza (del) corpo, essendo coscienza laterale e retrospettiva di ciò che è senza doverlo essere, cioè della sua inafferrabile contingenza, di ciò in base a cui si fa scelta, è coscienza non-tetica del mondo di cui è *affetta*. La coscienza del corpo si confonde con l’affettività originaria<sup>17</sup>.

L’*affettività*, per come ci viene rivelata, può apparire però in due modi diversi:

- Come affettività già *costituita*: essa implica che la coscienza sia coscienza *di* questo dolore, o *di* questa gioia;
- Come affettività *vissuta* a partire da quella negazione interna alla coscienza che le permette di vivere quanto la affligge in prospettiva di un’*intenzione* futura (per esempio, decido di sopportare il dolore e di affrontarlo con positività; oppure, diversamente, sono intenzionato a respingerlo, non accettandolo).

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 388.

<sup>17</sup> Ibidem.

Nel secondo caso, l'affettività (il dolore sofferto) è trasformato in un *oggetto psichico*: ovvero, in un *male*. Nonostante questo sia colto nella sua passività, Sartre evidenzia che vengono ad esso attribuiti apprezzamenti e valutazioni particolari. Si parla, infatti, del proprio male descrivendolo quale entità che magicamente, in strani periodi, tende a ricomparire, per esempio. Insomma, lo si descrive quasi fosse un'individualità psichica sopraggiungente in determinate situazioni. Tante volte si esprimono anche apprezzamenti: per cui esso appare “sordo”, “piacevole”, “irritante”, “fastidioso”. Detto altrimenti, accade ciò che accade ad una melodia ascoltata per intero, in cui note, pause e ritmi, tutto, si fonde assieme al fine di caratterizzarla ed individuarla<sup>18</sup>. Questo è ciò che accade al male, che nel suo palesarsi, scomparire e ritornare, più o meno forte in intensità, si stabilisce come oggetto psichico colto ogni volta nella sua individualità.

A questo punto del discorso possiamo definire il corpo qual è *per me*. La coscienza riflessiva, avendo individuato il dolore quale dolore-oggetto, che, indipendente, assume le sembianze di un oggetto psichico a tutti gli effetti, individua il *male* come qualcosa di diverso dal corpo. Quest'ultimo, di contro, è colto quale matrice entro il quale il primo possa darsi e manifestarsi. Ed il male è *mio* nel senso che è proprio il mio corpo a fornirgli la materia utile al suo dispiegamento. In questo caso, questo corpo che io esperisco, non è un corpo conosciuto, bensì *affetto*. Questo si presenta nelle vesti di un “puro correlativo noematico di una coscienza riflessiva. Lo chiameremo *corpo psichico*”<sup>19</sup>. Affettività e corpo psichico si costituiscono e valorizzano assieme: il corpo psichico è, infatti, un corpo *sofferto* dal momento che la riflessione rimanda la coscienza verso quell'in-sé, con l'intento di oggettivarla.

Ecco, dunque, chiarita la natura del corpo per me: esso è un corpo psichico, non vissuto ma sofferto, il cui spazio determina uno spazio senza parti, indifferenziato, per l'appunto psichico. La sua sostanza è il corpo, pur essendo *psiche*.

*La carne: il corpo come essere-per-altri, ovvero il punto terzo della corporeità*

Con la presenza di Altri che si profila nel *mio* mondo, mi rendo conto che esiste una nuova prospettiva dal quale inquadrare il problema. Abbiamo più

<sup>18</sup> Si riprende l'esempio proposto dal filosofo.

<sup>19</sup> Ivi, p. 396; l'utilizzo intenzionale del corsivo è una scelta di chi scrive.

volte ribadito che il rapporto tra me e l'altro non si annuncia quale rapporto di mera exteriorità: non è un rapporto *tra corpi*. Perché si possa parlare di relazione autentica di reciprocità, occorre partire da una premessa fondamentale: io ho di fronte a me qualcosa che è altro da me, ovvero un *non-me* e, non solo, un altro corpo. La negazione di partenza è quella negazione interna, presupposto imprescindibile della dimensione fenomenologica dell'intersoggettività.

Questo *non-me* mi scruta, mi osserva (si ricordi, a tal proposito, il noto esempio della vergogna riportato da Sartre): sono un oggetto per questo osservatore. Proprio a partire dalla percezione che il soggetto fa di sé, in quanto guardato e oggettivato da altri, fa apparire l'altro, a sua volta, nella sua ipseità di oggetto a sua volta guardato.

Abbiamo, in questo modo, evidenziato che le strutture del mio essere-per-altri sono identiche a quelle dell'essere d'altri per me. E dal momento che ancora non ho incontrato il mio corpo "in carne ed ossa", partirò dal corpo d'altri che offre il riflesso di ciò che sono per altri, ovvero un *oggetto-corpo sui generis*. Ma procediamo con ordine.

Il corpo d'altri è ovunque presente nell'indicazione stessa che ne danno le cose-utensili, in quanto esse si rivelano come utilizzate da esso e da esso conosciute. La sala in cui attendo il padrone di casa mi rivela, nella sua totalità, il corpo del suo proprietario: questa poltrona, è la poltrona-dove-egli-si-siede [...] Così è disegnato da ogni parte, e questo disegno-oggetto; un oggetto può venire ad ogni momento per riempirlo della sua materia. Ma c'è il fatto che il padrone di casa "non è là". È *altrove*, è *assente*<sup>20</sup>.

Innanzitutto, siamo di fronte ad un nuovo centro di riferimento che, al contrario di altri utensili e strumenti, può anche essere assente. Il fatto che *Autru* sia un *essere-altrove-nel-mio-mondo*, non significa che i rimandi cessino di esistere. L'assenza, infatti, si profila quale struttura, al pari della presenza, dell'*esserci*. Il suo essere-altrove significa che altrove questo riferimento esiste ed ogni cosa me lo annuncia, pur non essendo presente. In questo senso, si può parlare, anzi si deve, di fatticità e contingenza: l'altro è sempre in situazione.

In secondo luogo, quando l'altro appare sullo sfondo come "*questo che posso guardare, cogliere, utilizzare direttamente*"<sup>21</sup>, mi si rivela qualcosa

<sup>20</sup> Ivi, p. 401.

<sup>21</sup> Ivi, p. 402.

di diverso. L'altro, infatti, è più che in-sé: è un per-sé, che vive ed agisce concretamente attraverso il suo per-sé e che appare oggettivato in un coagulo di contingenza. Esso è, dunque, ciò che mi si offre nella sua esistenza immediata:

il corpo d'altri è il fatto puro della presenza d'altri nel *mio* mondo come un essere-là che si traduce con un essere-come-questo. Così, l'esistenza stessa d'altri come altri-per-me implica il fatto che esso si manifesti come strumento che possiede la proprietà di conoscere e che questa proprietà di conoscere sia legata a un'esistenza qualsiasi oggettiva<sup>22</sup>.

Il corpo d'altri come esprime questa sua esistenza immediata? La sua stessa apparizione è rivelazione del *gusto* con cui lui stesso coglie la sua esistenza in quanto contingente. E poiché l'altro *c'è*, ed è in grado di oggettivarmi, nel tentativo disperato di superare quell'apprensione della contingenza che egli è, possiamo concludere che questo Altri ha un corpo. "Ciò che è gusto di sé per altri diventa per me *carne d'altri*"<sup>23</sup>.

Il corpo di Altri per me, dunque, non è un oggetto con il quale intrattengo relazioni di exteriorità: se fosse così, questo sarebbe colto quale corpo morto, ovvero avremmo a che fare con un *cadavre*. Il filosofo definisce *chair*<sup>24</sup> il corpo di altri con il quale mi relazio. Questa è altresì definita come la contingenza pura della presenza di Altri.

È ordinariamente velata dai vestiti, dalla truccatura, dal taglio dei capelli o della barba, dall'espressione ecc. ma, se si ha a che fare a lungo con una persona, viene sempre un istante in cui tutti questi veli si disfano e io mi trovo in presenza della *contingenza pura della sua presenza*; in questo caso, sul viso o su altre membra del corpo ho l'intuizione pura della carne. Questa intuizione non è solamente conoscenza; è l'apprensione affettiva di una contingenza assoluta<sup>25</sup>.

Vi è dunque differenza tra il cadavere, inteso quale corpo tra le cose, e la *carne*, descritta quale contingenza pura della presenza dell'altro? Certamente. La carne di altri, lungi dall'essere ridotta ad un pezzo di corpo, esprime al

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 403.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Per ulteriori approfondimenti, si veda: R. Barbaras, *Le corps et la chair dans la troisième partie de L'Être et le Néant*, pp. 279-296, in *Sartre et la phénoméologie*, ENS Éditions, Lyon 2000.

<sup>25</sup> J. P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit. p.403.



contrario il corpo dell'altro, la sua presenza *in situazione*. Essa esprime l'unità sintetica che l'altro è per me. Mentre il corpo morto è solo un segno altrettanto morto, muto ed incapace di esprimersi a partire dal mondo e privo di trascendenza, il corpo d'altri è il *significante*. Esso è significato capace di condensare, in un punto spazio-temporale, ciò che Altri è in quella circostanza, ovvero oggettivazione di un movimento di trascendenza. L'*unità sintetica* espressa dal concetto di carne d'altri è facilmente intuibile se si fanno due considerazioni:

1. Il corpo d'altri non è mai concepito una volta per tutte, (al contrario di ciò che avverrebbe per un corpo morto), dal momento che per coglierlo si deve procedere sempre dal *fuori* da esso, nello spazio e nel tempo, fino a esso: è il mondo ad annunciare ciò che esso è;
2. Non concepisco mai *un* braccio che-si-muove ed agisce se non a partire dalla *promessa* e dal fine che il gesto esprime; in questo modo, non coglierò mai prima *una mano* e poi *un bicchiere*, come dice Sartre, ma coglierò subito il tutto che determina l'ordine dei movimenti.

Questa totalità sintetica che noi cogliamo tramite l'altro, o meglio, tramite la carne dell'altro, questo che è *corpo-più-che-corpo*, non è che *vita e azione* in quanto ad esse rimanda e, a partire da esse, è determinato.

*Il quasi-corpo: il corpo come essere-per-me-attraverso-altri, ovvero il punto ultimo della corporeità*

Io esisto il mio corpo: questa è la sua prima dimensione d'essere. Il mio corpo è utilizzato e conosciuto da altri: questa è la sua seconda dimensione. Ma in quanto *io sono per altri*, altri si manifesta come il soggetto per il quale io sono oggetto. [...] Io quindi esisto per me come conosciuto da altri, in particolare nella mia stessa fatticità. Esisto per me come conosciuto da altri a titolo di corpo. Questa è la terza dimensione ontologica del mio corpo<sup>26</sup>.

Con l'apparizione dello sguardo di altri ho la rivelazione del mio essere in quanto reso oggetto da altri. Per cui, sono di fronte ad un *me-oggetto*, alla mia

---

<sup>26</sup> Ivi, pp. 411-412.

trascendenza in quanto trascesa. In particolare, sento che Altri mi raggiunge nella mia fatticità e contingenza, ovvero nel mio corpo: è, dunque, nel mio *essere-là*, continua il filosofo, che vengo raggiunto e cristallizzato.

Tuttavia, questo mio *essere-là* non lo colgo solo in quanto cristallizzazione della mia contingenza; piuttosto, avverto di essere un oggetto che, non sussistendo da sé e per sé, esiste *per* qualcun altro. Ecco che questa riduzione cui altri mi costringe, assomiglia ad una fuga da me verso un essere-in-mezzo-al-mondo. In questo senso, ciò che io incontro di me tramite lo sguardo d'altri, altro non è che una fuga verso l'esterno. Scopro che il mio corpo, reso oggetto da altri, non è né il mio corpo conosciuto, né il mio corpo vissuto. Ottengo un'immagine vuota di qualcosa, che contingente, annulla la sua stessa contingenza superandosi continuamente verso il fuori, in una dimensione di fuga che mi sfugge continuamente. “La profondità d'essere del mio corpo per me è quel continuo *di fuori* del mio *di dentro* più intimo”<sup>27</sup>.

In quanto l'altro è sempre presente – e questo è un fatto fondamentale – il mio *essere-là*, in quanto oggettivato, è ugualmente sempre presente. In particolare, il mio corpo è *là* non solo in quanto punto di vista che io sono, ma soprattutto come punto di vista sul quale vengono presi *altri* punti di vista: il mio è un corpo deflagrato, che mi sfugge da tutte le parti. La mia fatticità si perde, dunque, all'infinito e la mia contingenza si moltiplica. Non vi è più *un* corpo, bensì un corpo ambiguo perché multiplo ed insieme unitario: siamo di fronte ad un *quasi-corpo*. “Per altri, sono come questa tavola o quell'albero sono per me, sono in mezzo a *qualche mondo*; sono nel fluire assoluto del *mio* mondo verso altri”<sup>28</sup>. Il mio corpo, in quanto *aliéné*, appare quale *essere-organo-sensibile-percepito-da-degli-organi-sensibili*: questo comporta la distruzione e lo svanimento concreto del *mio mondo*, che come il mio corpo, sfugge verso altri.

Questo è ciò che accade ogni qualvolta si viva l'esperienza della *timidezza*. “Sentirsi arrossire, sentirsi sudare” sono delle espressioni utilizzate da chi è imbarazzato per spiegare il suo stato. Sebbene le azioni indicate, in quanto riflessive, sembrano concretamente descrivere lo *stato* del proprio corpo, in realtà descrivono il corpo qual è per altri. Il filosofo prosegue evidenziando che, l'imbarazzo che il timido prova del suo corpo, in realtà non sussiste quale imbarazzo del *suo corpo*. È, piuttosto, il suo corpo qual è per altri che lo imbarazza. Qui l'imbarazzo, diversamente dalla vergogna, è più

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 412.

<sup>28</sup> Ivi, p. 413.

sottile perché “ciò che mi disturba è assente”<sup>29</sup>. Ebbene, quello che il timido cerca di fare, avendo di fronte l’altro, è quello di raggiungere il *suo* corpo, di dominarlo, di servirsene come strumento “per dargli la forma e l’atteggiamento conveniente”. Ma il suo corpo, qual è per altri, è fuori portata. Continuerà ad agire “alla cieca”, senza mai sapere se ha colpito il suo bersaglio. “Quando egli desidera *di non avere più corpo*, di essere *invisibile* non è il-suo-corpo-per-lui che vuole annichilire, ma l’impercettibile dimensione del corpo-alienato”<sup>30</sup>. Infatti, il timido riconosce la vanità e l’inutilità dei suoi tentativi. Per questo è portato a cancellare il suo corpo. Questo avviene perché al corpo d’altri attribuiamo una realtà diversa dal corpo-per-noi. Ci sembra, infatti, che l’altro riesca a compiere qualcosa di cui noi non siamo capaci: “vederci come siamo”. In questo caso è il linguaggio a rivelarci le strutture del nostro corpo qual è per altri, rassegnandoci a vederci attraverso lo sguardo degli altri. La riflessione, ha permesso di divenire coscienti della nostra fatticità in quanto superabile; essa aveva raggiunto quel corpo che abbiamo definito *psichico*. Ora, a seguito di questo nostro “commercio con altri”, aggiungiamo, a quel corpo psichico, un nuovo strato: le conoscenze di altri del mio corpo.

Invece di *vivere* questa alienazione, la ammantiamo di concetti.

Ed è ciò che avviene nel caso di *quel* “dolore fisico” che, costituito primariamente in male dal *corpo sofferto*, diviene ora *malattia*. La malattia – malattia psichica, ben inteso – è differente dalla malattia descritta dal medico: essa è uno *stato* e non un insieme di dati di fatto (sintomi). Il male di cui soffro, ora lo conosco perché lo esamino nella sua dimensione del per altri e, il mio esame, si impregna del sapore che il linguaggio utilizza. “Per mezzo dei concetti d’altri io *conosco* il mio corpo”<sup>31</sup>.

Questo stato di malattia, quindi, mi sfugge. Si rileva ogni tanto, ma rimane fuori dalla *mia* portata: solo altri sono in grado di svelarlo, diagnosticarlo. “[Il corpo così inteso] è quindi nella sua natura profonda un puro e semplice *essere per altri*”<sup>32</sup>.

### *Considerazioni finali*

Dopo aver passato in rassegna le dimensioni ontologiche che caratterizzano la corporeità, Sartre individua nel corpo il punto di congiunzione tra l’*essere-*

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 414.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ivi, p. 416.

<sup>32</sup> Ivi, p. 417.

*per-sé*, ovvero la coscienza, e il mondo. L'intento, al pari di molti altri tentati dalla fenomenologia, è quello di restituire un'immagine olistica del legame inscindibile tra l'*io-soggetto* e il mondo, capace di garantire unitarietà e reciprocità tra le due istanze. Il filosofo è riuscito nel suo intento? Appurando l'esistenza della dimensione dell'*essere-con*<sup>33</sup> in quanto dimensione connaturata al soggetto empirico, il filosofo è riuscito a rendere al meglio il rapporto indissociabile che sussiste tra l'*io* e il mondo?

Sebbene in questa sede si intenda valutare positivamente la riflessione fenomenologica e le analisi teoretiche portate avanti dal filosofo sul tema della *corporeità*, a ben guardare, l'obiettivo proposto sembra raggiunto solo in parte.

Nell'interrogare il *fenomeno dell'essere e*, parimenti, l'*essere del fenomeno*, il francese individua la natura della coscienza (*per-sé*) relata alla realtà fenomenica (*in-sé*). La salda relazione di reciprocità tra le due istanze è resa inscindibile dalla natura separante della stessa, capace di frapporre tra le due realtà uno *spazio* ambiguo, perché fisico ed ontologico allo stesso tempo, assolutamente necessario. La relazione *io-mondo* è possibile, infatti, solo perché garantita dalla *separazione* che sussiste tra il primo termine ed il secondo termine del rapporto.

*Separazione* che, a questo punto del discorso, sembra però presentarsi in due modi diversi.

In primo luogo, vi è quel nulla che, posto tra il soggetto e l'oggetto, costituisce lo spazio vitale, per così dire, in cui l'essere della coscienza possa effettivamente darsi e mostrarsi per ciò che è. Quest'ultimo, infatti, sappiamo essere *fatticità* – questo aspetto caratterizza il suo essere piantato con i piedi per terra – e, allo stesso tempo, *trascendenza*. “Trascendenza” che può esplicarsi solo a patto che quel vuoto sia garantito. Il vuoto, in questa accezione, si presenta come un *nichtiges Nichts*<sup>34</sup> – un *niente che nientifica* – dal momento che si profila come quello spazio in cui la coscienza, rapportandosi con l'*in-sé* e nella disperata corsa a far sua la pienezza d'essere

---

<sup>33</sup> Si badi, il significato sotteso a questa dimensione ontologica della coscienza non è lo stesso indicato da Heidegger; il *Mitsein* heideggeriano sottende, a detta di Sartre, un legame solidaristico tra le coscienze, per lui assolutamente impensabile, pena l'invalidazione della dimostrazione con la quale prova, ed in parte ricostruisce, l'esistenza dell'altro a partire dalla fondamentale *negazione interna* che sola riesce autenticamente a porre l'*io* di fronte ad un altro-*io*, la cui natura è simile alla *mia*, ma la cui individualità contrasta la *mia*.

<sup>34</sup> Per un maggiore approfondimento, si veda quanto esposto in M. Iofrida, *Per una storia della filosofia francese contemporanea, da Jacques Derrida a Maurice Merleau-Ponty*, Mucchi editore, Modena 2022.

che non la caratterizza, trascende per l'appunto la sua situazione, muovendosi intenzionalmente verso l'esterno, verso il mondo. Questa corsa, sempre tentata, ma che mai realizza il suo intento, è continuamente posta in essere dal soggetto che, *trascendenza mai trascesa*, non riesce ad identificarsi finitamente in qualcosa.

Al vuoto assoluto così descritto, e presentato in tutta la sua evidenza dal filosofo, si accosta un vuoto *qualitativamente* diverso.

La separazione, cui si fa cenno, deve necessariamente permettere, come si diceva, una relazione d'essere tra i due termini; relazione d'essere che, difficilmente, può però sperare di poggiare i piedi sul nulla assoluto.

A rendere meno nullo quel vuoto interviene, come si è visto, un'entità terza che garantisce l'unione e la reciprocità tra mondo e coscienza: il corpo.

Il corpo, o meglio la *corporeità* presentata e descritta dal filosofo nelle sue tre dimensioni d'essere fondamentali – e che noi abbiamo proposto quali gradi ideali di corporeità, individuando, tra gli altri, un grado zero di corporeità, il *cadavere*, che in quanto tale è praticamente nullo perché privo d'essere – viene presentato ambiguo nella sua natura. Esso, infatti, si presenta polivalente e multiplo nel suo essere, dal momento che sono diversi i volti con i quali si presenta alla coscienza in quanto *conosciuto* e in quanto *vissuto*. La comparsa del corpo quasi fosse un *coup de théâtre* sembra rendere, ad un certo punto, quel vuoto, meno vuoto. Quel “niente”, dunque, si entifica e da apertura nulla diviene un tutto colmo di mondo?

A questo punto del discorso occorre essere attenti a non fraintendere quanto si suggerisce: non si sta affermando che quel vuoto sparisca del tutto o si annulli. Quel nulla, che sembrerebbe colmato dalla presenza di *un* corpo, finisce per dispiegarsi in rivoli diversi per via della separazione interna che caratterizza quest'ultimo. È, dunque, un vuoto che ad un certo punto sembra riempirsi di qualcosa, palesandosi, allo stesso tempo, nei termini di una vacuità mai pienamente estinguibile. Un vuoto, dunque, *non* vuoto e comunque nullo.

Di primo acchito, quanto detto potrebbe suonare assurdo e paradossale. Ebbene, è necessario ripensare al corpo diviso nella sua molteplicità di corpi per evitare fraintendimenti.

Quest'ultimo, prendendo in prestito, forse impropriamente, un'immagine alla matematica, si presenta quale sommatoria delle diverse componenti che ad esso ineriscono. Sommatoria che, però, non permette di individuare alla fine *un* elemento la cui unità sia data dalla somma delle parti. Un'addizione, dunque, tra parti frazionarie di quell'*unità-corpo* il cui risultato, diversamente da quanto ci si aspetterebbe – perché unità totale e

complessa è il corpo con cui ci sembra di relazionarci – non fa 1, ma 0. Perché accade questo? Perché il corpo non esaurisce completamente la funzione di relazione tra la coscienza e il mondo, volto all’annullamento di quella separazione di cui si diceva prima. Quest’ultimo, infatti, costituisce solo *una* dimensione – quella corporea appunto – di una coscienza che è per sua natura trascendente rispetto alle stesse circostanze che, orteghianamente, la *circostanziano*.

Inoltre, fatto non meno importante, il corpo, individuato da Sartre, non è *un* corpo, bensì si presenta scisso in tre componenti, che mai colte nel loro insieme, presentano tra loro spazi incolmabili di qualcosa di indefinito che le separa.

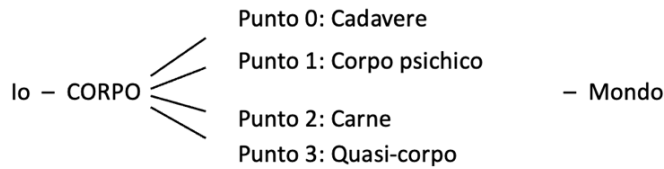
Se dunque vogliamo riflettere sulla natura del corpo, bisogna stabilire un ordine delle nostre riflessioni che sia conforme all’ordine dell’essere: non possiamo continuare a confondere i piani ontologici, e dobbiamo esaminare successivamente il corpo come essere-per-sé e come essere-per-altri; e per evitare delle assurdità del genere della “visione capovolta”, entreremo nell’ordine di idee che questi due aspetti del corpo, essendo su due piani d’essere differenti e non comunicanti, sono *irriducibili*<sup>35</sup>.

Il corpo, così inteso, entità ibrida tra il soggettivo e l’oggettivo, conosciuto e vissuto insieme, non può, per sua natura, garantire un tutt’uno in cui le varie parti individuate appartengano a piani ontologici diversi e non sovrapponibili. In questo senso, la coscienza, non solo è impossibilitata per sua natura, come si ricordava, ad abbracciare pienamente l’in-sé del “fenomeno corpo”, pena la perdita della trascendenza che caratterizza il suo essere, ma è doppiamente impossibilitata perché non ha alcun *corpo totale* da abbracciare, se non *una totalità di corpi* che garantisce unitarietà alla dimensione corporea, ma *non* unicità. Ai due termini “io” e “mondo” si aggiunge, dunque, il corpo, o meglio, i *corpi* del soggetto.

Per rendere con un’immagine efficace quanto detto sin ora, proponiamo uno schema che riassume la visione sartriana:

---

<sup>35</sup> J.P. Sartre, *L’essere e il nulla*, cit. p. 362; l’utilizzo intenzionale del corsivo è una scelta di chi scrive.



Alla domanda che si poneva all'inizio, ovvero se una relazione così descritta fosse capace di garantire unitarietà e reciprocità tra le due istanze, ci sentiamo di rispondere, come d'altronde si anticipava, che non sembra garantita.

Quanto meno, non dal corpo. Come, infatti, far interagire un io dotato di un corpo indefinito con un mondo definito, la cui caratteristica è quella di esprimersi, stando così le cose, con un linguaggio d'essere completamente differente rispetto a quello della coscienza? Sartre, il cui intento era sfuggire il dualismo cartesiano tra *res cogitans* e *res extensa*, finisce, difatti, per trovare un ponte tra le due, ma un ponte non praticabile e, dunque, non percorribile. Lo iato, incolmabile per definizione, tra la coscienza e il mondo oggettivato, sembra ad un certo punto meno vuoto, grazie al corpo, e meno spaventoso; vuoto che poi, però, risulta colmato da un corpo che, alla fine, sfugge, al pari della coscienza cui è legato, sempre se stesso.

LE EMOZIONI *BIO-ANTROPOLOGICHE* KANTIANE:  
L'EQUILIBRIO AMBIENTALE DELL'UOMO E DELL'ANIMALE  
**ILARIA FERRARA\***

**Abstract:** The article aims to define an enactive theory of emotions in Kant's philosophy, following a perspective of self-regulation of affectivity in which humans, animals, and the environment interact. After having outlined a taxonomy of Kantian emotions, I will propose a reading between Kant and Damasio regarding the interconnected relationship between cognition and emotion, through a redevelopment of Kantian reflection concerning the contemporary neurobiological approach relating to studies of memory, evolutionary adaptation, and judgment practical in humans and animals, in which the concept of preservation of a state of well-being emerges as a common element. Finally, it will suggest a theoretical model of "non-radical" enactivism, connected to the regulation between body and organism and in which self-normation, sensorimotor organization, and intersubjective interaction contribute to the explanation of emotions in a bodily and cognitive-evaluative sense. To conclude, I will indicate a distinction between biological and social environment [*Umwelt*] between Kant and von Uexküll, explaining how "non-radical" Kantian enactivism has an intersubjective foundation.

**Keywords:** Kant, von Uexküll, emozioni, ambiente, enattivismo, autoregolazione

### *Introduzione*

All'interno dell'*emotional turn* contemporanea vi sono diversi studi che si riferiscono alla filosofia di Immanuel Kant, soprattutto a partire dalle traduzioni in lingua inglese degli scritti di estetica e delle lezioni di antropologia realizzate negli Stati Uniti<sup>1</sup> e in Sudamerica<sup>2</sup>. In questo contesto di ricerca è emersa l'idea comune che la filosofia trascendentale, rendendo

---

\* Assegnista di ricerca in Filosofia Morale, Università di Firenze.

<sup>1</sup> A. Cohen, *Kant on Emotion and Value*, Palgrave MacMillan, Hampshire, 2014; R. B. Loudon, *Kant's Impure Ethics From Rational Beings to Human Beings*, Oxford University Press, Oxford 2000.

<sup>2</sup> M. Borges, *Emotion, Reason and Action in Kant*, Bloomsbury 2019.



possibile l'intreccio strutturale tra affettività e facoltà della mente, riesca a valorizzare sia le ricerche contemporanee sull'*agency morale* che quelle sulle emozioni, favorendo così un discorso parallelo tra approcci continentali e analitici e riannodando l'estetica tradizionale alle più recenti indagini sui processi cerebrali sottintesi al sentimento, alle riflessioni sulla mente estesa e all'*embodiment*. Queste ultime prospettive non risultano però particolarmente indagate, soprattutto per la rilevanza che la tematica della motivazione morale ha acquisito nelle etiche deontologiche e nelle etiche della virtù. Queste ultime, nello specifico, hanno riabilitato i temi del sentimento morale o del rispetto [*Achtung*] mediante l'approfondimento dell'idea che in Kant vi sia un controllo mediato o una regolazione delle emozioni in vista della coltivazione di alcuni presupposti morali naturali<sup>3</sup>. Di converso, non sono mancate voci interpretative atte a depotenziare il peso delle emozioni all'interno dello sforzo critico kantiano, o relegandole al piano delle rappresentazioni oscure o, ancora, riducendone lo statuto, soprattutto in relazione al ruolo della ragione pura nel suo uso teoretico e pratico, e sottolineando così l'esistenza di un solo piacere intellettuale connesso a un bisogno [*Bedürfnis*]. In definitiva, rispetto alla tradizione di stampo fenomenologico, la posizione kantiana sulla mente incarnata e le emozioni, nella loro connessione all'ambiente e al cervello, risulta un filone di ricerca ancora poco battuto.

In relazione a questa lacuna dello stato dell'arte, il mio contributo intenderà fornire, limitatamente per ragioni di spazio, una riflessione sulle emozioni bio-antropologiche mediante l'approfondimento di alcuni spunti offerti dall'*Antropologia pragmatica*, escludendo dalla trattazione il tema più ampio del *Gefühl* nella sua accezione critica e trascendentale<sup>4</sup>. Dopo una breve premessa etimologica, l'obiettivo principale del saggio sarà riflettere su un ipotetico carattere autoregolativo della prospettiva kantiana sulle emozioni, non intendendola semplicemente come una proposta teorica volta a valorizzare la sfera affettiva in qualità di risultato espressivamente immediato di inclinazioni e istinti di animali razionali e non razionali, ma come la base per una riflessione integrale su corpo, ambiente e mente. Le emozioni kantiane, come cercherò di mostrare a partire da un'indagine del concetto di *Gemüth*, dipendono tutte da una dimensione affettiva originaria

---

<sup>3</sup> P. Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge University Press, Cambridge 1997; N. Sherman, *The Place of Emotion in Kantian Morality*, in O. Flanagan, A. Aksenberg Rorty, *Identity, Character, and Morality: Essays in Moral Psychology*, MIT Press, Cambridge 1990.

<sup>4</sup> Rimando al recente volume, *Kant on Emotions*, ed. M. Failla e N. Sánchez Madrid, De Gruyter, Berlin 2021.

fortemente naturalizzata ed emergono come effetti specifici che implicano sensazioni e processi cognitivi interrelati, per cui a informazioni emotive selettive subentrano comportamenti intenzionati, che guidano risposte articolate su più livelli nell'uomo (pratiche, cognitive ed estetiche), insieme alla gestione di domini ambientali complessi negli animali. In questo senso, e seguendo in parte la proposta di Antonio Damasio secondo cui ogni processo emotivo è cognitivamente rappresentativo e si configura come un'azione neuro-anatomicamente direzionata in cui emergono gli elementi della memoria, del giudizio e la tendenza a prendere decisioni, spiegherò se e come anche la teoria kantiana delle emozioni antropologiche esemplifichi un processo di *auto-normazione* regolativa, in cui la conservazione della vita [*Leben*], come relazione armonica tra le facoltà, delinea una prima formulazione filosofica di quell'equilibrio omeostatico e biologico delle specie dotate di sistema nervoso centralizzato. Evidenziati i rapporti tra uomo e animale nell'ambito delle emozioni di base (nel terzo e nel quinto paragrafo), nel quarto paragrafo del saggio approfondirò una lettura enattivistica *ante litteram* delle emozioni kantiane, potenzialmente capace di dialogare con le prospettive della filosofia della mente contemporanea, poiché fondata su una concezione organicistica in cui l'affettività emerge sia come valutazione incarnata e situata che come dimensione relazionale e comunicativa.

*Come interpretare le emozioni kantiane? Breve intermezzo terminologico.*

Uno dei principali problemi per l'interprete che affronta in modo filologico la questione è che nel lessico tedesco dell'epoca e nelle opere di Kant non esiste un analogo del termine emozione, né lo spettro semantico connesso a esso risulta coerentemente formulato. Inoltre, vi è un'ulteriore difficoltà, legata al fatto che Kant non definisce una tassonomia delle emozioni<sup>5</sup> e sembra non avere in mente una teoria degli affetti intesa per sé, cioè indipendente da una considerazione cognitiva o morale. In effetti, mentre alcuni stati emotivi sembrano avere una qualche valenza etica, più o meno intuita e realizzabile, altri escludono totalmente il ruolo della moralità e sembrano addirittura incompatibili con la ragione pratica (come le passioni) e teoretica (come nel caso delle malattie mentali e delle loro ricadute emotive). Infine, l'attuale attenzione per le scienze cognitive, le quali offrono evidenze empiriche e dati sperimentali che sollecitano in particolare l'interrogazione etica con quesiti di natura descrittiva (“cosa sono le

---

<sup>5</sup> R. Sorenson, *Kant's Taxonomy of the Emotions*, in «Kantian Review» 6, pp. 109–28, 2002.

emozioni?") o normativa ("le emozioni sono totalmente razionali?") e le ricerche sulla "naturalità" del trascendentale, sembrano le condizioni ottimali affinché possa instaurarsi anche con la prospettiva kantiana (e non solo con la fenomenologia) un dialogo non ancora scandagliato a sufficienza.

Considerato quanto detto finora, potrebbe essere d'aiuto fornire alcune annotazioni etimologiche utili per la trattazione. Il termine moderno inglese *emotion* deriva dal francese *émotion*, a sua volta connesso al latino *motio* e *motus*, cioè movimento, concepito in un senso fisico e psicologico-figurativo. L'emozione, dunque, intesa come un cambiamento di uno stato psichico e percepibile dall'osservatore come una trasformazione del soggetto interlocutore che sente e prova qualcosa, è una parola diffusa in Europa e nel contesto luterano dalla fine del Sedicesimo fino al Diciannovesimo secolo, ma che negli scritti kantiani non appare, se non declinata mediante l'utilizzo di termini che rientrano in un campo semantico contiguo. Alcuni termini, come ad esempio *Begierde*, *Neigung* e *Leidenschaft*, hanno una specifica traduzione trascendentale e spesso sono associati all'emozione in senso lato, pur essendo abbastanza ingannevoli perché legati alla sfera delle inclinazioni e dei desideri. Altri ancora, come *Affekt*, *Gefühl* o *Rührung*, sono lessicalmente molto delimitati all'interno della trattazione estetica e antropologica. Kant, inoltre, fa spesso riferimento ad un movimento emozionale attivo, *Motion des Gemüths*<sup>6</sup>, inteso come un moto interiore, cioè *innere Motion*<sup>7</sup>, *Gemüthsbewegung* o, ancora, alla parola *Erregung*<sup>8</sup>, volta a spiegare il processo nervoso di eccitazione o di un cambiamento fisiologico che si esemplifica mediante causa meccanica, come nel caso di *Erregung der Sinnesorgane*, *Erregung des Gefühl* o, ancora, *Erregung der Lebenskraft*.<sup>9</sup> In questi ultimi casi, è evidente quanto vi sia in Kant un interesse per quel dinamismo della sfera psico-corporea, la quale si riferisce anche al tema della forza [*Kraft*] delle sostanze di impostazione scolastica e a quei processi reattivi che spiegano la vita biologica.

Stando però alle più comuni interpretazioni (e traduzioni), la vera e propria emozione per Kant non appartiene al campo della semplice percezione, *Wahrnehmung*, che è una sensazione empirica, né propriamente

<sup>6</sup> I. Kant, *Reflexionen zur Anthropologie*, in *Kant's Gesammelte Schriften*, Bd. XV, p. 262 (Ref. 612).

<sup>7</sup> Ivi, p. 952 (Ref. 1526).

<sup>8</sup> J., W., Grimm, *Deutsches Wörterbuch, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities*, Version 1/21. <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB>.

<sup>9</sup> I. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in *Kant's gesammelte Schriften*, Bd. VII, p. 175; *Antropologia pragmatica*, a cura di G. Vidari, Laterza, Roma Bari 2009, p. 61.

al sentimento *Gefühl*, ma essa sembra connettersi all'affezione, *Affekt*, che emerge attraverso il corpo ed è solo in parte legata alla sensazione di piacere e dispiacere, *Lust/Unlust*. Mentre, infatti, il sentimento riguarda il sistema della ragione, in quanto si determina come una specifica facoltà che affianca il desiderio e la conoscenza, l'emozione tocca la dimensione empirica della soggettività umana, compresa nella sua trama corporea, situata e connessa a inclinazioni temporalmente rapide e discontinue. Ma non solo. Quando le emozioni si collegano a cause impulsive, le quali sono rappresentazioni dell'oggetto secondo il piacere e il dispiacere e che si definiscono con il modo attraverso cui gli stimoli determinano la facoltà del desiderio inferiore, esse si specificano anche all'interno di una dimensione rappresentativa e motivazionale. In questo senso, per Kant, ogni atto dell'arbitrio ha una *causa impulsiva*, la quale può essere sensibile o intellettuale. Nel primo caso si avranno *stimuli*, ossia cause motrici [*Bewegursachen, causae motivae*], impulsi [*Antriebe*]. Nel caso vi siano cause intellettuali Kant si riferisce invece a motivi [*Motive*] e ragioni motrici [*Bewegungsgründe*]. Negli animali gli *stimuli* hanno *vis necessitans*, mentre negli uomini hanno solo ed esclusivamente una *vis impellens*<sup>10</sup> ed è proprio per questo motivo che l'arbitrio umano non è *brutum*, ma *liberum*.

*Memoria, decisione, adattamento: la funzione dell'emozione nell'uomo e nell'animale*

È già con il termine *Gemüth* che Kant propone una spiegazione non semplicemente metafisica dell'anima razionale, riflettendo su una struttura biologica e psicologica in grado di riannodare il sistema delle facoltà, anche all'interno di un'interpretazione epigenetica della mente e in stretta connessione con il corpo. In particolare, Kant chiama anima ciò che è *Seele*, l'*animus* il *Gemüth* e, infine, *mens* il *Geist*. L'anima è una componente passiva, una capacità di essere influenzati dai sensi; l'*animus* [*Gemüth*] è un livello intermedio che manifesta la possibilità di divenire attivi in senso reattivo; la *mens*, ossia il *Geist*, è il livello di piena spontaneità. Il *Gemüth* viene spiegato come la fonte e il complesso [*Inbegriff*] delle rappresentazioni, il modo in cui l'anima viene ad essere influenzata dagli oggetti in quanto radice che nell'uomo lega sensibilità e intelletto, per quanto concerne la sfera

---

<sup>10</sup> I. Kant, *Vorlesungen über Metaphysik und Rationaltheologie*, in *Kant's gesammelte Schriften*, Bd. XXVIII, 1; *Lezioni di psicologia*, trad. it. di G.A. De Toni, Introduzione di L. Mecacci, Roma-Bari 1986, p. 253; p. 84.

conoscitiva, il sentimento di piacere e la facoltà desiderativa. Il *Gemüth*<sup>11</sup> implica anche un'abilità di riflettere sul proprio stato, caratterizzandosi come un'attività originaria e come una facoltà attraverso cui il sé sa di essere influenzato nel suo complesso: esso è *Lebensprinzip selbst*. Si tratta, dunque, di una capacità di riflessione che considera i movimenti della coscienza, volontari ed involontari, come presi in un'unità, alla cui base vi è una struttura riflessiva e fortemente legata alla temporalità delle percezioni nel senso interno. Inoltre, il rapporto tra *Gemüth* e *Geist* consiste nel fatto che il primo è quella capacità, condivisa parzialmente con gli animali, di provare sentimenti, sentire impressioni e rappresentazioni, mentre il secondo è quell'intelligenza [*Intelligenz*] per cui si è in grado di trascendere quella modalità parzialmente passiva di essere determinati interiormente da forze esterne e di rielaborarle su un piano non pienamente cosciente.

Questa struttura ancipite del *Gemüth*, preso nel suo aspetto di autoriflessione sentimentale e di disposizione verso sensazioni apprese temporalmente e sentite come piacevoli e spiacevoli, sembra essere di estremo interesse sia per la tradizione neuro-biologica, per cui l'emozione viene concepita come una relazione tra uno stimolo esterno e una risposta emotiva interna mediata dalla struttura neurale, sia per il modo attraverso cui è stato prevalentemente descritto l'*Io penso* kantiano dagli approcci teoretici contemporanei, seguendo una linea che dall'idea del cervello predittivo<sup>12</sup> giunge fino all'attenzione più recente per la mente incarnata. In questo senso, l'approfondimento kantiano del tema dell'*animus*, e cioè della radice originaria delle facoltà della mente, sembra portare sulla strada di una considerazione integrata delle emozioni, non semplicemente intese come *valutazioni pre-cognitive*, ma considerate come elementi emergenti all'interno di una relazione dinamica in cui *Geist* e *Gemüth* collaborano reciprocamente alla rielaborazione di rappresentazioni che passano oscuramente per il corpo e l'ambiente e in cui la soggettività trascendentale è inserita, regolando progressivamente l'affettività dal piano fisiologico a quello socio-comportamentale. Anche nelle sue recenti ricerche sull'emozione Antonio Damasio<sup>13</sup> ha definito il processo affettivo come una

<sup>11</sup> I. Kant, VA – *Friedländer*, in *Kant's gesammelte Schriften*, Bd. XXV, p. 474.

<sup>12</sup> Questo paradigma computazionale prevede l'attività di una complessa macchina in grado di generare credenze, modelli e gerarchie in base alle informazioni ricevute nelle aree inferiori o dagli stimoli esterni. Su questo punto, L. R., Swanson, *The Predictive Processing Paradigm Has Roots in Kant*, In «Frontiers in Systems Neuroscience», 2021.

<sup>13</sup> R. Adolphs, A. Damasio, *The Interaction of Affect and Cognition: A Neurobiological Perspective*, in «Forgas» 2001, pp. 27–49.

relazione temporale tra un presente stato corporeo e l'aspettativa di un benessere futuro, connettendolo così alla sopravvivenza della specie, così come affermato da Kant nella *Metafisica dei costumi* relativamente all'animalità che appartiene all'uomo e lo costituisce nella sua essenza corporea nei suoi tre impulsi naturali condivisi con gli animali, e cioè la conservazione naturale, l'impulso alla preservazione e lo stimolo che conduce al mantenimento delle facoltà nel loro esercizio.

Secondo la prospettiva di Damasio, in effetti, uno stimolo esterno produce una risposta emotiva interna e rapida, che viene registrata nella memoria, poi mappata e infine richiamata immediatamente nel ragionamento razionale, tramite l'intervento dell'amigdala. Queste risposte emotive coinvolgono il comportamento automatico e vengono percepite nel cervello dell'organismo come cambiamenti globali dello stato corporeo e fisiologico: in questo senso, quindi, l'emotività si esemplifica come un'azione che può essere diretta allo stimolo che ha innescato la risposta emotiva e che ha come effetto un meccanismo di gratificazione e di benessere, che aiuterebbe a selezionare particolari elementi dell'ambiente e a elaborare cognitivamente l'allocazione delle risorse, cioè quegli elementi ambientali più salienti per il soggetto e utili alla sua sopravvivenza. In questa cornice, la memoria associativa animale e la regolazione affettiva dei processi rammemorativi umani diventano un substrato essenziale per realizzare forme di apprendimento e comportamenti motivazionali superiori, in cui l'elemento fondamentale risulta l'amigdala, che acquisisce e rielabora emotivamente informazioni importanti e dettagliate.

In questo schema generale, la proposta di Damasio sembra ripercorre in modo originale le riflessioni kantiane sul *Gemüth*, in quanto sottolinea la concezione secondo cui l'emozione, oltre a definire una dimensione sentimentale che connette uomo e animale, determina una generale capacità previsionale connessa a comportamenti selettivi utili per l'autoconservazione<sup>14</sup>. Kant, in effetti, pur rifiutando la concezione cartesiana degli animali come macchine<sup>15</sup>, nell'*Antropologia pragmatica* ritiene che gli animali non abbiano un "io", cioè unità di appercezione trascendentale e coscienza<sup>16</sup>. Inoltre, gli animali non hanno intelletto e quindi non possono

<sup>14</sup> Sul ruolo delle emozioni in ambito evoluzionistico, A. Scarantino e M. Nielsen, *Voodoo Dools and Angry Lions: How Emotions Explain Arational Actions*, in «Philosophical Studies», 172, pp. 2975 – 2998, 2015.

<sup>15</sup> I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in *Kant's gesammelte Schriften*, Bd. V, p. 464; tr. it. *Critica del Giudizio*, a cura di M. Marassi, Bompiani, Milano 2019, p. 649.

<sup>16</sup> *Anth.*, p. 127; p. 9.

conoscere gli oggetti e formulare giudizi, poiché la facoltà intellettuale è la capacità dell'uso dei concetti e delle sue regole, ma possono riflettere<sup>17</sup> e hanno immaginazione riproduttiva, oltre ad avere una facoltà desiderativa, cioè una capacità di scelta (*arbitrium brutum*). Mentre Kant nega che gli animali abbiano intelletto e qualsiasi tipo di coscienza, egli afferma che possiedono qualcosa di simile alle rappresentazioni umane, che può essere spiegato a partire dalla sua definizione di “rappresentazioni oscure” [*dunkle Vorstellungen*]<sup>18</sup>. Una certa consapevolezza oscura, appartenente all'essere umano come un primo livello gnoseologico, sarebbe operativa ogni volta che viene formulato un giudizio su un oggetto, senza che però si riescano a determinare esplicitamente o consapevolmente tutti gli attributi che ne qualificano l'identità<sup>19</sup>. La coscienza umana, tuttavia, sembra procedere di pari passo con la conoscenza distinta degli oggetti e, cioè, quando viene sussunto qualcosa sotto un concetto e viene riconosciuto come dotato di identità e di certi attributi ne siamo anche immediatamente coscienti. Le rappresentazioni oscure, d'altro canto, possono essere percepite solo «nel lato passivo [dell'umano] come un gioco di sensazioni»<sup>20</sup>, le quali vengono percepite su un piano non totalmente attivo e sentite affettivamente, mediante quella facoltà associatrice dell'immaginazione nel tempo (*imaginatio associans*) che determina un'abitudine (o un'inclinazione) nell'animo. In questo senso, le rappresentazioni oscure possono essere rappresentazioni di qualcosa, sebbene quel giudizio non sia mai reso esplicito o portato alla coscienza, seppure questi contenuti abbiano una certa rilevanza, tanto per gli uomini quanto per gli animali, soprattutto nel comportamento ambientale e per quanto riguarda le emozioni di base.

In effetti, Kant afferma che gli animali «possono all'occorrenza seguire gli istinti, come un popolo senza sovrano»<sup>21</sup> e nella *Prima Introduzione della Critica del Giudizio* scrive «come gli esseri umani, gli

<sup>17</sup> I. Kant, *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, in *Kant's gesammelte Schriften*, Bd. XX; *Prima introduzione alla Critica del giudizio*, trad. it. e note di M. Marassi, Bompiani, Milano 2019, p. 211; 731.

<sup>18</sup> *Anth.*, p. 135; p. 17.

<sup>19</sup> Il saggio di L. Allais, *Kant, Non-Conceptual Content and the Representation of Space*, in «Journal of the History of Philosophy», 47(3), 2009, pp. 383–413, valorizza la possibilità di una sintesi di intuizioni variamente interpretata, al di là della riunificazione concettuale. Per una posizione concettualista che possa essere comunque vicina all'idea che vi siano intuizioni senza concetti chiari e distinti, suggerisco S. Grüne, *Blinde Anschauung: Die Rolle von Begriffen in Kants Theorie sinnlicher Synthesis*, Vittorio Klostermann, 2009.

<sup>20</sup> *Anth.*, p. 136; p. 18.

<sup>21</sup> Ivi, p. 196; p. 83.



animali riflettono. Tuttavia, questa riflessione non determina concetti, ma inclinazioni»<sup>22</sup>. Si potrebbe dire, quindi, che quando gli esseri razionali riflettono sulla materia della sensibilità, determinano un concetto relativo alle rappresentazioni su cui stanno riflettendo; gli animali, invece, riflettendo sulle loro rappresentazioni, definiscono un'inclinazione. Le rappresentazioni per l'animale, inteso come essere irragionevole [*vernunftlosen Thiere*], possono avere un contenuto diverso ed essere differenti logicamente l'una dall'altra (distinzione colta solo dall'uomo); tuttavia, l'animale è in grado di agire seguendo determinate rappresentazioni esclusivamente sulla base di una differenza fisica tra oggetti, resa possibile tramite l'istinto, come affermato anche nella *Falsa Sottigliezza delle quattro figure sillogistiche*<sup>23</sup>. Su questo punto, è interessante anche il passaggio di una lettera ad Herz del 1789, laddove appare chiaro quanto la capacità di desiderare sia una caratteristica comune a tutti gli esseri viventi, umani e animali, e si articoli in maniera diversificata negli uni e negli altri. Nel desiderio animale la connessione tra la rappresentazione dell'oggetto e la determinazione della forza è stabilita dall'istinto:

Supponiamo di essere animali: in quanto rappresentazioni, i *data* sarebbero collegati in me secondo la legge empirica dell'associazione e così avrebbero anche influsso sul sentimento e sulla facoltà di desiderare; in me, inconsapevolmente della mia esistenza (posto anche che io fossi conscio di ogni singola rappresentazione, ma non della loro relazione con l'unità della rappresentazione del loro oggetto mediante l'unità sistematica dell'appercezione), le rappresentazioni potrebbero nondimeno eseguire regolarmente il loro gioco, senza che in virtù di esso io conoscessi mai minimamente qualcosa, nemmeno questo mio stato<sup>24</sup>.

Il desiderio umano, invece, ha due caratteristiche fondamentali: un elemento dinamico e conativo che riguarda pulsioni e bisogni e una caratteristica cognitiva, connessa all'elaborazione di una massima soggettiva volta a

<sup>22</sup> *EE*, p. 211; p. 731.

<sup>23</sup> I. Kant, *Die falsche Spitzfindigkeit der vier syllogistischen Figuren erwiesen*, in *Kant gesammelte Schriften*, Bd. II Kant, p. 60; tr. it. *La falsa sottigliezza delle quattro figure sillogistiche*, a cura di S. Marcucci, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa – Roma 2001, pp. 38 – 39.

<sup>24</sup> I. Kant, *Briefe Briefwechsel*, in *Kant's gesammelte Schriften*, Bd. X- XIII, trad. it. *Epistolario filosofico 1761 – 1800*, a cura di O. Meo, Il Melangolo, Genova 1990, p. 52; pp. 208 – 209.



realizzare un oggetto. In questo contesto, l'attività della memoria connessa alle operazioni associative e transizionali dell'immaginazione riproduttiva, capace di apprendere, ritenere e riprodurre il molteplice, si definisce gnoseologicamente come *facultas informandi impressiones sensuum* e, in senso ambientale, come *facultas praesagiendi*; in un secondo momento, viene realizzato un *interesse* mediante una massima, che non è mai semplicemente una risposta riflessa a uno stimolo passato o futuro, ma una regola dell'azione e, cioè, un giudizio tecnico-pratico. Il processo descritto da Kant, che chiama in causa immaginazione, giudizio e massime, definisce dunque la propensione delle specie a conservare una regolare relazione tra le facoltà e l'ambiente circostante, addestrando l'animale a definire i propri comportamenti adattivamente e l'uomo a fare esperienza in modo espressivo e creativo, sebbene:

cercare di questo fatto una spiegazione fisiologica è inutile; ci si può però servire di un'ipotesi [...] e cioè può servire all'esercizio di un'arte, perché noi non abbiamo nessuna conoscenza del cervello e dei punti in cui potrebbero entrare simpateticamente in risonanza le tracce delle impressioni lasciate dalle rappresentazioni, quando esse si toccano<sup>25</sup>.

Appare chiaro, dunque, quanto l'approfondimento della prima articolazione affettiva umana e animale si connetta strettamente alle modalità attraverso cui la conoscenza si manifesta, in modo continuativo, dalla sua componente sensibile e oscura fino alla sua configurazione tecnica e previsionale, definendo le facoltà umane in relazione alla realtà circostante e secondo una armonizzazione reciproca. Inoltre, a differenza degli animali che si muovono fisicamente all'interno del proprio ambiente mediante l'utilizzo dei sensi e delle rappresentazioni oscure, gli esseri umani sono in possesso, per la propria dotazione anatomica, di una disposizione tecnica, di una disposizione pragmatica e di una morale:

La caratteristica dell'uomo come essere ragionevole sta già nella forma e organizzazione della mano, delle dita e delle estremità dei polpastrelli, la cui struttura e il cui senso delicato dimostrano che la natura lo ha creato non per una sola specie di lavoro manuale, ma in genere per tutti i lavori, e quindi anche per l'uso della ragione, onde l'attitudine tecnica o di abilità della specie è apparsa quella di un animale ragionevole<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> *Anth.*, p. 176; p. 61-62.

<sup>26</sup> Ivi, *Anth.*, p. 218; p. 323.

*Kant come teorico enattivista ante litteram? Un'interpretazione regolativa delle emozioni umane*

Le emozioni, intese in senso meno funzionale e più neurobiologico, sono diventate di estremo interesse per i filosofi della mente, in quanto gli stati d'animo apparentemente privi di contenuto pongono, rispetto ai dati sperimentali offerti dagli studi sul cervello, dei profondi dilemmi teorici<sup>27</sup>. Inoltre, a un paradigma cognitivo rappresentativo e computazionale si sono opposte diverse interpretazioni della mente incarnata, la quale emerge dalla sinergia tra percezione e artifici espressivi, che definiscono una precisa *ambientalità* bio-culturale e un rimodellamento continuo delle nozioni di realtà e dei meccanismi corporei e neurofisiologici soggiacenti ai processi creativi<sup>28</sup>. Tra gli approcci più originali all'interno degli studi sul cervello umano si è anche fatta spazio la teoria enattivista<sup>29</sup>, la quale non concepisce la conoscenza e i significati come strutture costruite indipendentemente dall'ambiente, ma come il frutto di sinergie contestuali e senso-motorie fra natura e agente. Se è stata soprattutto la fenomenologia a dialogare con l'enattivismo più recente, a partire dall'idea che la coscienza è, innanzitutto, una forma della relazione che si costituisce con l'ambiente, una comprensione incarnata delle emozioni ha ricevuto dalla riflessione filosofica ancora poca attenzione<sup>30</sup>. In questo senso, la prospettiva kantiana può essere d'aiuto, almeno come *fil rouge* utile a gettar luce su un terreno d'indagine non particolarmente esplorato.

Come osservato, se le emozioni kantiane (*Affekten*) si caratterizzano secondo le stesse strutture biologiche degli animali, soprattutto a partire dalla capacità svolta dall'*animus* di auto-comprendere le proprie modificazioni interne, sul piano umano esse si specializzano in una sempre più articolata

---

<sup>27</sup> Mostra prove della relativa indipendenza dei sistemi affettivi dalla conoscenza sofisticata, R. B. Zajonc, *Feeling and Thinking: Closing the Debate Over the Independence of Affect*, in *Feeling and Thinking: The Role of Affect in Social Cognition*, in «Forgas», Cambridge 2000, pp. 31–58.

<sup>28</sup> V. Gallese, *The Aesthetic World in the Digital Era. A Call to Arms for Experimental Aesthetics*, in «Reti, saperi linguaggi», 9 (17), 2020, pp. 55-84.

<sup>29</sup> Per una prospettiva evolucionista e non enattivista, W. Menninghaus, 'Ein Gefühl der Beförderung des Lebens: Kants Reformulierung des Topos lebhafter Vorstellung', in Id. *et al.* (Hrsg.), *Vita aethetica: Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Diaphanes, Zürich-Berlin 2009, pp. 77-94.

<sup>30</sup> G. Colombetti, E. Thompson, *Il corpo e il vissuto affettivo: verso un approccio «enattivo» allo studio delle emozioni*, in «Rivista di Estetica», 37, 2008, pp. 77 – 96.

funzionalità gnoseologica, affinando dispositivi espressivi in forme adattive tecnologicamente complesse. Tale ipotesi *regolativa* delle emozioni sembra, innanzitutto, escludere una caratterizzazione esclusivamente etica dell'affettività, poiché propone un approccio integrato in cui corpo, valutazione e azione risultano connessi al fine naturale della «conservazione della parte che dipende dalla conservazione del tutto»<sup>31</sup>; in secondo luogo, questo modello supera una concezione dualistica tra espressione ed esperienza emotiva, secondo il modello jamesiano, e concepisce, invece, l'emergere di una forma di coscienza di tipo sensoriale che dal corpo torna all'*animus*, o al cervello. Parallelamente, il concetto di piacere estetico, in relazione a questo principio puramente biologico, spiega uno stato soggettivo che risulta caratterizzato da due momenti indivisibili e tra loro interdipendenti, l'uno cognitivo e l'altro causale o, detto seguendo l'enattivismo, l'uno emotivo e l'altro valutativo. Questo stato di benessere, dunque, esemplifica la relazione tra una rappresentazione e la forma di un oggetto secondo l'idea di un'animazione [*Belebung*] delle facoltà e tale presupposto non esclude una componente corporea rilevante, in quanto «si può concedere ad Epicuro che ogni piacere, anche quando sia occasionato da concetti che suscitano idee estetiche, è una sensazione animale, cioè corporea [*körperliche*]»<sup>32</sup>, la quale chiama in causa una vibrazione delle parti elastiche delle viscere. In questo senso, alcune percezioni sensoriali producono contenuti rappresentativi simili a quelli espressi da giudizi di valutazione, pur senza utilizzare concetti, e questa possibilità consente di poter intendere delle rappresentazioni espresse in modalità esclusivamente corporea.

In particolare, allorquando nel paragrafo 54 della *Critica del Giudizio*, Kant discute delle diverse forme del piacere sensibile, fondandole non sul gioco libero di intelletto e immaginazione ma su quel gioco che «variato e libero delle sensazioni (che non abbiano a fondamento uno scopo) diletta perché favorisce il sentimento della salute»<sup>33</sup>, si riferisce al gioco musicale delle *impressioni sonore controllato dalla matematica*, che si basa sulla variazione emozionale e su un movimento controllato che vivifica lo spirito. In questi casi, così come nel caso del comico, la rapida alternanza emozionale provoca di rimando un'attività complessiva del corpo e una capacità espressiva direzionata verso l'oggetto che suscita l'emozione poiché «l'animazione è semplicemente corporea, *sebbene sia prodotta dalle idee*

---

<sup>31</sup> *KU*, p. 371; p. 443.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 335; p. 347.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 331; p. 339.

*dell'animo*, e che tutto il diletto d'una allegra riunione, ritenuto tanto fine e spirituale, è costituito dal sentimento della salute, prodotto da un movimento corporeo»<sup>34</sup>. L'esperienza soggettiva della musica, così come osservato dai recenti studi di Colombetti, appare anche in Kant come una vera e propria *incorporazione affettiva dell'oggetto*, in cui viene ad essere percepito affettivamente il mondo attraverso l'esperienza stessa del corpo, così come il musicista fa esperienza del proprio strumento come ciò tramite cui uno stato affettivo emerge durante la sua performance. In questo caso lo strumento non è un oggetto intenzionale o un'emozione, né si deve intendere nello schema sensomotorio del soggetto, ma è esso stesso parte integrante dell'esperienza affettiva e della sua valutazione incarnata (o corporea, seguendo Kant).

Mi sembra che la prospettiva kantiana possa rileggere alcuni problemi del modello enattivista relativo a quei processi di regolazione, organizzazione sensomotoria e interazione intersoggettiva che caratterizzano gli organismi incarnati, mediante un'esplorazione filosofica di quelle disposizioni emotive che Kant individua nelle «creature organizzate [*organisierter Geschöpfe*]»<sup>35</sup>, le quali sono caratterizzate da una continua attività mentale e corporea. Questa prospettiva non concepisce la conoscenza e i significati come strutture costruite indipendentemente dall'ambiente, ma come il frutto di sinergie contestuali e senso-motorie fra natura e agente. Utilizzando la teoria kantiana, vediamo allora come le risposte emotive, intese come valutazioni corporee, affiorano dalle rappresentazioni oscure che dai sensi vanno al cervello o, kantianamente parlando, al *Gemüth*, quasi come vi fosse un'armonia prestabilita atta a connettere le diverse cause naturali da cui nasce la capacità affettiva di stare al mondo. In secondo luogo, non sarebbe del tutto fuori contesto leggere la critica damasiana a James relativa al nesso tra emozioni e valutazione come una riproposizione in chiave contemporanea della teoria kantiana delle emozioni, in quanto come per Damasio l'emozione rappresenta la costituzione di un nesso tra *stimolo e reazione cognitiva e comportamentale*, distinta dalla semplice percezione dei cambiamenti corporei, così per Kant alcune emozioni antropologiche riescono ad estendersi oltre i confini della coscienza corporea sia a livello singolo sia a livello delle altre specie, considerando ad esempio il riso come un'emozione positiva in senso fisico, ma soprattutto rilevante da un punto di vista intersoggettivo e sociale.

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 332; p. 341.

<sup>35</sup> Ivi, p. 372; p. 443.

*Costruire ambienti umani e ambienti animali: una conclusione*

Si è parlato finora di organismi organizzati che conservano le proprie parti e proprietà specifiche, consapevoli dei propri processi rappresentativi ed emotivi di base e che possono o predisporre previsionalmente le azioni utili all'allocazione delle risorse oppure costruire l'ambiente della propria azione tecnico-pratica. Questi ultimi sono gli esseri umani, i quali risultano molto vicini agli animali non-razionali per il possesso di una medesima coscienza biologica ed emotiva, capace di auto-regolare le emozioni di base mediante un meccanismo di continua relazione con la natura. In questo senso, gli esseri umani dotati della mano e del linguaggio, così come della capacità predicativa di realizzare massime del comportamento, riescono a definire una dimensione spaziale-locale specifica, differente dal consueto rapporto conoscitivo e teoretico tra soggetto trascendentale e oggetto, all'interno di un generale e soggettivo *orientamento* inteso come quel «sentimento della mano destra e sinistra» con il quale «è del tutto naturale la facoltà del distinguere»<sup>36</sup>. Questa esperienza soggettiva della distinzione all'interno di un *ambiente* rende possibile, almeno, la possibilità di un ulteriore paradigma della riflessione soggettiva all'interno di uno spazio che non sia, necessariamente, uno spazio geografico, e di quell'orientamento della ragione «riguardo alla conoscenza di oggetti sovrasensibili»<sup>37</sup>. Tale capacità orientativa è un'estensione trascendentale della ragione nel suo uso fisico, regolata da norme e leggi soggettive, non intese nel senso di principi a priori, ma come regole generali e soggettive dell'essere nel mondo in relazione a oggetti, artefatti o idee. In questo senso, e in questa forma di interrelazione tra il soggetto e l'ambiente, questo spazio sembra racchiudere i vari individui umani e non umani, costruendo un originale sistema di regole e di relazioni a partire da «quella facoltà di orientarsi non solo nello spazio, cioè in termini matematici, ma in generale nel *pensiero* e in termini *logici*»<sup>38</sup>. Ma come si rende possibile la relazione tra soggetto umano e animale all'interno della comune naturalità biologica, al di là della comune funzionalità emotiva di base?

Appare chiaro quanto nella formulazione kantiana del rapporto tra soggetto e ambiente vi sia, ancora, un certo pregiudizio antropocentrico, cioè l'idea che tutte le specie vivano e agiscano in uno spazio sensibile e motorio

---

<sup>36</sup> I. Kant, *Was heißt: Sich im Denken orientiren?* Ak. Bd. VIII, p. 134; tr. it. *Che cosa significa orientarsi nel pensiero*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2011, p. 47.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 136; p. 49.

simile a quello degli esseri umani, possedendo le stesse modalità sensibili e le medesime rappresentazioni (seppure oscure e ancora abbozzate). In un certo senso, anche la riflessione biologica di Jacob von Uexküll<sup>39</sup>, attraverso la proposta del concetto di *Umwelt*, è un'interpretazione che resta tradizionale, poiché considera gli ambienti umani come più complessi di quelli animali perché più numerosi e coincidenti con gli individui e non con la specie. Inoltre, secondo tale posizione, la nostra specie è in grado di accedere agli ambienti delle altre forme di vita proprio per la sua peculiare sensibilità ambientale e per alcune caratteristiche specifiche (immaginazione, parola, tecnica e osservazione), descrivendo con la parola gli ambienti che esistono intorno ad essa, le diverse marche percettive e le operazioni di movimento o di presa degli altri esseri viventi. Questa possibile descrizione degli ambienti delle altre specie è assolutamente esclusa dal paradigma kantiano, che sul piano gnoseologico chiude ogni forma di conoscenza e comunicazione tra essere umano e animale. L'attitudine tecnica, unita alla coscienza morale, è ciò che distingue gli abitatori viventi della terra dagli altri esseri, oltre alla capacità di servirsi degli altri uomini per fini più o meno realizzabili. In questo senso, secondo Kant, la radicale differenza e incomunicabilità tra uomini e animali è data dal fatto che:

è necessario che essi (le altre specie di esseri) siano compresi insieme con altri a noi noti sotto il medesimo concetto; quello poi, per cui essi si distinguono fra loro, è dato e adoperato come proprietà differenziale. [...] Se il concetto generico supremo fosse quello di un essere razionale terrestre, allora noi non potremmo indicare nessun carattere di esso, poiché non abbiamo nessuna conoscenza di esseri razionali non terrestri, di cui si possa presentare la proprietà, e così caratterizzare gli esseri terrestri sotto gli esseri razionali in generale<sup>40</sup>.

Mentre l'impossibilità umana di conoscere le altre specie, secondo Kant, si fonda sul problema logico di un impossibile fondamento di esistenza e di esperienza che possa porre il confronto tra specie diverse (razionali o extra-razionali), la prigionia dell'animale di von Uexküll si trasfigura nell'impossibilità di poter mutare un piano prestabilito e naturale poiché:

---

<sup>39</sup> J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, a cura di M. Mazzeo, Quodlibet, Macerata 2010

<sup>40</sup> *Anth.*, p. 216; p. 321.

Tutti i soggetti animali, i più semplici come i più complessi, sono adattati al loro ambiente con la medesima perfezione. All'animale semplice fa da contraltare un ambiente semplice, all'animale complesso un ambiente riccamente articolato<sup>41</sup>.

La claustrofobica clausura animale nella propria “bolla” è, per certi versi, anche una segregazione umana in quanto:

ciascuno di noi vive chiuso dentro il suo mondo, cioè dentro la sua bolla. Tutti i nostri simili sono circondati da bolle trasparenti che si intersecano senza attrito perché formate da segni percettivi soggettivi. Non esiste uno spazio indipendente dai soggetti<sup>42</sup>.

Se la prospettiva biologica di von Uexküll apre alla possibilità che l'uomo possa prendere forma trascendendo il suo stesso ambiente, l'*Antropologia pragmatica*, e la sua conclusione, conduce a una valorizzazione delle passioni e delle affezioni, le quali sono in grado di rafforzare la salute e il corpo umano e animale, proponendosi come una propedeutica alla civilizzazione, alla moralizzazione e alla coltivazione delle inclinazioni ferine, in quanto l'essere umano è determinato dalla sua ragione a vivere in una società che trova la sua base in una autoregolazione delle emozioni nocive.

---

<sup>41</sup> *Ambienti animali e ambienti umani*, cit. p. 49.

<sup>42</sup> Ivi, p. 74 -75

INDIFFERENZA, DISTANZIAMENTO E VIOLENZA NEL  
PENSIERO DI GEORGES PEREC  
CHIARA NASSISI\*

**Abstract:** Starting with an analysis of Georges Perec's short story *Un homme qui dort*, the article aims to address three issues that interrogate our society: indifference, distancing and violence. Indifference, the focus of the short story, presented as a real alternative to nihilism. Distancing, by referring to the cultural context in which Perec wrote, allows us to understand Perec's attempt to keep himself distant from "fashionable ideologies" in the era in which certain currents of thought imposed themselves as true inescapable horizons. The reflection on violence will build on Perec's analysis of the Algerian War and will continue by highlighting the way some French intellectuals distanced themselves from the system of oppression imposed by colonial power dynamics.

**Keywords:** Indifference; Experimental writing; Unconventionality; Violence; Perec

*La seconda persona singolare*

Il protagonista del racconto *Un uomo che dorme*<sup>1</sup> non ha un nome. Georges Perec, in un'intervista rilasciata a Roma il 18 novembre 1981<sup>2</sup> afferma che uno dei motivi che lo hanno condotto alla scelta dell'anonimato per i personaggi di alcune delle sue opere – in particolare *Le cose*<sup>3</sup> e *Un uomo che dorme* – è dovuta alla "problematica del soggetto" che, negli anni Sessanta, aveva plasmato lo scenario filosofico in Francia, dove ebbero un ruolo fondamentale le riflessioni di Michel Foucault il quale, nei suoi primi scritti pubblicati a quel tempo, aveva dato il tragico annuncio della morte dell'uomo

---

\* Dottoressa in Filosofia, Università del Salento.

<sup>1</sup> G. Perec, *Un uomo che dorme*, Traduzione di J. Talon, Postfazione di G. Celati, Quodlibet, Macerata 2009.

<sup>2</sup> G. Perec, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, cit, pp. 684-688.

<sup>3</sup> G. Perec, *Le cose*, Traduzione di L. P. Caruso, Mondadori, Milano 1966.



e della fine del soggetto<sup>4</sup>. Certamente, come d'altronde ribadisce personalmente l'autore, la scrittura di Perec è fortemente influenzata da queste tematiche, ma l'originalità del suo pensiero e della sua penna risiedono nell'approccio con cui rende proprie queste teorie. Per tale motivo, nella prima parte, analizzeremo l'utilizzo della seconda persona singolare nella narrazione del racconto preso in esame. In *Un uomo che dorme* il personaggio principale, nonché l'unico in scena, non è completamente abolito ma è un "tu", è colui che appare nello specchio quando ci si guarda. La decisione del *tutoiment* rende più vivace e toccante la narrazione che risuona come un appello al lettore, un modo per interpellarlo e invitarlo a impersonarsi nelle vicende del protagonista: uno studente parigino di venticinque anni che in un giorno qualunque smarrisce il senso e il motivo delle sue azioni, non riesce più a capire perché aveva intrapreso i suoi studi in sociologia e dunque decide di abbandonare il suo percorso e si lascia andare, cadendo in una totale indifferenza. L'indifferenza, spiega Perec in un'altra intervista<sup>5</sup>, inizia con la neutralità, ovvero, il personaggio agisce senza dare alcun valore a quello che fa, compie esclusivamente gesti neutri: mangia solo per nutrirsi, si veste solo per coprirsi, legge rigo dopo rigo il giornale ma senza dare alcuna importanza alle notizie, cammina trascinandosi da un posto all'altro senza meta in un'affollata Parigi solitaria; non affida più alle sue azioni il compito di rappresentarlo: «l'indifferente non ignora il mondo, né nutre nei suoi confronti ostilità. [...] Non che tu voglia compiere tali atti in uno stato di totale innocenza, [...] vuoi solamente, semplicemente [...] lasciarli in un terreno sgombro da ogni valore, un terreno neutro»<sup>6</sup>.

Anche il rapporto con gli altri è compromesso e quasi del tutto assente, il protagonista si rivolge alle altre persone solo quando è strettamente necessario, altrimenti preferisce evitare ogni contatto. Ne consegue anche una disgregazione del linguaggio sempre più limitato nel suo ruolo comunicativo:

Ormai hai solo gesti automatici. Pronunci solo le parole necessarie. [...] Paghi, intaschi, prendi posto, consumi. Prendi "le Monde" in cima alla pila, metti due monete da venti centesimi nella ciotola dell'edicolante. Non dici mai per favore, buongiorno, grazie, arrivederci. Non ti scusi. Vaghi, ciondoli, vaghi. Cammini. Tutti i movimenti si equivalgono, tutti gli spazi si somigliano. [...] L'indifferenza dissolve il linguaggio, imbroglia i segni. Sei paziente e non aspetti, sei libero e non scegli, sei

<sup>4</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, Traduzione E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 2013.

<sup>5</sup> G. Perec, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, cit, pp-109-115.

<sup>6</sup> G. Perec, *Un uomo che dorme*, cit., p. 66.

disponibile e niente ti mobilita. Non chiedi niente, non esigi niente, non imponi niente.<sup>7</sup>

Dunque, il protagonista non compie gesta eroiche, anzi non compie alcuna azione di rilevante importanza: si lascia trascinare dalla folla, dorme di giorno e vaga di notte, passa giorni interi chiuso nelle mura della sua camera. Secondo l'autore a chiunque, in un momento particolare della vita, può capitare di vivere esperienze simili; è una delle ragioni che spiegano l'utilizzo della seconda persona singolare nella narrazione. Il "tu", oltre a essere un modo per innescare nel lettore il processo di introspezione, è una tecnica eccezionale e inusuale di scrittura che permette di coniugare e mescolare al contempo lettore, protagonista e autore. Utilizzando questa peculiare forma descrittiva Percec ha voluto indirizzarsi in modo diretto al lettore, ma allo stesso tempo scrivere di sé, senza esporsi in prima persona, al fine di conservare una totale riservatezza, che è garantita dall'interferenza del pronome "tu". La seconda persona, inoltre, rappresenta la soluzione narrativa più efficace<sup>8</sup> per incarnare il distacco dal reale che il protagonista sperimenta

---

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 87; p. 92.

<sup>8</sup> Per tale espediente Georges Percec viene dalla critica messo in relazione con Michel Butor. Anche se Percec affermerà di stimare la scrittura di Butor, che considera uno dei suoi maggiori maestri, (G. Percec, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, cit, pp.28-29), ne prenderà le distanze ammettendo che il suo racconto *Un homme qui dort* è l'esplorazione della seconda persona singolare, del "tu" intimo che si utilizza nei diari segreti e che ha "rien a voir avec «vous» de *La Modification*, de Butor" (*Id.*, p.306). Per la narrazione del suo romanzo Butor utilizza la seconda persona plurale, indirizzandosi al lettore in modo diretto, ma il registro risulta essere più formale rispetto all'amichevole *tutoiement* messo in atto da Percec. "Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant" (M. Butor, *La Modification*, Minuit, 1957, p. 1). "Ce voyage devrait être une libération, un rajeunissement, un grand nettoyage de votre corps et de votre tête; ne devriez-vous pas en ressentir déjà les bienfaits et l'exaltation? Quelle est cette lassitude qui vous tient, vous diriez presque ce malaise?" (*Id.* p.14). Nonostante questa apparente somiglianza, i due racconti presentano delle differenze sostanziali: nell'opera di Butor viene narrata una storia con un protagonista e dei personaggi concreti che dialogano tra loro: "«Je voudrais parler à monsieur Delmont. – Oui. C'est moi. Comment vas-tu? Je ne pourrai pas venir à midi. Je suis désolé»". (*Id.* p.37). Invece, nel racconto di Percec non vi è un protagonista concreto come è assente anche una storia da narrare, troviamo solo la registrazione dei gesti monotoni che il "tu" narrante e narrato compie. Il lettore si immedesima più facilmente nell'eroe dormiente percecchiano perché è un'esperienza esistenziale che potrebbe accadere a chiunque in qualsiasi momento, risulta meno immediata, invece, l'identificazione con i protagonisti dell'opera di Butor. (<https://litinglesa.wordpress.com/2013/02/07/in-their-own-words-on-writing-in-second-person/>) e (<https://www.jstor.org/stable/41345395>).

nel racconto, ma è anche un modo per rendere cosciente il lettore della facilità con cui si può cadere nell'indifferenza e delle difficoltà che, invece, bisogna affrontare per vincerla e ricominciare a vivere. Infine, per dimostrare l'enigmaticità tanto della scrittura quanto della figura stessa dell'autore, è utile ricordare che ancora oggi gli studiosi dell'opera di Perec si interrogano sul portato autobiografico del racconto *Un uomo che dorme*, in quanto lo stesso scrittore in varie occasioni ha prima affermato e poi smentito di aver descritto nel suo libro un determinato periodo della sua giovinezza in cui, ritrovatosi privo di punti di riferimento, si era lasciato tentare dall'indifferenza<sup>9</sup>. È costante in Perec lo sforzo della memoria, il continuo tentativo di ricostruire la propria identità tramite la scrittura, in quest'ottica è possibile comprendere meglio come l'utilizzo del pronome "tu" sia stato per l'autore un modo per parlare a sé stesso di sé, con l'obiettivo di lasciare una traccia della propria esistenza. Significativo è il riferimento a Cesare Pavese e al suo diario personale, *Il mestiere di vivere*<sup>10</sup>, al quale Perec afferma di essersi ispirato<sup>11</sup>.

#### *La descrizione: una cronaca del reale*

L'opera di Georges Perec è mossa da una duplice esigenza: da un lato, come accennato, la necessità di lasciare una traccia permanente delle sue esperienze e dei suoi ricordi costantemente minacciati dallo scorrere del tempo; dall'altro il bisogno di descrivere il mondo nell'estenuante tentativo di comprenderlo meglio. «Scrivere: cercare meticolosamente di trattenere qualcosa, di far sopravvivere qualcosa: strappare qualche briciola precisa al vuoto che si scava, lasciare, da qualche parte, un solco, una traccia, un marchio o qualche segno»<sup>12</sup>; «io voglio cercare di descrivere il mondo che ci circonda e comprenderlo un po' meglio»<sup>13</sup>. Dunque, la scrittura risulta essere lo strumento principale per poter capire a fondo la realtà che ci circonda, ma per poter adempiere a questo compito lo scrittore deve riconoscere quella che Perec chiama "la libertà interiore della scrittura"<sup>14</sup>, ossia, la disponibilità del

<sup>9</sup> *Id.*, pp.109-115.

<sup>10</sup> Cfr. C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Einaudi, Torino 2021, pp. 59 "Ma la grande, la tremenda verità è questa: soffrire non serve a niente".

<sup>11</sup> G. Perec, *Un uomo che dorme*, cit., p. 140. "Non hai imparato niente, tranne che la solitudine non insegna niente: era un'impostura, una fascinosa ed ingannevole illusione".

<sup>12</sup> G. Perec, *Specie di spazi*, traduzione di R. Delbono, Bollati Boringhieri editore, Torino 2016.

<sup>13</sup> G. Perec, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, cit, pp. 65-70.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 115-128.

narratore a lasciare aperta al lettore la possibilità di scegliere la propria interpretazione delle immagini descritte in un libro; detto in altri termini, lo scrittore non deve fornire dogmaticamente una sola verità nel suo libro, bensì deve permettere al lettore di riflettere criticamente sulla scelta delle varie spiegazioni possibili. In tale concetto si può cogliere una critica alla letteratura *engagée* e al suo tipico modo di rappresentare una visione spesso eccessivamente manichea del mondo, che affronteremo nella seconda parte.

In *Un uomo che dorme* l'autore e il lettore osservano vivere il protagonista e riescono a immaginare perfettamente la sequenza dei suoi gesti monotoni e già privi di vitalità, nonostante la giovane età - o forse proprio a causa della giovinezza - vive a occhi chiusi, in uno stato di *epochè*, di astensione dal giudizio, ha smesso di affannarsi nella lotta per l'affermazione della vita e ora desidera solamente durare. Si è palesata in tutta la sua maestosità l'indifferenza come unico modo per preservare intatta la propria esistenza:

È bastata, o quasi, in un giorno di maggio in cui faceva troppo caldo, l'inopportuna congiunzione tra un testo di cui avevi perso il filo, una tazza di Nescafé dall'improvviso gusto troppo amaro e una bacinella di plastica rosa piena di acqua nerastra al cui interno galleggiavano sei calzini, perché qualcosa si rompesse, si alterasse, si disfacesse; perché venisse alla splendente luce del sole – ma la luce non splende mai nella soffitta di rue Saint-Honoré – questa verità deludente, triste e ridicola come un cappello da asino, pesante come un dizionario Gaffiot: tu non hai più voglia di proseguire, né di difenderti, né di attaccare.<sup>15</sup>

Come proseguire dunque con la narrazione quando non si ha niente da raccontare? Come descrivere il rifiuto di comunicare? «Il linguaggio del silenzio è il linguaggio dell'enigma» afferma Percec, in modo quasi wittgensteiniano<sup>16</sup>, ma la rinuncia al rapporto con il mondo esterno e l'impossibilità a dialogare, in *Un uomo che dorme*, non ha niente a che vedere con la sfera metafisica e astratta, si tratta concretamente di qualcuno che ha perso la fascinazione per la vita, scoperto disillusione e inganno di una lotta senza vincitori e deciso di tirarsene fuori, risiedendo nella marginalità privo

<sup>15</sup> G. Percec, *Un uomo che dorme*, cit., p. 28.

<sup>16</sup> G. Percec, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, cit, pp.800-806. Su Percec e Ludwig Wittgenstein, cfr. (<https://academic.oup.com/fs/article-abstract/74/3/501/5892374>), (<https://www.jstor.org/stable/10.2979/jmodelite.37.3.111>) e ancora (<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01755365>).

di rimorsi e rimpianti: «perché dovresti arrampicarti in cima alle montagne più elevate, quando poi un giorno ti toccherebbe scendere giù? E poi, una volta risceso, come evitare di passar la vita a raccontare di come ti eri dato da fare per salirvi? Perché dovresti proseguire? Sai o non sai già tutto quello che ti succederà nella vita?»<sup>17</sup>.

Il protagonista, uno giovane studente di venticinque anni, ha compreso che battersi con gli altri non è necessario, che alla fine del duello non trionferà nessuno e quindi tanto vale tirarsene fuori, evitare di tormentarsi nell'incessante tendenza ad andare avanti, a progredire e a competere. Gli appare chiaro che non ci sarà nessun progresso, nessun ideale per cui battersi e che la rivolta è qualcosa di personale, di intimo che non ha il bisogno di essere esibito. È forse questo uno dei messaggi più importanti che, nel silenzio assordante della sua quotidianità, l'anonimo personaggio tenta di comunicarci. È così che l'apparente accettazione passiva a non reagire nell'“avventura del sonno” narrata da Perec, risulta invece essere una scelta rivoluzionaria, un attacco sferzato all'imperativo del “dover essere” che ci attanaglia e che troppo spesso ci rende vittime del suo invisibile e sempre più diffuso potere. Il racconto, tramite una descrizione neutra e priva di esagerazioni poetiche, riesce nel suo intento: quello di presentarci una realtà svuotata dalle illusioni e dagli eccessivi slanci drammatici. Georges Perec, in quest'opera, ci illustra un'esistenza esteriormente asettica e vuota, ma che in realtà nasconde all'interno una tacita esigenza di cambiamento, al tal punto da presentarci un'opzione per contrapporci e resistere alla logica deteriorante del potere, del progresso a tutti i costi e dell'inarrestabile prestazione in cui si è trasformata la vita umana. Quella messa in scena dal protagonista è un'alternativa esistenziale: vivere nell'indeterminatezza sfuggendo dagli ordini precostituiti che non rispecchiano le nostre esigenze, è una decisione che ci può aiutare a riflettere sui nostri bisogni reali.

### *Un'alternativa al nichilismo*

L'autore, utilizzando il suo protagonista dormiente come controesempio, sembra volerci mostrare le procedure per giungere al cambiamento. Le principali armi di cui si serve Perec nel racconto sono l'ironia e il distanziamento. L'ironia è l'ingrediente primario della narrazione, la possiamo cogliere nei lunghi elenchi con cui Perec descrive i non-gesti che scandiscono la monotona avventura vitale del protagonista. Il narratore e il lettore sogghignano osservando la futilità e l'inerzia con cui l'uomo che

---

<sup>17</sup> G. Perec, *Un uomo che dorme*, cit., p. 46.

dorme si osserva e si analizza, però non riescono a ridere perché –come nell’umorismo pirandelliano - dietro quello che può apparire un fatto divertente, in realtà, si nascondono delle motivazioni più profonde che ci fanno riflettere. «Leggi, sei vestito, mangi, dormi, cammini, e che queste siano azioni, gesti, ma non prove e non monete di scambio: il tuo abbigliamento, il tuo cibo e le tue letture non parleranno più al tuo posto, [...] Non gli affiderai più l’estenuante, impossibile, mortale compito di rappresentarti»<sup>18</sup>. È in questo momento che interviene la seconda arma: il distanziamento. Se l’ironia riguardava solo narratore e lettore, il distanziamento ha una triplice valenza perché coinvolge, seppur in modo diverso, anche il protagonista. Chi scrive e chi legge hanno il compito di distaccarsi dalle azioni del personaggio che a sua volta si allontana sempre di più dal mondo che lo circonda confinandosi dentro le mura della propria angusta camera. I primi due, lettore e scrittore, non devono esprimere giudizi in merito alla condotta di vita del giovane dormiente, devono semplicemente osservare con la stessa neutralità che il protagonista affida ai suoi gesti, ai suoi pensieri e ai suoi ricordi.

I possibili finali che Perec aveva pensato per concludere questo racconto erano due<sup>19</sup>: o l’isolamento totale del protagonista fino alla pazzia, oppure il suicidio. Ma il nostro giovane eroe, anche se dormiente, ha la mente troppo lucida per rifugiarsi nella follia ed è troppo indifferente per uccidersi, entrambe queste ipotetiche conclusioni per essere compiute necessitano di uno slancio vitale, di una vita vissuta drammaticamente, ma come abbiamo constatato nelle pagine precedenti, non c’è alcunché di tragico, alcun risentimento talmente grande da spingerlo a compiere gesti talmente estremi. L’uomo che dorme ha semplicemente voglia di sopravvivere, di durare nella sua apatia e nella sua neutralità. In fondo è proprio questa la sua scelta: è la terza via, meno scontata e forse più coraggiosa delle altre due, ma non spetta né a noi lettori né all’autore giudicare.

Tramite il racconto *Un uomo che dorme* Georges Perec vuole mettere in luce la quotidianità *infra-ordinaria* del protagonista per illustrarci la sua capacità di sfuggire agli ordini precostituiti attraverso una soluzione estetico-esistenziale alternativa, ossia, un’arte di vivere articolata secondo stili etici i quali, essendo diversi dalla morale dominante, consentono a chi opta per questa risoluzione di distanziarsi e distinguersi rispetto alle forme di

<sup>18</sup> G. Perec, *Un uomo che dorme*, cit., p. 47.

<sup>19</sup> G. Perec, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, cit., pp. 128-131.

identificazione socialmente codificate e accettate, riuscendo in questo modo a seguire una condotta di vita personale e libera da ogni coercizione.

Nella parte conclusiva dell'opera, l'uomo che dorme sembra risvegliarsi e gradualmente la sua vita ricomincia a prendere tonalità: «No. Non sei più il padrone anonimo del mondo, quello su cui la storia non aveva presa, quello che non sentiva cadere la pioggia, che non vedeva venire la notte. Non sei più l'inaccessibile, il limpido, il trasparente. Hai paura e aspetti. Aspetti, in Place Clichy, che la pioggia cessi di cadere»<sup>20</sup>. Per concludere, notiamo come in queste battute finali si compie la metamorfosi del personaggio: ha compreso che l'indifferenza non rende differenti e che anche la neutralità è, al pari dell'idea di progresso, una pericolosa illusione. Georges Perec ha volutamente lasciato aperto il finale dell'opera, non sappiamo come proseguirà la vita del nostro eroe dormiente, ma nella parte conclusiva la narrazione sembra cambiare rotta, il protagonista riprende a sperare ed aspetta che la pioggia smetta di cadere, probabilmente, attende un miglioramento del tempo per ricominciare a vivere consapevolmente in maniera diversa.

### *L'entourage culturale di Perec negli anni Sessanta*

Tra il 1959 e il 1963<sup>21</sup> Georges Perec, con alcuni suoi compagni, ideò la creazione di una rivista intitolata *La Ligne générale*<sup>22</sup>; attorno ad essa si riunirà un'intensa rete di lavoro e di discussione, formata da giovani intellettuali tra i diciotto e i trenta anni, soprattutto studenti e spesso membri oppure critici del Partito Comunista francese<sup>23</sup>. Malgrado il progetto della rivista non sia andato in porto, non venendo mai pubblicata, le sue ambizioni erano solide: la *Ligne générale* si pose l'obiettivo di rifondare l'etica marxista, dopo che negli anni del dominio staliniano e dello zdanovismo, era stata sottoposta ai dettami del regime, il quale censurava e condannava qualsiasi altra forma artistica e letteraria indipendente.

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 144.

<sup>21</sup> G. Perec, *L.G., une aventure des années soixante*, éditions du Seuil, Parigi 1992.

<sup>22</sup> Titolo ispirato al film omonimo di Sergej Michajlovich Eisenstein e Grigori Alexandrov del 1929.

<sup>23</sup> Tra i vari membri del gruppo, oltre a Perec ideatore e promotore della rivista, ricordiamo: Marcel Bénabou, che attualmente riveste il bizzarro ruolo di *secrétaire définitivement provisoire* e di *secrétaire provisoirement définitif*<sup>23</sup> del gruppo, nato nel 1960, OuLiPo (acronimo di *Ouvroir de littérature potentielle*<sup>23</sup>); Henri Peretz professore di sociologia presso l'Università Paris VIII fino al 2006; lo scrittore Régis Debray; ed infine il futuro filosofo athusseriano Etienne Balibar.



Il tentativo del gruppo riunito attorno alla rivista fu duplice: da un lato opporsi alla degenerazione causata dalla tradizione staliniana; dall'altro trovare un'alternativa alla decadenza del pensiero marxista a cui si abbandonarono i più convinti sostenitori del *Réalisme socialiste* considerato inconsistente e non veritiero. Per i giovani intellettuali de *La Ligne générale* il marxismo si era posto come una prospettiva inevitabile e necessaria per rintracciare il senso globale e simbolico della Storia, dato che per i componenti di questo gruppo (molti dei quali, non diversamente da Perec, erano di origine ebraiche) gli eventi storici rappresentarono l'assurdo e il terrore. In realtà per Georges Perec, più che una vera e propria adesione dottrinale al marxismo, si trattava di un "voler-essere marxista". Infatti, Perec in seguito si discosterà dalla politica e dalla morale del Partito Comunista francese, inoltre, sarà egli stesso a definirsi come "comunista non militante" in un'intervista nell'estate del 1966.<sup>24</sup> La sua posizione per quanto riguarda il velleitario tentativo di definirsi marxista, anche se avrà risvolti letterari completamente diversi, può essere accostata a quella di Jean-Paul Sartre che, con la sua *Critique de la raison dialectique*<sup>25</sup>, aveva cercato di conciliare l'interpretazione marxista della storia e l'esistenzialismo come filosofia del soggetto singolare, giungendo a definire il marxismo come l'orizzonte insuperabile di quell'epoca. Nonostante il postulato marxista si sia imposto come una scelta obbligata e dettata dal contesto storico, per i giovani intellettuali de *La Ligne Générale* è stato molto fecondo e ha dato vita a un progetto letterario e culturale che, seppur vago nelle sue modalità pratiche, puntava a razionalizzare e ridefinire il metodo dell'estetica marxista. Il progetto ideato da Perec è nato come una contestazione agli scenari letterari affermatosi alla fine degli anni Cinquanta: in primis, contro la *littérature engagée* nella sua versione sartriana e comunista e in seguito anche contro la versione dell'*humanisme blessé* proposta da Camus che sfociava, secondo Perec, in una degenerata mitologia metafisica dell'Assurdo; ma il disegno de *La Ligne Générale* era pure avverso alla produzione artistica del *Nouveau Roman* considerata frivola e inconsistente. Agli occhi di questi giovani intellettuali controcorrente, tutto appariva come se la letteratura e la filosofia del tempo non sapessero offrire altro che opzioni marcate dal segno del falso. Per far fronte all'egemonia della menzogna il gruppo riunito attorno al progetto di Perec proclamò il suo motto: "Tutto è da ricominciare, una nuova letteratura deve nascere". La loro esigenza più urgente fu quella del

<sup>24</sup> G. Perec, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, cit, pp. 96-99.

<sup>25</sup> J.-P. Sartre, *Critique de la raison dialectique*, Gallimard, Parigi 1960.



«realismo», ossia la necessità di propugnare una produzione artistica e letteraria che, senza cadere nella tentazione del verismo e del naturalismo, sappia rappresentare la complessità e le ambiguità della realtà sociale con lucidità, consapevolezza, coerenza e metodo.

### *La critica all'esistenzialismo*

«Intorno agli anni Cinquanta, c'era in Francia una ed una sola filosofia, che si chiamava, credo, l'esistenzialismo, il cui promotore era, se i miei ricordi sono esatti, Jean-Paul Sartre»<sup>26</sup>, con questa semplice affermazione Perec tenta di nascondere, sotto il suo tipico velo di ironia, la visione nettamente critica e polemica verso la filosofia sartriana. Agli occhi di Perec l'esistenzialismo compariva come una moda capace di plasmare e omologare le idee di un'intera generazione di pensatori, che con difficoltà è riuscita lentamente ad uscire da una sorta di vuoto creato da Sartre<sup>27</sup>. L'opposizione alla tendenza filosofica esistenzialista emerge anche tramite l'opera presa precedentemente in esame, *Un homme qui dort*. Il racconto inizialmente sembra inserirsi in un'ottica esistenzialista: il protagonista appare esausto e insoddisfatto della propria esistenza di cui non riesce a rintracciarne la ragione, ma non è certamente questo il messaggio che Perec ha cercato di veicolare con la sua opera. Contrariamente al significato che Sartre ha donato al suo romanzo *La nausée*<sup>28</sup>, divenuto poi il manifesto dell'esistenzialismo, Perec ha tentato di sganciarsi da ogni valore morale e da ogni ideologia proponendo la scelta della neutralità per le azioni dell'unico personaggio del suo racconto.

Il protagonista del romanzo sartriano, Antoine Roquentin, è un uomo concreto e immerso nella vita, ma incapace di trovare un motivo all'esistenza e questa incompatibilità tra senso, mondo ed esistenza lo porterà ad esperire una sensazione di angoscia, ossia, la nausea. Possiamo, dunque, affermare che le due opere letterarie sembrano narrare la stessa storia di fondo: la dissonanza e la non aderenza al mondo esterno. Mentre nel caso del romanzo sartriano ciò conduce alla sensazione della nausea, in Perec l'estraneità e il distanziamento emotivo del protagonista sembrano portare alla soluzione, temporanea, dell'indifferenza. Il personaggio sartriano, quindi, sembra fallire nel tentativo di sganciarsi dalle inevitabili e innumerevoli pressioni del mondo e per questo motivo, non essendo in grado di nullificare il mondo

<sup>26</sup> G. Perec, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, cit., p. 826 (traduzione mia).

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 68 « Je crois qu'on sort d'une espèce de trou créé par Sartre ».

<sup>28</sup> J.-P. Sartre, *La nausée*, traduzione di B. Fonzi, Einaudi, Torino 2014.

esteriore, la nausea si presenta come l'unica risposta all'insensatezza dell'esistenza. Per il protagonista anonimo di Perec, la prospettiva che si apre è ben diversa: la mancanza di senso della vita non rappresenta un evento tragico, anzi, è esattamente in questa condizione insensata dell'esistenza, che l'eroe perecciano trova una soluzione efficace: la sospensione di giudizio, l'*epochè* morale, riuscendo così a rifiutare l'adeguamento a una condizione umana delimitata e angosciante. L'atteggiamento critico e ironico che Georges Perec ha nei confronti dell'esistenzialismo di Sartre si concretizza anche in una scena particolare del suo racconto, in cui riprende l'episodio della contemplazione di un albero di castagno narrato da Sartre ne *La nausée*. Perec riporterà in chiave sarcastica questo avvenimento nel suo libro: per Antoine Roquentin la contemplazione del castagno si rileva essere un atto fondamentale, addirittura gli consente di comprendere l'origine della sua nausea: «le parole erano scomparse, e con esse, il significato delle cose, modi del loro uso, i tenui segni di riconoscimento che gli uomini han tracciato sulla loro superficie. Ero seduto, un po' chino, a testa bassa, solo, di fronte a quella massa nera e nodosa, del tutto brutta, che mi faceva paura. E poi ho avuto questo lampo d'illuminazione»<sup>29</sup>. Perec con tono derisorio reinterpretava l'episodio e fa vivere al suo protagonista la stessa esperienza, ma solo per fargli constatare, in opposizione al protagonista del romanzo di Sartre, che dalla contemplazione di un albero non può dedurre nessuna verità, dunque, questo avvenimento non può condurre a un cambiamento concreto: «hai come l'impressione che potresti rimanere tutta la vita davanti a un albero senza poterlo esaurire, senza poterlo capire, dato che non c'è niente da capire, c'è soltanto da guardare: in fin dei conti tutto ciò che puoi dire di quest'albero è che è un albero; tutto ciò che quest'albero può dirti è che è un albero: radice, tronco, rami, foglie. Da lui non puoi aspettarti nessun'altra verità»<sup>30</sup>. Ancora più significativa la frase: «l'albero non ha nessuna morale da proporti, nessun messaggio da consegnarti. La sua forza, la sua maestà, la sua vita – se davvero spero ancora di trarre un senso, un po' di coraggio da queste antiche metafore – non sono altro, in definitiva, che immagini e titoli di merito, vani»<sup>31</sup>. Questa atmosfera derisoria e sarcastica nei confronti dell'esistenzialismo emerge chiaramente e in modo più intuibile nelle scene del film *Un homme qui dort*<sup>32</sup> del 1974 prodotto dal regista Bernard Queysanne e nato dall'adattamento

---

<sup>29</sup> *Id.*

<sup>30</sup> G. Perec, *Un uomo che dorme*, cit.

<sup>31</sup> *Ibidem.*

<sup>32</sup> B. Queyasanne e G.Perec, *Un homme qui dort*, Francia e Tunisia 1974.

cinematografico dell'omonimo racconto di Georges Perec, il quale ne curò la sceneggiatura<sup>33</sup>. La soluzione proposta, dunque, non è più il tentativo sartriano di nullificare la propria esistenza o quella altrui, bensì di neutralizzarla adottando un atteggiamento di distanziamento da tutto quello che ci appare come una costrizione imposta dal contesto sociale e mentale, e che spesso non aderisce alla nostra più intima natura, generando in noi uno stato di malinconia e di nausea. Il compromesso, però, dovrebbe essere quello di accettare che questa soluzione di indifferenza sia temporanea e funzionale ad una ripresa in mano della nostra vita. *La divina Indifferenza*, come venne elogiata da Eugenio Montale nella poesia intitolata *Spesso il male di vivere ho incontrato*<sup>34</sup>, secondo la visione di Perec può essere l'occasione per prendere coscienza della nostra esistenza e per far sprigionare quell'energia vitale necessaria per andare avanti sulla propria strada.

#### *Una visione differente dell'engagement*

Georges Perec, nonostante sia estremamente critico nei confronti della letteratura *engagée*, ammette di esserne stato, all'inizio della sua carriera da scrittore, completamente sostenitore e partigiano<sup>35</sup>. Secondo la visione dello scrittore parigino verso gli anni Cinquanta la letteratura impegnata era l'unica a essere ampiamente diffusa, era divenuta una vera e propria moda. La genesi di questo fenomeno di omologazione letteraria è causata, stando alla spiegazione data da Perec in un articolo pubblicato nel febbraio 1962 sulla rivista *Partisans*<sup>36</sup>, dai risvolti ideologici avvenuti con la Seconda guerra mondiale e dal conseguente collasso dell'umanesimo occidentale che comportò la disgregazione totale dei valori della cultura europea, mettendo in crisi anche lo stesso concetto di *engagement* degli intellettuali. Attenendoci all'analisi perecchiana, Jean-Paul Sartre sarebbe stato tra i primi pensatori a risentire pienamente di queste contraddizioni interne che rendevano impossibile una narrazione fedele del reale basata sui mezzi ideologici classici. Albert Camus, invece, sarebbe risultato essere uno dei primi a cercare d'istituire una nuova scrittura che fosse più adatta a prendere coscienza dei cambiamenti della realtà e capace di interpretare la diversa sensibilità emergente; inoltre sarebbe stato l'autore più propenso a tentare di conciliare

<sup>33</sup> Il film in bianco e nero è narrato, come il libro, in seconda persona singolare. Il protagonista non parla mai e le sue azioni sono descritte passivamente da una voce narrante con tono neutro, per sottolineare il vuoto esistenziale della vita del giovane personaggio.

<sup>34</sup> E. Montale, *Ossi di seppia*, Einaudi, Torino 1942.

<sup>35</sup> G. Perec, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, cit, p. 103.

<sup>36</sup> G. Perec, *L.G., une aventure des années soixante*, cit.

la speranza per l'avvenire con il nichilismo dettato dal passato. Secondo la critica dell'autore di *Un homme qui dort*, questa crisi ideologica e sociale causò, inevitabilmente, il fallimento della letteratura *engagée* in quanto nessuna opera riusciva ad andare oltre le strutture convenzionali che governavano tutta la produzione letteraria. Dunque, sin dall'inizi della sua carriera da scrittore, il giovane Perec avvertirà l'esigenza di rinnovare il concetto di *engagement* che egli interpretava come la volontà e la necessità di essere lucidi e di rappresentare il mondo nella sua complessità senza semplificazioni dogmatiche. Per questo motivo, nel tentativo di trovare un modo per esprimere fedelmente la realtà, si avvicinò alle teorie critiche del pensatore ungherese György Lukács e in seguito a quelle del critico letterario Roland Barthes. Inoltre, afferma sarcasticamente Perec<sup>37</sup> che agli esordi del suo percorso nel panorama letterario la parola scrittura non esisteva nella lingua francese in quanto in Francia a quel tempo c'erano solo dei romanzieri e non dei veri scrittori: il problema della scrittura era stato occultato dalla questione del contenuto ideologico, politico o morale. Stando alle affermazioni enunciate da Perec, in una conferenza del maggio 1967 all'Università di Warwick<sup>38</sup>, nel periodo tra il 1945 e il 1955 c'erano solo due tipi di letteratura in Francia: la letteratura *engagée*, di cui Sartre era il promotore e il suo opposto, la letteratura *dégagée* promotrice di sentimenti forti e violenti, solitamente narrava delle storie amorose e completamente svincolate dal contesto storico e dall'impegno sociale. Il problema principale della letteratura impegnata era quello di rappresentare e sostenere un ingenuo manicheismo, senza avere alcuna presa sul concreto. Nonostante il fervore e la speranza iniziale conferita dagli intellettuali *engagée* alle loro opere, che nella loro visione avevano il compito di preparare la rivoluzione e il cambiamento della Storia, possiamo oggi affermare che questo tipo di produzione romanzesca sia stata veramente utile agli uomini? È questa la domanda che sembra porsi Perec<sup>39</sup>. Purtroppo, la risposta a questo quesito sarà negativa: «nel 1945, la guerra stava finendo, c'era un'enorme maggioranza di sinistra al Parlamento. Bene. Sartre e Camus iniziarono, quindi, a scrivere sulle loro significazioni, per essere "utili" alla classe operaia, e quindici anni dopo, cosa ritroviamo? Un potere che torna alla dittatura, delle guerre coloniali, un regime vicino alla regressione sociale»<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> G. Perec, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, cit., p. 115.

<sup>38</sup> *Id.*

<sup>39</sup> G. Perec, *L.G., une aventure des années soixante*, cit.

<sup>40</sup> *Id.*

In conclusione, l'obiettivo che Perec si prefissò con le sue opere fu quello di ridare alla letteratura il proprio posto nel mondo e di riscattare il ruolo della scrittura, ossia, quello di agevolare la comprensione di ciò che ci circonda, di delucidare le nostre contraddizioni e di aiutarci a superare i nostri limiti. È in questa prospettiva che si comprende perché per Perec uno dei più grandi esempi di scrittore *engagée* non è Sartre, bensì Robert Antelme che con il suo libro *L'espèce humaine*<sup>41</sup>, non solo ci offre una testimonianza fedele della sua esperienza di deportazione in un campo di concentramento durante il dominio nazista, ma con il suo metodo che non da nulla per scontato riesce a restituire la verità al mondo. Il suo realismo è stato capace di trasformare un'esperienza per sua natura tragica e indicibile in linguaggio, ristabilendo una relazione possibile tra la nostra sensibilità e un universo che spesso tende gradualmente ad annichirla.

*L'articolo inedito del 09 settembre 1957*

In chiusura portiamo in analisi alcuni aspetti legati al concetto di *engagement* nel pensiero di Georges Perec. Partiamo, quindi, con la lettura e l'interpretazione di un articolo<sup>42</sup> che il giovane scrittore parigino dedica al tema della guerra coloniale d'Algeria, un argomento cruciale e insidioso, ma spesso occultato dalla cultura francese contemporanea e, più in generale dalla tradizione occidentale predominante. Perec inizia il suo articolo con una breve, ma dettagliata, cronologia degli eventi susseguitisi dal gennaio 1956 al luglio 1957, questo periodo fu caratterizzato da una fase di stallo della guerra d'Algeria, seguito poi dalla ripresa del drammatico ciclo di attentati e rappresaglia che ritornerà con grande potenza, facendo diventare la repressione sempre più violenta e arbitraria con attacchi che stermineranno anche la popolazione civile indifesa. Nel periodo in cui Perec redige il suddetto articolo, nell'agosto 1957, si trova a Sarajevo; intanto in Francia gli uomini del generale Jacques Massu misero a ferro e fuoco il Fronte di Liberazione Nazionale algerino con metodi brutali tramite torture, deportazioni e improvvise sparizioni. Da lì a poco il FLN sarà completamente sterminato.

L'analisi a caldo di Georges Perec parte dalla constatazione del fatto che molti cittadini francesi all'epoca ignoravano la realtà dei fatti, la causa principale era da rinvenire nella censura e nella narrazione distorta della maggior parte dei mass media principali: la stampa, le radio e la televisione

<sup>41</sup> R. Antelme, *L'espèce humaine*, La cité universelle, Parigi 1947.

<sup>42</sup> G. Perec, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, cit. pp. 739-753.

non davano alcuna informazione sugli avvenimenti e sugli abusi commessi dai francesi ad Algeri e sulle proteste interne ed estere che essi suscitavano. Tolti i pochi giornali della contropropaganda<sup>43</sup>, che avevano comunque un pubblico ristretto, il resto della divulgazione delle notizie contribuiva, secondo l'analisi di Perec, ad alimentare la "barriera dell'immaginazione" che impediva alla maggioranza dei francesi di credere che delle azioni talmente barbariche, e contrarie agli ideali della Repubblica e al loro umanesimo, potessero essere perpetrate dall'esercito francese riconosciuto come l'esercito della libertà.

Lo scrittore parigino affermerà di aver "militato molto" durante la Guerra d'Algeria: partecipò a tutte le manifestazioni in favore della causa algerina e in un'intervista del 1981 ricorderà di aver rischiato di farsi arrestare e torturare da alcuni poliziotti francesi solo per aver preso parte a una di queste iniziative<sup>44</sup>. A Perec risultò subito chiaro, nonostante le false informazioni della propaganda asservita al governo francese, che nella questione algerina le riforme politiche c'entravano poco, bensì si trattava di guerra e di violenza. L'articolo condanna la passività della Francia, infatti, nonostante le censure dei mass media, i francesi erano comunque al corrente di cosa stava avvenendo in Algeria: è questo silenzio assenso, caratteristico dell'opinione pubblica francese sulla questione algerina, che Perec si propone di analizzare e chiarire, in quanto questo dato ci può dire molto sull'etica e l'attitudine di una nazione nei confronti del proprio destino. Lo scopo che Perec si pone con il suo articolo è quello di comprendere l'ingiustificabile mutismo dell'opinione pubblica francese. La cronologia con cui esordisce il suo contributo è funzionale a mettere in rilievo le contraddizioni interne della politica francese, «i fatti parlano da soli», affermerà l'autore parigino.

Il compito di Perec, dunque, è duplice: da un lato tenta di delucidare le menzogne, le ipocrisie, le debolezze e le rinunce della politica proclamata; dall'altro tenta di spiegare perché il popolo francese abbia dato piena fiducia a politici che facevano il contrario di ciò che promettevano. Nonostante le censure, alcuni cittadini francesi hanno protestato: intellettuali, operai comunisti e socialisti, studenti di sinistra hanno firmato delle petizioni e organizzato numerose manifestazioni; anche alcuni giornali ed alcune riviste hanno denunciato la disgregazione della politica francese sulla questione algerina, ma nemmeno la pubblicazione delle testimonianze delle brutali torture commesse ad Algeri è stata capace di smuovere l'opinione pubblica

<sup>43</sup> *Le Monde, France Observateur, L'Express, e Témoignage chrétien.*

<sup>44</sup> G. Perec, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, cit, p. 628.

francese. L'inerzia della nazione ha bloccato gli sforzi di tutti coloro che hanno lottato per una soluzione pacifica della questione algerina, a questo bisogna aggiungere il fatto che le associazioni antifasciste e anticoloniali si sono spesso trovate costrette ad affrontare alcuni conflitti interni; anche per questo motivo il governo si ritrovò ad avere le mani libere: «poteva uccidere o negoziare, opprimere o riformare, il paese restava indifferente, taceva»<sup>45</sup>.

Possiamo supporre che il silenzio della popolazione francese sia stato causato dalla mancanza di informazioni adeguate, però, questo non è sufficiente a spiegare il mutismo di un'intera nazione, se i francesi avessero voluto informarsi adeguatamente, critica Perec, avrebbero sicuramente trovato il modo per farlo. La realtà è, secondo lo scrittore parigino, che la maggior parte dei francesi era insensibile alla questione e dunque le mezze verità comunicate dai mass media erano più che sufficienti per chi non voleva interessarsene e non si sentiva minimamente sfiorato dal problema. Ma, spiega Perec, che il mutismo della Francia non è né un silenzio approvatore né un silenzio di condanna; è semplicemente l'assenza di voce tipica dell'indifferenza: «indifferenza pura. Lo stato d'animo del popolo francese, attualmente, è io me ne frego, la politica non mi interessa»<sup>46</sup>. Con un tono sarcastico, ma allo stesso tempo preoccupato Perec scrive: «la speranza segreta della Francia è un governo nazionalista che protegga gli interessi della piccola borghesia. [...] La Francia è attirata dal fascismo, forse anche inconsciamente e contro la sua volontà, ma questo è un fatto indubitabile, causato dalla nostalgia per il tempo in cui la Francia era una grande potenza, nostalgia per i tempi felici in cui la Francia era trionfante e rispettata»<sup>47</sup>. La critica si sposta, poi, direttamente nei confronti del governo francese che, secondo la visione di Perec confermata anche dai fatti, alimenta la permanenza dello stato di cose attuale, approfittandone per giustificare la sua politica. Perec, qui, introduce un altro argomento fondamentale della cultura non solo francese, bensì occidentale del suo tempo e caratteristico, purtroppo, anche del nostro presente. È il tema del razzismo: «lo stato ha anche permesso lo sviluppo di una corrente razzista contro gli africani che lavorano a Parigi o nei grandi centri industriali. Una lunga campagna di stampa ha diffuso il mito dell'arabo assassino, facendo tremare di paura il tranquillo borghese che doveva attraversare di notte Grenelle o Clignancourt»<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> *Id.*, p. 749.

<sup>46</sup> G. Perec, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, cit, p.750 (traduzione mia).

<sup>47</sup> *Id.*, p.751.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 752.



Il governo francese ha favorito la propaganda demagogica più vile composta da: razzismo, nazionalismo, ricatti e minacce. Questa campagna politica ha agito come sonnifero sui cittadini francesi facendo, così, addormentare l'intera nazione; ha approfittato della sua indifferenza e del suo segreto desiderio di gloria, generando l'approvazione diffusa nei confronti di una politica che tenta di convincere i cittadini della sua potenza e che contemporaneamente, per riuscirci, impone il silenzio a coloro che vogliono segnalare le sue debolezze e le sue insufficienze. Perec è convinto che il corso della Storia farà pagare a caro prezzo questo atteggiamento inconsapevole al popolo francese. Secondo l'analisi politico-sociale di Perec, la Francia stava correndo sempre di più il rischio di ripiegarsi sul ricordo delle sue vittorie e della sua gloria passata, ciò crea un terreno particolarmente propizio al fiorire della più abietta demagogia. L'attento scrutatore del reale avverte l'imminente pericolo che ne può derivare e mette in guardia i suoi lettori. Le conclusioni dell'articolo sono fortemente pessimiste e guardano anche al passato della Francia. Con questo articolo, pubblicato per la rivista socialista serba *Pregled. Casopis za društvena pitanja* a Sarajevo, Georges Perec non ha voluto fornire una soluzione alla questione algerina, ma ha semplicemente illustrato come la guerra d'Algeria era percepita e come era stata accolta dalla maggior parte dei cittadini francesi che, all'epoca in cui Perec scrisse erano completamente assopiti nel sonno dell'indifferenza.

### *Tra violenza e indifferenza*

Anche se, come abbiamo precedentemente rilevato, in Francia durante il periodo delle guerre coloniali prevalsero il consenso mediatico, la censura e la repressione poliziesca, alcuni intellettuali hanno osato prendere le distanze dal governo schierandosi a favore dei movimenti indipendentistici; specialmente a partire dalla cosiddetta insurrezione di Ognissanti che ha segnato lo scoppio della guerra d'Algeria dal novembre 1954. Tra questi intellettuali troviamo anche il pensatore, tanto criticato da Georges Perec, Jean-Paul Sartre che con i suoi scritti ha tentato di comprendere e smontare i meccanismi del sistema di oppressione e repressione coloniale<sup>49</sup>. Le voci fuori dal coro di questi autori dissidenti erano accolte da giornali e riviste della contropropaganda che in ogni momento rischiavano di essere proibiti e censurati. Dal gennaio 1956, Guy Mollet, dirigente della sezione francese dell'Internazionale dei lavoratori (Sfio), diviene presidente del Consiglio. Inaspettatamente, sotto il suo governo, sostenuto dal Partito comunista

<sup>49</sup> J-P Sartre, "Il colonialismo è un sistema", in *Les Temps modernes*, Parigi 1956.



francese, la guerra si intensifica; è qui che si colloca la rottura di alcuni intellettuali francesi - tra cui Sartre - e il PCF, consolidata nel novembre dello stesso anno quando i comunisti francesi approveranno l'invasione sovietica dell'Ungheria. Da questo momento in poi, come afferma lo storico algerino Mohammed Harbi<sup>50</sup>, nel pensiero di Sartre avverrà un mutamento etico, che lo porterà a individuare un nuovo soggetto della Storia, più radicale e concreto del proletariato: i colonizzati. Contrariamente alla critica che Percec aveva precedentemente sferrato nei confronti dell'*engagement* sartriano, in questa occasione anche Jean-Paul Sartre è intervenuto in prima persona a favore della causa algerina. Nel 1961, inoltre, la vita del filosofo fu messa in pericolo da una dinamite lanciata dai membri dell'OAS<sup>51</sup> per colpire il suo appartamento in rue Bonaparte a Parigi, nel vano tentativo di costringerlo al silenzio. Nonostante ciò, tra il 1956 e il 1962, Sartre si impegnerà attivamente a favore dell'indipendenza algerina scrivendo e pubblicando numerosi contributi dedicati a questa causa. In particolare, qui, ricordiamo due testi che fungeranno da prefazione a due opere fondamentali per comprendere adeguatamente la logica del colonialismo: la prima è intitolata *Portrait du colonisé*<sup>52</sup> pubblicata dall'autore tunisino Albert Memmi nel 1957; la seconda si tratta dell'opera scritta nel 1961 dallo psichiatra e antropologo, assiduamente impegnato nel movimento terzomondista per la decolonizzazione, Franz Fanon, intitolata *Les damnés de la terre*<sup>53</sup>. Nel primo caso Jean-Paul Sartre mette in risalto i temi del razzismo e della violenza insiti nel sistema coloniale: "*le racisme est inscrit dans le système*"<sup>54</sup> scriverà il filosofo. Sartre termina la sua prefazione spiegando al lettore come il colonialismo sia un'ideologia pietrificata e interamente basata sulla violenza, la quale ha lo scopo di considerare degli uomini pari a delle bestie parlanti per manipolarli e sfruttarli, negando loro ogni diritto. Il punto di partenza per liberarci da questo insulso sistema è, secondo la visione offerta da Sartre, invertire le definizioni: in questo modo il colonizzatore viene considerato come colui che, rifiutando di accettare i diritti dei coloni disumanizzandoli, risulta essere egli stesso privo di umanità. A partire da questa condizione di disagio e di malessere, per Sartre, i coloni troveranno la forza di reagire,

<sup>50</sup> M. Harbi, "Una coscienza libera", in *Les Temps Modernes*, Parigi, ottobre-dicembre 1990.

<sup>51</sup> Organizzazione dell'esercito segreto.

<sup>52</sup> A. Memmi, *Portrait du colonisé*, preceduta da *Portrait du colonisateur*, prefazione di J-P Sartre, Petit Bibliothèque Payot, Parigi 1957.

<sup>53</sup> F. Fanon, *I dannati della terra*, prefazione di J.P Sartre, traduzione di C. Cignetti, Einaudi, Torino 1962.

<sup>54</sup> A. Memmi, *Portrait du colonisé*, cit. "Il razzismo è inscritto nel sistema" (traduzione mia).

trasformando la loro sfortuna in coraggio: nascerà così il rifiuto della colonizzazione e la presa di coscienza nazionale dei popoli oppressi che giungeranno, unendo le loro forze, all'Indipendenza.

La seconda prefazione riguarda il libro dal titolo *Les damnés de la terre*. Qui Fenon propone una diagnosi dell'Europa del suo tempo e ne constata la sua agonia e la sua rovina, con l'obiettivo, come spiega Sartre, di smontare le tattiche del colonialismo e illustrare il gioco complesso delle relazioni reciproche che oppongono i coloni ai "metropolitani" per insegnare agli oppressi come sventare i colpi degli oppressori. L'Europa, con il suo sistema di sottomissione dei popoli considerati inferiori, oltre ad aver ridotto gli indigeni allo stato di bestie, annientando la loro cultura e tenendoli in uno stato di totale ignoranza, ha inoltre moltiplicato le divisioni e le opposizioni causando il rafforzamento dei razzismi. Secondo il parere di Sartre, la lettura di questa opera fa nascere in noi, occidentali e discendenti dei colonizzatori, il sentimento rivoluzionario della vergogna - che spesso conduce alla consapevolezza e al cambiamento - in quanto Fenon ricostruisce analiticamente la violenza della logica coloniale che l'ipocrisia liberale ha tentato di nasconderci per molto tempo. Le tematiche della violenza e della sub-umanità ritornano, quindi, in questo testo, in cui trova spazio anche una critica verso lo sterile umanesimo europeo che Fenon mette a nudo dimostrandoci come esso sia un'ideologia bugiarda, utilizzata con il solo fine di giustificare il saccheggio e la sciagura occidentale. Noi europei, con alle spalle l'esperienza di due disastrose guerre Mondiali consecutive, abbiamo creduto - e in parte ancora crediamo - di essere i portatori di grandi ideali democratici come la libertà, l'uguaglianza, la fratellanza, e la solidarietà, ma in realtà riscopriamo essere, i propugnatori di un umanesimo razzista ed elitario, dato che: «l'uomo europeo non ha potuto farsi uomo se non fabbricando degli schiavi e dei mostri»<sup>55</sup>. La prefazione si chiude con un appello alla coscienza del lettore affinché guarisca e corregga la visione che la cultura tradizionale e occidentale ha cercato di far veicolare come valida, con il fine di riconoscere e non ripetere i nostri errori.

### *Conclusioni*

A partire dall'analisi del racconto perechiano *Un homme qui dort*, fino ad arrivare al concetto di *engagement* concretizzato nel ruolo assunto da alcuni intellettuali francesi durante la guerra d'Algeria, possiamo rinvenire un filo conduttore che può essere rintracciato tra i temi affrontati, quello

---

<sup>55</sup> F. Fenon, *I dannati della terra*, cit.

dell'indifferenza. L'indifferenza si inserisce in una più ampia problematica del soggetto che, in Perec, contrariamente alla tradizionale visione metafisica, assume una connotazione più concreta e arriva a influenzare la quotidianità del personaggio. La solida affermazione cartesiana "penso, dunque sono" sembra trasformarsi, attraverso il racconto di Perec, in una domanda: "penso, ma io cosa sono?". L'uomo che dorme non riesce a trovare risposta a questo quesito, ha smarrito la sua strada e dunque preferisce scegliere l'indifferenza e l'attesa, ma dal momento che egli pensa, e lo fa di continuo, in un esercizio di introspezione incessante, l'indifferenza risulta essere un effimero palliativo ed è per questo motivo che alla fine del racconto l'anonimo protagonista sembra prendere consistenza e assumere caratteristiche più umane. In chiusa, abbiamo analizzato il tema dell'*engagement*: prima ne abbiamo dato una spiegazione teorica, sviluppando in particolare il confronto tra la concezione di Perec e quella di Sartre; infine, abbiamo avuto modo di mettere in evidenza come l'impegno intellettuale si sia concretizzato a favore della causa dell'indipendenza algerina. Anche qui il *fil rouge* è l'indifferenza che parte degli intellettuali francesi hanno cercato di battere e che caratterizzava la maggioranza dell'opinione pubblica francese annichilita da anni di falsa propaganda. Possiamo per tanto affermare che l'indifferenza risulta essere, soprattutto ai nostri giorni, un vero e proprio nemico dell'uomo, tanto nel privato quanto nella società. Una giusta dose di consapevolezza del sé e del mondo che ci circonda potrebbe essere un modo per combatterla. Tuttavia, ancora oggi in molte occasioni, lo stato d'animo indifferente sembra prevalere sugli altri. Troppo spesso non riusciamo a riconoscere delle questioni, che in realtà riguarderebbero tutta la collettività degli uomini, come nostre perché le consideriamo appartenenti a una realtà distante anni luce da noi. Ne sono un esempio alcuni fatti di attualità come l'imminente emergenza climatica o i numerosi conflitti in corso in alcune parti del mondo non troppo distanti da noi, ma che comunque ignoriamo. A questo punto è lecito chiedersi - come fa Sartre nella parte conclusiva della sua prefazione all'opera di Fenon<sup>56</sup> - "Guariremo?" dall'indifferenza e dalla tacita violenza che ha caratterizzato e continua, in molti casi, ancora a farlo la nostra cultura occidentale?

La risposta che darà Sartre sarà positiva perché confida nella capacità che ha l'uomo per riscattarsi; e anche se il contesto a cui si riferisce riguarda le guerre coloniali e in particolare la battaglia per l'Indipendenza dell'Algeria, anche oggi, nonostante il tramonto del colonialismo e il trionfo della decolonizzazione, i temi del razzismo, della violenza e dell'indifferenza

---

<sup>56</sup> F. Fenon, *I dannati della terra*, cit.

caratterizzano il nostro presente in cui sembra regnare una visione di umanità a numero chiuso, nella quale rientrano soltanto coloro che riteniamo simili a noi ed escludiamo chiunque non rispetta gli standard d'accesso che anni e anni di tradizione culturale occidentale ci hanno imposto. In questo modo si crea nel nostro immaginario l'esistenza di uomini di serie A e uomini di serie B e si tenderà sempre di più ad arrogarsi il diritto di privare i secondi delle loro libertà e autonomie pretendendo così di poterli omologare a noi opprimendoli e privandoli delle loro preziose particolarità. Per modificare questo stato di cose, consolidatosi spesso malgrado la nostra volontà, dobbiamo *in primis* essere consapevoli e riconoscere il valore intrinseco dell'uomo, ma per raggiungere questo obiettivo dobbiamo essere in grado di promuovere una nuova comunicazione e una nuova educazione capaci di evidenziare ciò che accomuna e rende uguali tutti gli uomini, tenendo certamente a mente anche le numerose differenze che ci caratterizzano, il concetto di umanità che può assumere il suo autentico connotato di universalità e inclusività, e di conseguenza giungeremo a riconoscere a tutti gli uomini lo stesso statuto d'esistenza e di libertà.

Segni e Comprensione XXXVII, n. 105/2023 e-ISSN: 1828-5368

PERCHÉ UN'ETICA ORIGINARIA?  
HEIDEGGER LETTORE DI ARISTOTELE  
LUCA PANTALEONE\*

**Abstract.** This essay aims to deepen the link between Heidegger's original ethics and Aristotelian ethics, with particular reference to the notions of “end” (τέλος) and “Good” (αγαθός). The goal is to contribute to a re-thinking of ethics that allows it to be conceived no longer as an ethics of the “what”, of the value, but as an ethics of the “how”.

**Keywords.** Ethic – Heidegger – Aristotle – Virtue – Existence

*Introduzione*

È ben noto tra gli studiosi come Heidegger si sia appropriato di alcuni concetti chiave della filosofia aristotelica per declinarli in chiave ontologica, neutralizzandone al contempo lo spessore pratico-morale<sup>1</sup>.

Soprattutto, è ben noto il debito contratto nei confronti dell'Etica Nicomachea, con la conseguente “traduzione” di termini come *φρόνησις* (saggezza), *ὄρεξις* (desiderio) e *προαίρεσις* (scelta) in *Gewissen* (coscienza), *Sorge* (Cura) e *Entschlossenheit* (deliberazione, decisione)<sup>2</sup>.

Heidegger ha dedicato ad Aristotele i corsi del 1921/1922 (*Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführung in die*

---

\* Dottore in Scienze filosofiche, Università di Firenze.

<sup>1</sup> F. Volpi, *È ancora possibile un'etica? Heidegger e la “filosofia pratica”*, Acta Philosophica 11:2 (291-313), 2002, pp. 294.

<sup>2</sup> F. Volpi, *Heidegger e Aristotele*, Laterza, Bari 2010, p. 14.

*phänomenologische Forschung*<sup>3</sup>), del 1924 (*Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*<sup>4</sup>) e del 1931 (*Aristoteles Metaphysik IX 1-3. Von Wesen und Wirklichkeit der Kraft*<sup>5</sup>), mentre nel corso dedicato al Sofista di Platone del 1924/1925<sup>6</sup> viene fatta un'analisi dettagliata delle virtù dianoetiche, con particolare riguardo alla φρόνησις e alla σοφία.

Questa elaborazione culminerà nella ricezione della φρόνησις aristotelica non come semplice virtù intellettuale, ma come l'atteggiamento responsivo di ciò che si presenta nel momento (*Augenblick*) dell'azione<sup>7</sup>.

Il progetto heideggeriano di de-costruzione della filosofia aristotelica ha un suo punto di riferimento centrale nella Retorica, ritenuta uno strumento fondamentale per consentire un primo approccio all'interpretazione (*Auslegung*) dell'Esserci e delle sue strutture quotidiane<sup>8</sup>, che com'è noto costituirà l'obiettivo più approfondito dell'analitica dell'esserci di *Sein und Zeit* del 1927<sup>9</sup>.

Meno indagato tuttavia è il legame tra l'etica di Aristotele e il progetto di *ursprünglich Ethische* (etica originaria) di Heidegger. Per farlo, è necessario indagare cosa si intenda in generale con "etica" e quali fondamenta Aristotele le abbia attribuito, passando attraverso le nozioni di βίος (vita), πέρασ (limite) e τέλος (fine).

### *Ritorno ad Aristotele: etica, βίοι, stili di vita*

Qual è il significato di "etica"? Aprendo un qualsiasi manuale di filosofia morale è facile imbattersi in una definizione simile a questa: l'etica è lo studio filosofico del fenomeno morale<sup>10</sup>.

<sup>3</sup> Trad. it. M. Heidegger, *Interpretazioni fenomenologiche di Aristotele. Introduzione alla ricerca fenomenologica*, Guida, Napoli 1990.

<sup>4</sup> Trad. it. M. Heidegger, *Concetti fondamentali della filosofia aristotelica*, Adelphi, Milano 2017.

<sup>5</sup> Trad. it. M. Heidegger, *Aristotele, Metafisica IX, 1-3. Sull'essenza e la realtà della forza*, Mursia, Milano 1992.

<sup>6</sup> M. Heidegger, *Il sofista di Platone*, Adelphi, Milano 2013.

<sup>7</sup> W. McNeill, *Apportioning the Moment. Time and Ethos in Heidegger's Reading of Aristotle's Nicomachean Ethics and Rhetoric*, in *The Time of Life. Heidegger and Ethos*, SUNY Press, 2006, pp. 77-94.

<sup>8</sup> S. Elden, *Reading Logos as Speech: Heidegger, Aristotle and Rhetorical Politics*, *Philosophy and Rhetoric*, 2005, 38(4), pp. 281-301.

<sup>9</sup> M. Heidegger, *Sein und Zeit*, trad. it a cura di F. Volpi con il titolo di *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 2005.

<sup>10</sup> D. Neri, *Filosofia morale. Manuale introduttivo*, Guerini e Associati, Milano 2013, p. 24.

Accettare una simile definizione equivale ad assumere due assunti fondamentali: i) esiste già in qualsiasi organizzazione degli uomini un insieme di abitudini che ne regolano la convivenza. A questo insieme di abitudini si dà il nome di “fenomeno morale”; ii) è possibile studiare e descrivere questo fenomeno morale (etica descrittiva) e al contempo è possibile correggerne le strutture – fatte per lo più di pregiudizi, pre-concetti e abitudini non ragionate – attraverso l’aiuto della ragione (etica prescrittiva).

Quest’ultima operazione ha come scopo principale quello di indicare nello specifico quali fondamenta razionali debbano essere attribuite al costume quotidiano (*mos*) al fine di poterlo tramutare in atteggiamento etico, ovvero un atteggiamento che sia, almeno idealmente, applicabile per tutti gli uomini allo stesso modo (principio di giustizia), valido indipendentemente dal decorso storico (principio di universalità) e difficilmente contestabile, ovvero difficilmente confutabile razionalmente (principio di validità).

La difficoltà di attribuire alla moralità fondamenta esclusivamente razionali era però già nota ad Aristotele, che nel primo libro dell’*Etica Nicomachea* inserisce un’importante nota metodologica: lo studio va adattato alla disciplina. Dobbiamo accontentarci del fatto che in alcuni campi, come quello della moralità, la verità può essere dimostrata solo approssimativamente<sup>11</sup>.

Nel testo si avverte che l’idea di una ragione “distaccata”, in grado di amministrare in toto la parte irrazionale dell’anima – per usare un gergo aristotelico – rischia di tramutarsi in una chimera. Non a caso Aristotele stesso introduce due modelli paralleli di virtù, che a un primo sguardo possono sembrare in conflitto tra loro. Da un lato le virtù “dianoetiche” o “intellettuali”, che corrispondono agli stati abituali (*ἔξεις*) in cui l’anima si trova quando “afferma o nega” (tecnica, scienza, saggezza, sapienza, intelletto)<sup>12</sup>, dall’altro le virtù “moralì”, che sono proprie invece della parte irrazionale dell’anima, dominata dalla *ὄρεξις* (aspirazione)<sup>13</sup>.

Le virtù sono ciò che configurano l’attività della felicità, che consiste nel possesso del loro stato abituale<sup>14</sup>.

La felicità è quindi intesa come un modo di vivere, ovvero l’organizzazione generale della propria esistenza attorno ad un’attività che ha

<sup>11</sup> Aristotele, *Ἠθικὰ Νικομάχεια*, trad. it. a cura di G. Reale con il titolo *Etica Nicomachea*, in *Le tre etiche*, Bompiani, Milano 2008, p. 437.

<sup>12</sup> Ivi, p. 691.

<sup>13</sup> Aristotele, *Ἠθικὰ Εὐδημεία*, trad. it. a cura di G. Reale con il titolo di *Etica Eudemia*, in *Le tre etiche*, Bompiani, Milano 2008, p. 51.

<sup>14</sup> Aristotele, *Ἠθικὰ Νικομάχεια*, trad. it. cit. p. 459.

il ruolo principale e subordina a sé tutte le altre. Tuttavia, sembra che Aristotele ne disegni un doppio modello, dal momento che essa viene definita sia come “attività di una vita completa secondo virtù completa” – il che fa pensare a uno sviluppo armonioso di tutte le virtù e le capacità umane, secondo il modello di un fine complesso, “inclusivo”, che comprende vari tipi di attività – che come vita dedicata alla sola virtù intellettuale ed alla contemplazione (βίος θεωρητικός)<sup>15</sup>.

Verrebbe da pensare quindi che un lato sia configurabile una felicità dei filosofi, ovvero di coloro che sono abituati ad esercitare quella parte dell’anima in grado di fornire la conoscenza delle cause, e dall’altro quella degli uomini per così dire “comuni”, come per esempio i politici, che possono comunque dirsi felici anche senza esercitare in maniera abituale la ragione sillogistica. In ciò sta la differenza tra *φρόνησις* e *σοφία*: la prima ha la caratteristica di rivolgersi al particolare, al mondo degli uomini, e si ottiene con l’esperienza. La seconda invece mira all’universale, al mondo astratto, e non si ottiene con l’esperienza<sup>16</sup>.

Queste due facoltà però non sono del tutto estranee tra loro. Come del resto l’*ὄρεξις* non è in realtà assimilabile esclusivamente alla parte irrazionale dell’anima, perché come *θυμός* (“impulsività”) è in grado anche di elaborare anche una qualche forma di argomentazione in grado di differire la soddisfazione del desiderio<sup>17</sup>. L’impulsivo, l’incontinente (*ἀκρατής*), per Aristotele infatti non è del tutto estraneo alla ragione. La scelta, che accompagna sia le azioni del temperante che quelle dell’incontinente, è sempre unita a ragionamento e pensiero<sup>18</sup>. Il *θυμός* possiede quindi già la capacità etica, solitamente attribuita esclusivamente alla ragione calcolante, di produrre e fissare scopi.

Data la non estraneità di queste due facoltà (*θυμός* e *νοῦς*) per Aristotele dunque è del tutto sensato – anzi, necessario – che chi esercita le virtù intellettuali pratici anche quelle morali. L’inverso invece non è né necessario né automatico.

Il motivo risiede nella teoria degli “stili di vita” (*βίοι*), ovvero nella capacità tutta umana di organizzare la propria vita attorno a un’attività principale (ma non esclusiva) in grado di subordinare le altre. Come detto, chi esercita una vita filosofica organizza la propria esistenza attorno alla nozione

<sup>15</sup> E. Berti, *Guida ad Aristotele*, Laterza, Bari 1997, pp. 257-261.

<sup>16</sup> Aristotele, *Ἠθικὰ Νικομάχεια*, trad. it., cit. pp. 697-699.

<sup>17</sup> F. Piazza, *La retorica di Aristotele. Introduzione alla lettura*, Carocci, Milano, 2008, p. 22.

<sup>18</sup> Aristotele, *Ἠθικὰ Νικομάχεια*, trad. it., cit., p. 531.



di ἀρετή (virtù), il politico invece può articolarla attorno alla nozione di φρόνησις (saggezza), mentre la maggior parte degli uomini incentrano le loro vite sulla soddisfazione e il piacere (ἡδονή).

La virtù dei filosofi consiste nell'attitudine ad esercitare in modo abituale la ragione argomentativa, che è la "virtù perfetta"; ma da solo l'intelletto non è in grado di rappresentare una guida per la vita quotidiana, per il βίος πρακτικός, perché la quotidianità è rappresentata anche da quelle che Heidegger chiamerà *Stimmungen*, "tonalità emotive". Contrariamente all'idea del tutto inattuale e inapplicabile che vede l'essere umano come un ente esclusivamente pensante, in grado di dominare in toto le proprie passioni non lasciando mai che esse prendano il sopravvento nelle decisioni della vita quotidiana, Aristotele propone quindi un modello più realistico di vita umana, in cui assume una grossa importanza l'affettività, oltre che l'argomentazione.

A ciò fa seguito la nozione di "estremo".

Il problema "etico" della vita quotidiana è costituito infatti dall'evidenza che spesso le passioni si presentano insieme sotto forma di estremi<sup>19</sup>, e ciò dà origine di fatto a una confusione di fondo che riguarda la nostra affettività, a una sorta di dis-armonia (cui del resto richiama il termine tedesco *Stimmung*<sup>20</sup>). Questa confusione è più evidente nell'incontinente, che non riesce a contenere la spinta delle passioni e a trovare un giusto medio da contrapporvi, ma in qualche modo costituisce lo sfondo anche delle azioni del continente e del temperante.

Siamo molto distanti qui da quella che diventerà la visione filosofica "tradizionale" dell'essere umano: la vita umana non riguarda solo il movimento di ripiegamento verso se stessi tipico dell'autocoscienza, cui corrisponde un tipo di sapere constativo e riflessivo. L'identità dell'Esserci si configura secondo una modalità pratico-decisionale, che passa innanzitutto – e per lo più direbbe Heidegger – attraverso atti considerati tradizionalmente come inferiori, cioè le passioni, le *Stimmungen*. Una visione puramente teoristica dell'essere umano non è in grado di tenere conto insomma degli strati più profondi della sua vita<sup>21</sup>, che è anzitutto vita dominata da passioni e circoscritta all'interno di una comunità (κοινωνία).

<sup>19</sup> Aristotele, Ηθικὰ Εὐδῆμεια, trad. it., cit., p. 133.

<sup>20</sup> A. Caputo, *Pensiero e affettività: Heidegger e le Stimmungen (1889-1928)*, Franco Angeli, Milano 2007, p. 14.

<sup>21</sup> F. Volpi, *È ancora possibile un'etica? Heidegger e la "filosofia pratica"*, Acta Philosophica 11:2 (291-313), 2002, pp. 303-304.

Questo modello ridisegna, in un certo senso, la nozione di “felicità” (*εὐδαιμονία*). Nella pratica – ci dice Aristotele – possono esistere infatti tanti tipi di felicità quante forme di vita. Assumendo che felicità è “vita attiva secondo virtù”, si potrebbe ritenere che ogni vita attiva, se incentrata sul costante esercizio della virtù, possa dirsi felice. Dal momento però che è possibile condurre la vita solo secondo un determinato stile, occorre effettuare una scelta (*προαίρεσις*) e adoperarsi affinché all’interno della propria vita le azioni siano organizzate attorno a un valore principale; oltre a questo, occorre per inseguire sempre la medietà, e non l’eccesso. Per Aristotele non esiste quindi un qualcosa come l’etica intesa come disciplina distaccata dalla morale. L’etica è intesa come comportamento (*ἦθος*), e deriva dall’abitudine (*ἔθος*)<sup>22</sup>.

*Oltre l’etica della razionalità: l’αγαθός come τέλειον e la comunità*

Spesso Aristotele è stato indicato come il filosofo per cui la felicità consiste esclusivamente nell’esercizio della ragione argomentativa, ma nonostante l’importanza data alla ragione nella scelta dello stile di vita, e l’ovvia importanza che questo tipo di facoltà assume nel libro X dell’*Etica Nicomachea*, mai Aristotele si sarebbe sognato di attribuire all’*Etica*, e dunque all’*agire* (*πραττειν*), fondamenta o scopi esclusivamente razionali, né tantomeno di ricondurre la felicità all’uso esclusivo della razionalità. Questa in fondo era la strada tentata da Platone, secondo il quale la semplice conoscenza del bene sarebbe già di per sé in grado di impedire il male. Una visione fin troppo semplicistica per Aristotele, che non tiene conto né della complessità della natura umana né di quella delle sue scelte.

Heidegger, che com’è noto è stato un lettore molto attento di Aristotele, nelle sue celebri lezioni del ’24 si rifà proprio alla nozione aristotelica di “vita” per arricchire la nozione ontologica di “ente”, che nella tradizione veniva sempre fatto coincidere con un soggetto o un oggetto, distanti e del tutto separati tra di loro. “Vita” (*ζωή*) è un “come”, un modo dell’essere, e più nello specifico un essere-in-un-mondo. Un vivente non è mai solo semplicemente “presente”. È tale da possedere un mondo e da muoversi in un mondo<sup>23</sup>.

Questa visione “elementare”, scontata, intuitiva e banale della vita e del mondo – talmente banale da costituire un *ἔνδοξον*, e non aver bisogno

<sup>22</sup> Aristotele, *Ηθικά Εὐδδήμεια*, trad. it., cit., p. 43.

<sup>23</sup> M. Heidegger, *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*, trad. it. a cura di G. Gurisatti con il titolo *Concetti fondamentali della filosofia aristotelica*, Adelphi, Milano 2017, p. 53.

perciò di una “fondazione” – corrisponde all’idea che non può esistere vita senza relazione con altri enti, che la vita è cioè intrinsecamente simbiotica, che in fondo non sia mai possibile un’autentica solitudine perché l’essenza dell’essere umano, così come quella di qualsiasi pianta e animale, è di stare-insieme-agli-altri; a questo si accompagna l’idea di limitatezza connessa all’essere-nel-mondo, ciò che Aristotele chiamava *πέρας*, ovvero “l’estremo” inteso come il punto “primo” al di là del quale non si può trovare più nulla della cosa in questione.

Heidegger utilizza la nozione aristotelica di *πέρας* per estenderne la portata al di là del puro dominio eidetico.

Nella *Metafisica* Aristotele dice che un ente è limitato in quando possiede un’estensione, dunque il suo *πέρας* corrisponde al suo “aspetto” (*εἶδος*). Per Heidegger a questo carattere del *πέρας* va aggiunto quello di *τέλος*, inteso non come “scopo” bensì come senso della finitezza, “fine” (*Ende*). Quello che intende dire è che così come c’è un limite individuale oltre il quale si estende il territorio delle cose e del mondo (il territorio dell’Altro, come direbbe Lévinas), sancito dai confini della propria corporeità, allo stesso modo esiste un altro senso del limite connesso all’idea di finitezza mortale. In questa seconda accezione il *πέρας* è ciò verso cui si dirigono il movimento e l’azione, ovvero *κίνησις* e *πρᾶξις*<sup>24</sup>.

Questo corrisponde a ciò che Heidegger in *Essere e Tempo* intende con “Ci” (Da), la desinenza utilizzata per indicare l’essere umano come Esserci. L’ente dotato di “Ci” è infatti un ente dotato, oltre che di una determinata “figura” corporea, anche di limitatezza temporale. Ma per quanto detto a questa limitatezza si accompagnano i caratteri del movimento e dell’agire, che non a caso costituiscono gli elementi imprescindibili e basilari di qualsiasi essere vivente.

Il fatto che l’essere umano possieda un *πέρας* è ciò che è in grado di consentirgli di progettare la sua vita e le sue scelte. L’Esserci è “al di là da sé”, “avanti a sé”<sup>25</sup>, perché è ontologicamente, oltre che antropologicamente e biologicamente, portato a esser-per il proprio poter-essere, cioè ad assumere scelte diverse (*πρᾶξις*) e ad assegnare loro compimento attraverso il movimento (*κίνησις*).

Come detto questa dinamica che riguarda movimento, agire e fine, è intrinsecamente connaturata allo stare-al-mondo, e non è un fenomeno che

<sup>24</sup> Ivi, p. 74.

<sup>25</sup> M. Heidegger, *Sein und Zeit*, trad. it a cura di F. Volpi con il titolo di *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 2005, p. 234.

riguarda solamente l'essere umano. Tuttavia egli, al contrario dell'animale, articola il suo modo d'essere secondo tre modalità assolutamente peculiari, che sono comprensione (*Verstehen*), affettività (*Befindlichkeit*) e discorso (*Rede*). Questi sono i modi cooriginariamente costitutivi in cui l'Esserci "ha da essere il suo Ci", cioè di quel modo del tutto umano di stare al mondo che Heidegger chiama Cura (*Sorge*)<sup>26</sup>.

In quanto ente prendente e avente Cura, l'uomo agisce avendo sempre a cuore un fine determinato, cioè un *τέλος*. Ogni *πρᾶξις* ha il suo *τέλος*, ma c'è una novità: a differenza degli animali l'essere umano possiede un tipo particolare di *τέλος* denominato *ἀγαθόν*.

Per chiarire meglio il concetto Heidegger si rifà alla prima frase dell'Etica Nicomachea: *πᾶσα τέχνη καὶ πᾶσα μέθοδος, ὁμοίως δὲ πρᾶξις τε καὶ προαίρεσις, ἀγαθοῦ τινος ἐφίσθαι* («ogni tecnica e ogni ricerca, come pure ogni azione e ogni scelta, tendono a un qualche bene»)<sup>27</sup>.

In questo passo Aristotele mette in diretta correlazione il "bene" con attività fondamentali dell'essere umano quali *τέχνη*, *πρᾶξις* e *προαίρεσις*. Pare scontato dire che ognuna di queste attività umane ha un qualche fine. È ovvio che esistono tanti fini quanti sono i diversi tipi di possibili azioni, tecniche e scienze. Tra questi Aristotele pone tra l'altro la *ὑγίεια* (salute), che costituisce il fine della medicina, oltre che la ricchezza per l'attività economica ecc...

Heidegger nota però che esiste una "gerarchia di occupazioni", con alcune di queste che sono in grado di assumere il ruolo di guida per le altre. La cura per i cavalli elaborata ai fini del servizio militare, per esempio, guida l'attività del sellaio, che a sua volta guida l'attività della concertia ecc...<sup>28</sup>. La cura per i cavalli si configura perciò come una *δύναμις* che passa attraverso un'intera molteplicità di occupazioni.

L'autentico *πέρας* è quel *τέλος* verso cui tutte le occupazioni rimandano, "tendono" (*ὄρεξις*), senza che a sua volta rimandi a qualcos'altro. Un *τέλος τι αὐτό* che guida la creazione di un oggetto o la scelta di un'azione come una delle quattro cause, la *causa finalis*, e che per questo è in grado di determinare un ente nella sua presenza attuale<sup>29</sup>.

C'è una differenza quindi tra questo "limite estremo" (*τέλειον*) e il fine, in senso proprio, di un'attività. Heidegger a questo proposito fa l'esempio di una scarpa. Una scarpa è *τέλος* perché, una volta terminata, ha la

<sup>26</sup> Ivi, p. 152.

<sup>27</sup> Aristotele, *Ηθικὰ Νικομάχεια*, trad. it., cit. pp. 432-433.

<sup>28</sup> M. Heidegger, *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*, trad. it., cit. p. 105.

<sup>29</sup> Ivi, p. 123.

propria ragion d'essere accanto (*παρά*) al calzolaio che l'ha fabbricata. Il suo *τέλος* dunque è l'essere nel mondo ma non nel senso di un *τέλειον*, di un fine indipendente (*τι αὐτό*).

Il Bene invece, *ἡ ἀγαθός*, è un *τέλειον* nel senso più radicale del termine, “l'oltre cui nulla” che costituisce il “Ci” dell'Esserci nel suo senso più autentico<sup>30</sup>. Un fine autosufficiente (*αὐτάρκης*), ma non nel senso di “isolato”. Un fine che non è la somma delle azioni di una vita – un “che cosa ottenuto per addizione” – bensì un “come” dell'essere umano, corrispondente alla modalità di stare al mondo<sup>31</sup>.

Questo fine della vita umana dunque per Heidegger non corrisponde a un “cosa”, ma a un “come”, che possiamo identificare nell'essere l'uno con l'altro nella *πόλις*, nell'essere-assieme nel prendersi cura<sup>32</sup>. L'*ἀγαθός* è il quel *τέλειον* del tutto umano corrispondente allo stare-assieme in una comunità. Un altro modo per dire che l'essenza stessa del Bene è nello stare-assieme.

#### *Abitare lo spazio del βίος: l'etica originaria*

Nella prima pagina della celebre Lettera sull'umanismo Heidegger afferma che la filosofia non ha mai pensato in modo sufficientemente decisivo l'essenza dell'agire, che è un portare a compimento (*Vollbringen*) nel senso di “dispiegare qualcosa nella pienezza della sua essenza”, un condurre-fuori questa pienezza, un pro-ducere nel senso di portare a compimento l'essenza dell'uomo<sup>33</sup>.

Contrariamente a quel che si dice non esiste infatti nel mondo umano un produrre dal nulla, un ex-facere che intenda l'atto di produzione come un atto di creazione preceduto dal vuoto assoluto. Dobbiamo ripensare l'essenza stessa della produzione, e con essa l'essenza dell'oggetto che viene prodotto. Limitandoci a concepire la cosa (*Ding*) come oggetto (*Gegenstand*), ovvero come semplice immagine o *ἰδέα*, rischiamo di farci sfuggire del tutto il duplice senso del suo provenire, che è sempre un pervenire alla forma – un derivare-da (*Herstand*) – e un sussistere nel già-presente (*Hereinstehen*)<sup>34</sup>.

L'essenza della brocca, come l'essenza dell'essere umano, prende forma dal già-presente, che nel primo caso è materia inanimata mentre nel

<sup>30</sup> Ivi, p. 126.

<sup>31</sup> Ivi, p. 131.

<sup>32</sup> Ivi, p. 127.

<sup>33</sup> M. Heidegger, *Brief über den “Humanismus”*, trad. it. a cura di F. Volpi con il titolo *Lettera sull'umanismo*, Adelphi, Milano 1995, p. 31.

<sup>34</sup> M. Heidegger, *Das Ding*, trad. it. a cura di G. Vattimo con il titolo *La cosa*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 2019, p. 111.

secondo “vita”, che i greci nominavano nel duplice modo di ζωη e βίος. Il secondo lo si può intendere come “cammino di vita”, storia di vita<sup>35</sup>, biografia. Il primo invece, la ζωη, come detto corrisponde al semplice essere-nel-mondo, a ciò che viene dis-velato nell’atto di produzione dalla natura, intesa come «ciò che fa scaturire da sé»<sup>36</sup>.

Sia la brocca che l’essere umano hanno quindi una caratteristica in comune, quella di non potersi fare da sé. Essi prendono forma a partire da un atto che coinvolge la materia già-presente. La produzione artigianale, la produzione “tecnica”, la produzione naturale (la generazione) sono accomunate dal fatto di essere modi dell’ἀ-λήθεια, del “produrre per far apparire”. Questi corrispondono ai tre modi con i quali l’essere umano e la natura conducono le loro “cose” (i loro oggetti) sulla via del dis-velamento, dei singoli modi di “mandare” (*schicken*) in grado di tracciare percorsi al cui termine vi è sempre un πέρας, che nel caso degli oggetti è il loro scopo d’utilizzo mentre per l’essere umano è la morte (*Tod*). Sono tutti e tre singoli modi dell’invio (*Schickung*), dei modi del disvelamento, ovvero dei modi attraverso i quali l’esistenza ha modo di divenire storica (*geschichtlich*)<sup>37</sup>.

Il Bene per l’essere umano è il suo βίος, il modo del dis-velamento tracciato dalla produzione naturale il cui fine è la morte. Di esso, essendo un “come”, prima di un “cosa”, non si possono offrire determinazioni o interpretazioni. Sarebbe tanto sciocco quanto improprio determinare cosa sia l’umanità dell’uomo attraverso un aggettivo o un “valore”. L’unico fatto incontestabile è che l’essere umano attraverso la generazione è immesso dalla natura su una via, e tramite essa acquisisce quella peculiare modalità dello stare-assieme che è il Discorso (*Rede*).

“L’uomo è coinvolto nel destino dell’e-esistenza”<sup>38</sup>, che non vuol dire altro che: l’uomo è immesso su una via dello svelamento, uno stare-dentro e-statico<sup>39</sup>, ovvero proiettato perennemente sul proprio poter-essere stando fuori già nella verità<sup>40</sup>, cioè nel dis-velato.

<sup>35</sup> M. Heidegger, *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*, trad. it., cit., p. 108.

<sup>36</sup> M. Heidegger, *Vom Wesen und Begriff der Φύσις. Aristoteles, Physik B, I*, trad. it. a cura di F. Volpi con il titolo *Sull’essenza e sul concetto della φύσις in Aristotele, Fisica, B, I*, in Segnavia, Adelphi, Milano 1987, p. 193.

<sup>37</sup> M. Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, trad. it. a cura di G. Vattimo con il titolo di *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 2019, p. 18.

<sup>38</sup> M. Heidegger, *Brief über den “Humanismus”*, trad. it., cit. p. 46.

<sup>39</sup> Ivi, p. 48.

<sup>40</sup> Ivi, p. 50.

Ogni *βίος* è caratterizzato dal fatto di essere pro-vocato a esistere (nascita) e a mettere a sua volta in atto il disvelamento. L'essere umano ha quindi una peculiarità tutta sua: è generato ma allo stesso tempo generante. Egli è kantianamente sempre il fine, mai il mezzo, dei singoli "scopi" prodotti dalle sue occupazioni, ma allo stesso tempo si ritrova gettato in un mondo in cui la dimensione pubblica del dire e del fare-assieme può assumere diverse forme, a seconda della modalità con cui si interpretano gli enti del mondo.

E-sistendo, l'uomo sta già nel destino dell'Essere<sup>41</sup>, che non vuol dire che egli sta assoggettato a qualcosa come il fato (*Schicksal*)<sup>42</sup>. Per Heidegger nulla è imm modificabile o inevitabile, "destino" non ha niente a che vedere con l'idea di ineluttabilità: l'essere umano, al contrario degli animali, può scegliere in autonomia come pro-durre disvelamento, cioè come comportarsi con gli oggetti e gli altri uomini che ha di fronte. Egli ha davanti sostanzialmente due strade: rispettare la natura, essere responsabile di essa facendo apparire (*ἀ-λήθεια*) la cosa fuori dal proprio nascondimento allo scopo di assegnarle un fine pre-stabilito, oppure assumere nei confronti delle cose un atteggiamento provocante, tale che esse non siano rese semplicemente disponibili ma anche immagazzinate, "messe a posto" in vista di un successivo impiego<sup>43</sup>. Concepirsi come padroni piuttosto che come pastori dell'essere, guadagnando però solo nel secondo caso la dignità della custodia dello svelato<sup>44</sup>.

Il vero "umanismo" consiste dunque per Heidegger nel comprendere che l'essenza dell'uomo è essenziale alla verità dell'essere (ovvero che il modo di dis-velare è in grado di porci a un certo grado di vicinanza o distanza dall'essere) e che ciò che importa non è più l'uomo come tale<sup>45</sup>.

Heidegger avverte che questo nuovo modo di intendere la parola "umanismo", che va contro a tutti gli altri umanismi, non vuole condurre verso l'in-umano. Porsi contro i "valori" non equivale in automatico disprezzare l'umanità, degradandone la dignità<sup>46</sup>. Pensare contro i valori equivale a ricondursi in modo radicale di fronte all'idea di valore, come di fronte all'idea di "etica", che non può più essere intesa come quella disciplina normativa in grado di assegnare o stabilire in modo assoluto il valore. "Etica"

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 64.

<sup>42</sup> M. Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, trad. it., cit., in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 2019, p. 19.

<sup>43</sup> Ivi, p. 11.

<sup>44</sup> M. Heidegger, *Brief über den "Humanismus"*, trad. It., cit. p. 73.

<sup>45</sup> Ivi, p. 78.

<sup>46</sup> Ivi, p. 79.

è l'abitare il *βίος*, l'orientare la propria vita non verso un fine inteso come "immagine" (ciò-che-è-utile, ciò-che-è-piacevole, ciò-che-è-benefico), ma secondo un atteggiamento in grado di ricondurre l'essere umano all'*ἀγαθόν*, a uno stare-insieme che può assumere il duplice tratto dello svelamento produttore oppure impositivo.

Come testimonia la vicenda di Eraclito accanto al forno, è l'intera vita dell'essere umano ad essere un *ἦθος*, un soggiorno (*Aufenthalt*), un luogo dell'abitare. *ἦθος* non è altro che una parola volta ad indicare una regione in cui abita l'uomo, un'apertura in cui soggiornare accanto alle cose e gli altri<sup>47</sup>. La stessa cosa è rimarcata da Benveniste, che sottolinea come il prefisso indoeuropeo \*swe, da cui deriva *ἦθος*, è il capostipite di un gruppo di derivati che implicano tutti un legame di carattere sociale, di parentela o sentimentale, come il cameratismo, l'alleanza, l'amicizia<sup>48</sup>.

Ogni ontologia – dice Heidegger – è senza fondamento se ad essa non si accompagna una riflessione sulla verità dell'essere, ovvero sui modi con i quali si manifesta e si compie questo disvelamento (arte, produzione, tecnica, violenza ecc...). È in ciò che consiste l'etica originaria: ripensare il soggiorno dell'uomo sulla terra e concepire la verità come elemento già-presente nella sua vita in quanto e-sistente<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 90.

<sup>48</sup> É. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes: Tome 1, Economie, parenté, société*, trad. it a cura di Mariantonia Liborio con il titolo *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee I. Economia, parentela, società*, Einaudi, Milano 2001, p. 255.

<sup>49</sup> M. Heidegger, *Brief über den "Humanismus"*, trad. it cit. p. 93.



## LA COMPUTABILITÀ COSCIENZIALE EGIDIO PULLI\*

**Abstract:** The definition of the perceptive relationship brings with it the question relating to the parameters within which the world is perceived. Starting from antiquity, the aim of all scientific-philosophical thought was to understand the processes underlying the creation of an objective image of the world. With this essay, we have attempted to take a further step forward by arriving, through the phenomenological and neuroscientific method, at the mathematization of the processes underlying a conscience experience.

**Keywords:** Perception-Consciousness-Intentionality.

### *Introduzione*

Scandagliare il binomio soggetto-oggetto è da sempre stato l'obiettivo costante delle scienze umane e naturali attraverso le quali l'uomo ha cercato di individuare una chiave di lettura univoca che offrisse una visione omogenea nell'eterogeneità dei vari approcci, un fondamento ontologico prima ancora che epistemico. È evidente che in un ambito prettamente scientifico sia necessario ricorrere ad un rigore matematico che consenta un'interpretazione computazionale della realtà ma al contempo nel corso dei secoli e soprattutto nel secolo scorso ci si è resi conto di quanto persino il rigore scientifico di una teoria possa essere relativizzato al contesto e al punto di vista da cui si osserva il mondo. È importante quindi non solo soffermarsi sugli enunciati teorici e sui risultati di una determinata equazione ma acquisire le competenze che ci consentano di analizzare qualunque posizione gnoseologica assimilandone la prospettiva analitica. Sin dall'antichità l'uomo ha cercato di interpretare i fatti del mondo facendo appello non soltanto ai propri sensi ma anche al ragionamento. Basti pensare alla grande frattura creatasi in epoca moderna tra empiristi e razionalisti. I primi ritenevano che la conoscenza derivasse dai sensi mentre i secondi attribuivano alla sola ragione la capacità di inquadrare la realtà all'interno di categorie concettuali di cui persino Aristotele si era servito nell'interpretazione del mondo.

\* Dottore in Scienze Filosofiche, Università del Salento.

Malgrado sia innegabile l'encomiabile lavoro svolto da questi pionieri della conoscenza, il progredire tecnico-scientifico ha talvolta messo in crisi alcune delle posizioni che sino a quel momento erano ritenute ineccepibili. È opportuno menzionare tra i vari esempi il grande scienziato Galileo Galilei le cui scoperte colpirono nel cuore gli assunti dell'aristotelismo- o il celebre *Cogito Ergo Sum* cartesiano che andava a scardinare gli assunti derivanti dall'esperienza sino a giungere ad Immanuel Kant il quale nell'Introduzione alla *Critica della Ragion pura* avverte che non vi è dubbio che la conoscenza inizi coi sensi e nondimeno può darsi che essa sia un composto costituito tanto da ciò che viene dall'esperienza (elementi a posteriori) quanto da ciò che viene dal soggetto (elementi a priori indipendenti dall'esperienza) che dà forma all'oggetto, ovvero ne opera una sintesi delle qualità.

Da quanto detto sembra quindi che Kant abbia risolto l'eterno dilemma relativo l'origine della conoscenza e tuttavia questa prospettiva verrà ulteriormente dibattuta da successive interpretazioni che riterranno l'io il principio generatore della realtà (idealisti).

Ciascuna delle sopracitate correnti filosofiche ha esercitato un enorme influsso in tutta la storia della filosofia e malgrado godano di un certo rigore scientifico, si rivelerebbero ad oggi insufficienti nell'interpretazione dei nuovi scenari inaugurati dalla tecnica e dalla ricerca relativi alla percezione multimediale, multisensoriale e aumentata della realtà. Tali concetti infatti sono entrati prepotentemente nel gergo quotidiano di ciascun uomo del XXI secolo. Una interpretazione semplicistica, banalmente edificata tanto sui sensi quanto sulla ragione non riuscirebbe a fornire gli strumenti per stare al passo con il progresso odierno. Un'esauriente risposta viene fornita dalla fenomenologia di Edmund Husserl che rappresenta una sorta di compendio di tutte le correnti filosofico-scientifiche precedenti. Basti ricordare che il padre della fenomenologia era anche un grandissimo matematico le cui dissertazioni hanno enormemente contribuito a uno sviluppo soggettivistico-razionale della psicologia percettiva.

Come nell'ambito scientifico il quesito sulla percezione conduce ad interrogarsi sulla relazione percettiva, anche nell'ambito umanistico questa problematica deve essere affrontata partendo dall'indagine del mondo e del sé come essere nel mondo, sia reale che virtuale.

### *Il rapporto Io-Mondo*

Come accennato poc'anzi, sebbene la relazione percettiva sia stata al centro del dibattito filosofico sin dai tempi antichi, soltanto con l'inizio del XX secolo ci si è resi conto di quanto la questione fosse tutt'altro che chiusa anzi,

con l'avvento del metodo fenomenologico si è giunti ad una visione ben più ampia del problema percettivo, visione che contempla contemporaneamente tanto la struttura mentale del singolo individuo che percepisce, quanto la struttura ontologico-formale del mondo circostante. In particolar modo, il padre della fenomenologia Edmund Husserl, ritiene che la conoscenza avvenga all'interno di una regione che egli definirà con il termine coscienza.

Nelle *Ricerche Logiche* ma soprattutto nella V ricerca, Husserl affronta e chiarisce i concetti di intenzionalità e coscienza. Il padre della fenomenologia definisce quest'ultimo come un termine equivoco usato per fare riferimento a fenomeni intrinsecamente diversi tra loro. È necessario pertanto individuare e delimitare i confini entro cui si delinea il concetto di coscienza e per riuscire in questo obiettivo, Husserl identifica la coscienza con il «vissuto intenzionale» ossia quel vissuto che “si riferisce ad un oggetto secondo una qualche modalità”<sup>1</sup>.

Ciò che caratterizza i vissuti intenzionali è il fatto che essi si riferiscono in diverse modalità ad oggetti rappresentati. Ciò avviene appunto nel senso dell'intenzione. Un oggetto è in essi “inteso”, vi è un “tendere” ad esso, e precisamente nella modalità della rappresentazione o anche del giudizio, ecc. Ma ciò non vuol dire altro che questo: sono presenti certi vissuti che hanno il carattere dell'intenzione, ed in particolare dell'intenzione del rappresentare, del giudicare, del desiderare, ecc. Non sono presenti come vissuti due cose [...]; non è vissuto l'oggetto e, accanto ad esso, il vissuto intenzionale<sup>2</sup>.

Detto in maniera più esemplificativa, il rapporto intenzionale non consiste nella coesistenza di due enti in relazione (l'io e l'oggetto) ma è il fenomeno unitario all'interno del quale la coscienza intenzionando un oggetto, pone questo in condizione di rendersi «intenzionalmente presente».

Il rapporto intenzionale di io-oggetto non va inteso come intimamente correlato ad una esistenza fisica dello stesso; basti pensare infatti ai casi in cui l'oggetto intenzionato è addirittura inesistente come nell'esempio riferito da Husserl del dio Giove e ciò nonostante l'atto di rappresentazione di Giove è un atto effettivo in quanto atto intenzionale. Ma definire un atto intenzionale significa attribuire ad esso la natura di vissuto di coscienza così come accade anche per tutte le altre entità realmente esistenti:

<sup>1</sup> E. Husserl, *Ricerche Logiche*, trad. di Giovanni Piana, vol. II, ricerca V, Il Saggiatore, Milano 1968, § 13.

<sup>2</sup> Ivi, p. 11.

Se d'altro lato l'oggetto intenzionato esistesse realmente, dal punto di vista fenomenologico non muterebbe nulla. Per la coscienza il dato resta quello che è, sia che l'oggetto rappresentato esista oppure che esso sia solo immaginario o addirittura assurdo. Io rappresento Giove così come Bismark, la torre di Babele così come la cattedrale di Colonia, un chiliogono regolare così come un chiliedro regolare<sup>3</sup>.

Urge pertanto effettuare una distinzione tra l'oggetto nel modo in cui è intenzionato e l'oggetto in quanto tale nonché determinarne il contenuto inteso non come ciò che effettivamente si trova nel vissuto di un'esperienza (come ad esempio le sensazioni) ma come il senso o la direzione verso cui la coscienza è diretta mentre il contenuto dell'atto viene anche definito come contenuto intenzionale. All'interno di quest'ultimo, Husserl opera un'ulteriore distinzione tra due precisi momenti che determinano il riferimento all'oggetto: la qualità dell'atto e la materia dell'atto.

Un vissuto intenzionale ha una sua specifica natura: può essere un ricordo, uno stato d'animo etc. In altri termini un vissuto intenzionale ha una corrispettiva qualità intenzionale. Contemporaneamente ogni esperienza è sempre diretta a qualcosa e la componente che specifica ciò verso cui l'atto è diretto, viene definita materia intenzionale.

### *Il costituirsi della cosa in Husserl*

Nella determinazione della cosa, Husserl prende le mosse da un'indagine sulla percezione e in un passo tratto delle *Meditazioni Cartesiane*-ciclo di lezioni tenute nel 1929 presso la Sorbonne Université di Parigi- egli scrive:

Se io, per esempio, assumo la percezione di questo cubo come tema della mia descrizione, vedo nella riflessione pura che questo cubo qui è dato in modo continuo come unità oggettiva in una molteplicità mutevole delle molte forme di modi fenomenici che gli appartengono in modo determinato. Questi modi non sono nel loro fluire un mero insieme di Erlebnisse senza connessione. Essi concorrono piuttosto nell'unità di una sintesi per la quale un solo e medesimo oggetto è consaputo come quello che si manifesta in essi. Il cubo, l'uno e il

---

<sup>3</sup> Ibid.

medesimo cubo, si presenta ora in apparizioni di prossimità ora in apparizioni di lontananza<sup>4</sup>.

L'oggetto materiale non si dà interamente in un solo ed unico atto di coscienza ma in una molteplicità di manifestazioni in ciascuna delle quali esso appare come lo stesso ma osservato da una prospettiva diversa. L'oggetto viene dunque colto per adombramenti ed in questo senso assume la connotazione di polo unitario attorno al quale si configurano le sue differenti apparizioni. Il processo sottostante è molto simile ad una sintesi di cui è rilevante determinare la genesi. Le condizioni di possibilità a priori della sintesi sono per Husserl al contempo formali e materiali e l'attività sintetica della coscienza viene equiparata ad una passività:

La forma fondamentale di questa sintesi universale, che rende possibile ogni altra sintesi di coscienza, è l'onnicomprensiva coscienza interna del tempo. Il suo correlato è la stessa temporalità immanente, in conformità della quale tutti gli Erlebnisse dell'ego, riflessivamente reperibili, si debbono presentare come temporalmente ordinati, con un inizio e una fine nel tempo, contemporanei o successivi, ma sempre entro l'orizzonte costantemente infinito del tempo immanente<sup>5</sup>.

Dal passo appena riportato emerge come il lato percepito della cosa induca implicitamente ad attendere la percezione del lato successivo ma in questo modo il lato divenuto manifesto ne annuncia un altro ancora. Ogni coscienza viene dunque intesa come il luogo di tutte le possibili manifestazioni di un oggetto dipendenti dalla relazione tra le stesse e il contenuto che appare. È per questo motivo che Husserl definisce questo processo col termine di sintesi passiva. Alcune tracce di questo immenso lavoro relativo al costituirsi della cosa nella coscienza, si possono intravedere anche in alcuni passi delle già citate *Ricerche Logiche*:

In termini fenomenologici: in che modo apprendiamo un contenuto [...] non è cosa che dipenda dal nostro arbitrio; e non soltanto per motivi empirici [...] ma per il fatto che ci sono posti dei limiti dal contenuto

---

<sup>4</sup> E. Husserl, *Meditazioni Cartesiane. Con l'aggiunta dei Discorsi Parigini*, trad.it. di F. Costa, Bompiani, Milano 1989, II meditazione, § 17.

<sup>5</sup> Ivi, § 18.

da apprendere per via di una certa somiglianza e di eguaglianza, dunque per via della sua natura specifica<sup>6</sup>.

### *Il corpo fenomenologico*

Nel corso delle sue indagini sulla presentificazione del vissuto intenzionale in relazione al costituirsi della cosa materiale, Husserl pone una certa importanza al corpo:

Innanzitutto il corpo vivo è il mezzo di qualsiasi percezione, è l'organo della percezione, partecipa necessariamente a qualsiasi percezione. Nella visione l'occhio è diretto verso ciò che è visto, corre lungo gli angoli, lungo le superfici ecc. La mano scivola sopra gli oggetti e li palpa. Muovendomi io avvicino l'orecchio per sentire<sup>7</sup>.

Dal sopracitato passo estratto dall'opera *Ideen* il corpo si presenta come un mezzo attraverso cui si danno i contenuti della manifestazione ma è anche l'orizzonte entro e verso cui essi si danno nello spazio (vicini, lontani, sopra, sotto). In questa dimensione l'oggetto rappresenta una sorta di punto zero di orientamento ed il corpo-in quanto organo di senso liberamente mobile-permette anche l'afferramento dell'oggetto da tutti i suoi possibili adombramenti. È per questa ragione che Husserl giunge a considerarlo come condizione di possibilità della manifestatività del fenomeno sensibile in quanto esso diviene un: "organo percettivo del soggetto esperiente"<sup>8</sup>.

In qualità di corpo vivo esso non è soltanto soggetto alle leggi di causalità che governano il mondo fisico ma è anche sottoposto al dominio della motivazione personale.

### *L'intersoggettività*

Un'altra problematica molto importante concerne il ruolo della coscienza in quanto luogo di manifestatività del mondo. Una prima definizione del suddetto concetto viene offerta da Husserl nelle già citate Meditazioni Cartesiane in cui essa viene intesa come un ego trascendentale-ovvero un io

---

<sup>6</sup> E. Husserl, *Ricerche Logiche*, trad. di Giovanni Piana, il Saggiatore, Milano 1968, Vol. II ricerca VI, § 26.

<sup>7</sup> 10 E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, a cura di E. Franzini e V. Costa, Einaudi, Torino 2002, vol. II, § 18.

<sup>8</sup> Ivi § 36.

sovrastante la dimensione immanente- sebbene lo stesso Husserl faccia notare come alla trascendenza dell'io si affianchi il suo essere solipsistico in quanto unica condizione di datità dell'ego trascendentale:

Collegiamo le nostre nuove meditazioni a un'obiezione che potrebbe sembrare ben grave. Essa riguarda niente meno che la pretesa della fenomenologia trascendentale a essere filosofia trascendentale e di poter quindi, nella forma di una problematica e di una teoria costitutive [...], risolvere i problemi del mondo oggettivo. Se io che medito, mi riduco, mediante l'epochè fenomenologica, al mio assoluto ego trascendentale, non sono allora divenuto il solus ipse e non rimango tale, fin tanto che sotto il titolo fenomenologia, svolgo un'autoesplicazione conseguente? E la fenomenologia, che voleva risolvere i problemi dell'essere oggettivo e darsi già come filosofia, non sarebbe allora da stigmatizzare come solipsismo trascendentale?<sup>9</sup>.

La soluzione risiede nella natura stessa della coscienza che è sì trascendentale ma pur sempre imperniata su un ego costitutivamente aperto, proprio dei vissuti attraverso cui si manifestano le cose. Ne consegue che il rapporto tra più soggetti trascendentali venga incluso in una intersoggettività altrettanto trascendentale ed Husserl fa notare che affinché l'ego possa avere esperienza di altre soggettività è necessario che venga sostenuto da una funzione che lo metta in relazione con le stesse. Questa funzione viene assolta dall'empatia o *Einfühlung*.

### *L'entropatia*

Husserl si sofferma a lungo sull'analisi dell'interconnessione entropatica ma in particolar modo nella V Meditazione la cui narrazione fenomenologica può essere riassunta nei seguenti punti:

1. Io soggetto trascendentale esperisco il mio corpo proprio in quanto corpo vivo, cioè condizione sine qua non della manifestatività delle cose.
2. Tra i vari corpi di cui faccio esperienza nel mondo, avrò una maggiore consapevolezza di quelli che si manifestano nel medesimo modo in cui io percepisco il mio stesso corpo.

---

<sup>9</sup> E. Husserl, *Meditazioni Cartesiane. Con l'aggiunta dei Discorsi Parigini*, trad.it. di F. Costa, Bompiani, Milano 1989, V meditazione, § 42.

3. Sulla base dei punti precedenti avrò un trasferimento di senso che attribuisce al corpo esperito un senso di corpo vivo e dunque trascendentale proprio come trascendentale è il mio stesso corpo<sup>10</sup>.

Se ora un corpo appare distinto nella mia sfera primordiale [quella dell'esperienza solo mia] e mi si presenta come simile al mio essere corporeo, tale cioè da formare un accoppiamento fenomenale col mio corpo, è senz'altro chiaro che quel corpo deve assumere il senso di corpo vivo dal mio stesso corpo mediante un trasferimento di senso<sup>11</sup>.

### *Corpo Hyletico e vivenze*

Per meglio comprendere il concetto di corporeità connesso al piano delle esperienze, Husserl sembra indicare una via sicura nelle vivenze la cui analisi viene affrontata all'interno delle Idee per una fenomenologia pura. La percezione è irrimediabilmente connessa alle sensazioni e tra queste, quelle che assumono primaria importanza sono quelle tattili e visive. Mentre le prime sono localizzate in relazione al punto fisico di contatto, le seconde non lo sono e tuttavia concorrono nel medesimo grado alla conoscenza delle cose fisiche e pertanto si rivelano fondamentali per il rimando al corpo proprio. Peculiarità del corpo proprio è quella di avere da un lato una componente fisica e dall'altro una componente proprio corporea (Leib). Il corpo proprio infatti entrando in relazione con gli elementi materiali fornisce le sensazioni localizzate diversamente da quanto avviene nell'interazione fra le cose materiali, poichè è soltanto grazie alle sensazioni che gli oggetti vengono costituiti nello spazio. Tale dimensione riguarda anche i sentimenti-chiaro riferimento alla nuova fenomenologia di Hermann Schmitz, nonché al sentimento di Damasio- definiti per l'appunto sentimenti sensoriali indicanti il piacere, il dolore, la tensione e il rilassamento, il benessere come il malessere che sono alla base della costituzione stessa dei vissuti. La registrazione degli eventi nella coscienza viene definita da Husserl con il termine *Erlebnisse* ossia quella successione continua di atti visti in una dimensione unitaria. Questi atti fanno riferimento non solo alla corporeità ma anche alla percezione psichica attraverso cui vengono sperimentati il piacere e il dolore causati dallo stimolo stesso.

<sup>10</sup> Cfr. Costantino Esposito, Pasquale Porro, *Filosofia Contemporanea*, edizioni Laterza, Roma-Bari 2009, p.283.

<sup>11</sup> E. Husserl, *Meditazioni Cartesiane. Con l'aggiunta dei Discorsi Parigini*, trad. di F. Costa, Bompiani, Milano 1989, V meditazione, § 51.



Or dunque se la sensazione localizzata può essere ascritta ad una componente fisica specifica del corpo umano, a livello percettivo essa non trova una localizzazione. La percezione non localizzata (proprio-corporea) è la via di accesso più sicura per una capillare indagine delle sensazioni e dei sentimenti sensoriali nonché dei sentimenti spirituali.

L'Hyletica sensoriale risulta essere caratteristica peculiare del corpo proprio (Leib) senziente ed il corpo vivente diviene punto di incontro tra interiorità ed exteriorità. In quanto tale esso è il perno attorno cui gli oggetti si rendono visibili o meno a seconda della direzione verso cui ci si predispone all'afferramento. A tal proposito è rilevante tenere presente la posizione di Husserl in merito al dominio delle possibilità percettive umane poiché ciò che non è realizzabile nella realtà fisica, potrebbe esserlo nella realtà immaginata. Questa tesi permette di constatare che il corpo è al contempo un punto zero di possibilità ma anche di limiti-questi ultimi imposti soprattutto dai movimenti nel mondo esterno ai quali il corpo deve sottostare- che vengono sperimentati e quasi subiti anche a livello psichico. Esaminando tale concetto dalla prospettiva del vissuto di coscienza si può osare nell'asserire che le stesse Erlebnisse si costituiscano entro i limiti imposti dallo stesso possibile. Senza questo limite non ci sarebbe una netta discrepanza tra Erlebnisse reali ed Erlebnisse immaginarie. La possibilità di compiere un movimento corrisponderebbe anzi implicherebbe il costituirsi di una serie di vivenze corporee che vanno dalla percezione dello spazio alla gestione del corpo all'interno di quello stesso spazio.

Il padre della fenomenologia trascendentale si pone ora un interrogativo sull'origine del movimento e sembra tracciare due vie. Si tratterebbe infatti da un lato di un fenomeno passivo generato da un'azione esterna subita (che H. Schmitz definirebbe con la locuzione di corporizzazione antagonistica) e dall'altro si presenterebbe come un andare verso e quindi un intenzionare qualcosa.

Il movimento inteso quale fenomeno passivo sarebbe possibile solo se il contenuto intenzionale fosse realmente esistente altrimenti ci si muoverebbe sempre nell'ambito dell'immaginario ed in questo caso, esso si potrebbe configurare anche come attivo.

### *La questione dello spazio*

Edmund Husserl analizza la costituzione dello spazio parallelamente alla costituzione delle cose nel mondo fisico e nell'opera *La cosa e lo spazio*, avvia un'indagine a partire dalla percezione. Come già ribadito in precedenza, nell'esperienza quotidiana le cose si danno per adombramenti ad un punto

tale che risulta quasi impossibile afferrarle nella loro interezza e in un medesimo istante. La completezza di una figura geometrica osservata nel mondo reale infatti non è il frutto di un modo di darsi totalizzante dell'oggetto, quanto della capacità umana di afferrare e completare un'immagine grazie all'apprensione.

Ecco una breve riflessione di Husserl tratta da *La cosa e lo spazio*:

Siamo qui in presenza, quindi, di un'essenziale inadeguatezza di ogni singola percezione esterna. Essa è percezione di cose spaziali, ed in quanto tale può essere solo unilaterale. Un'intuizione tridimensionale, potremmo anche dire, in quanto intuizione autentica che portasse alla presentazione in sol colpo il contenuto complessivo della cosa in tutte le sue parti e momenti costitutivi, esternamente ed internamente, dal lato anteriore sino a quello posteriore, è impossibile<sup>12</sup>.

Ciò accade in una dimensione temporale che si rivela simile al fluire dei dati percettivi all'interno delle esperienze apprensive. Husserl ritiene che il passaggio attraverso la temporalità sia necessario per cogliere la spazialità.

L'estensione temporale è apparentata a quella spaziale [...] La cosa che si manifesta, modificata o non modificata, dura, riempie un tempo, e riempie, inoltre, uno spazio, il suo spazio, anche se in punti temporali differenti può riempirne uno differente<sup>13</sup>.

Dal passo sopracitato appare chiaro che cosa e spazio sono intrinsecamente connessi e di conseguenza è necessario tornare al costituirsi dell'oggetto fenomenico per giungere alla comprensione del costituirsi dello spazio. Se si vuole descrivere la maniera attraverso cui si percepisce un oggetto è necessario prendere consapevolezza delle percezioni tattili e visive. Sia l'una che l'altra potrebbero avere sviluppi diversi, seguire una differente costituzione percettiva ma ambedue contribuiranno all'interezza dell'esperienza vissuta, suscitando talvolta reazioni che riconducono all'ambito dello psichico.

Se tengo in mano una sfera di metallo, la temperatura può cambiare più velocemente o più lentamente, passando dal caldo al freddo. La

---

<sup>12</sup> E. Husserl, *La cosa e lo spazio. Lineamenti fondamentali di critica della ragione*, trad.it. di A. Caputo, Introduzione e cura di V. Costa, Rubettino, Soveria Mannelli 2009, p.64

<sup>13</sup> Ivi p.81

determinazione spaziale tattile, che è costitutiva del corpo, rimane non modificata ed è alla base della localizzazione<sup>14</sup>.

Appare chiaro dalle riflessioni sopra-esposte come persino i concetti di spazio e tempo siano condizionati dall'attività coscienziale del soggetto che rappresenta nella sua mente un'immagine tridimensionale del mondo pur tuttavia non vivendo alcuna esperienza direttamente. La chiave di lettura per la comprensione del mondo risiede dunque nella consapevolezza/coscienza dell'esistenza di un mondo esterno che viene progressivamente interiorizzato. Su questo assunto si erge la Teoria dell'Informazione Integrata elaborata dal neuroscienziato italiano Giulio Tononi.

### *La coscienza nella Teoria dell'Informazione Integrata secondo Giulio Tononi*

La coscienza è il nostro universo privato: persone, oggetti e colori, suoni, piaceri, dolori, pensieri e sentimenti-ogni possibile esperienza. E se anche sappiamo che la coscienza dipende dal cervello, come e perché è considerato ancora un mistero, svelato solo in parte. La teoria dell'informazione integrata prende spunto dalle proprietà essenziali dell'esperienza soggettiva e ne deriva le proprietà necessarie e sufficienti per il substrato fisico della coscienza. La teoria spiega perché alcune parti del cervello sono importanti e altre no, perché la coscienza svanisce durante certe fasi del sonno nonostante l'attività neuronale sia simile a quella della veglia. Nuovi approcci clinici e strumentali, ispirati dalla teoria, stanno aprendo la possibilità di valutare il grado di coscienza di pazienti con lesioni cerebrali, durante lo sviluppo dell'individuo, e anche in specie diverse dalla nostra. Una delle implicazioni della teoria più significative e attuali è la possibilità di dichiarare un soggetto in stato vegetativo e permanente, cioè senza possibilità di risveglio, atteso magari anche per decenni da parenti che si illudono, sperano, chiedono. Inoltre può essere rassicurato chi teme un'invasione di calcolatori e robot che, se anche un domani potranno comportarsi in maniera indistinguibile da un essere umano e persino superarlo in intelligenza, rimarranno necessariamente privi di coscienza<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Ivi p.96

<sup>15</sup> G. Tononi, *La coscienza: un viaggio dalla mente al cervello*, Introduzione di Rocco Liguori, da Academia.edu, p.1

Dalla riflessione appena riportata, Giulio Tononi-medico psichiatra specializzato presso l'università di Pisa-fa partire tutta la sua attività di analisi e di ricerca di un fondo coscienziale presente tanto nell'uomo quanto nella macchina posta a suo servizio. Prima di cimentarsi nell'elaborazione della sua teoria, Tononi nel suo libro *PHI. Un viaggio dal cervello all'anima* racconta di un viaggio immaginario che vede protagonista il grande scienziato Galileo Galilei. Tononi affronta il paradosso del dualismo cervello- coscienza, mettendo in luce che quest'ultima genera "tutto ciò che è reale" e per risolvere tale dualismo, il neuroscienziato passa in rassegna i processi che tengono uniti cervello e coscienza in quanto: "la mente e i neuroni non sono due realtà separate, la coscienza dipende dal cervello"<sup>16</sup>.

Durante il suo viaggio, Galilei (Tononi) elabora la Teoria dell'Informazione Integrata, giungendo alla conclusione che la coscienza sia la risultante dell'interazione tra i neuroni che progressivamente acquisiscono nuovi dati:

Il cervello umano, attraverso le numerosissime connessioni tra i neuroni, riesce ad assumere una quantità enorme di stati. Si è visto che se, a causa di una lesione cerebrale, si riducono le connessioni attive dei neuroni e di conseguenza si riduce contemporaneamente anche la coscienza, è possibile quantificare la coscienza stessa con una misura matematica: si possono calcolare, in pratica, le maggiori o le minori informazioni integrate secondo una variabile naturale, come la massa e la carica elettrica<sup>17</sup>.

Tononi assegna a questa unità di misura la sigla Phi specificando sulla scorta degli studi condotti da Marcello Massimini che se tale valore è superiore allo 0,3 il soggetto in questione è cosciente- a prescindere dallo stato mentale in cui si trova- viceversa con valore inferiore a 0,3 non vi è presenza di coscienza. L'autore stesso tuttavia avverte il lettore della continua rielaborazione cui la teoria viene sottoposta a causa di una non ancora raggiunta stabilità di principi poiché trattasi di un ambito di ricerca in divenire.

Il cervello dunque gode della capacità di integrare volta per volta le varie informazioni che gli giungono dall'esterno e da questo processo prenderebbe avvio il fenomeno della coscienza. Sulla base del calcolo del numero di integrazioni (considerando quindi il cervello come un calcolatore)

---

<sup>16</sup> Ivi p.2

<sup>17</sup> Ibid.

e del numero di differenziazioni delle attività locali, Tononi giunge a misurare il valore matematico della coscienza ovvero il cosiddetto PCI-indice di complessità perturbativa, indicante il grado di maggiore o minore attivazione coscienziale. Tutto il lavoro di Tononi quindi verte sulla dimostrabilità matematica della coscienza nonché sulla sua esistenza indipendente dal mondo fisico circostante.

La coscienza è parte della medicina, ma esula anche dalla medicina, a meno che non consideriamo la medicina, come si dovrebbe, non solo cura del corpo ma anche cura dell'anima e naturalmente di come corpo e anima siano collegati fra di loro. Lasciate quindi che definisca la coscienza, perché conosco i fraintendimenti che solleva. La coscienza è quella cosa che svanisce quando cadiamo addormentati di un sonno senza sogni<sup>18</sup>.

Dal passo appena citato appare evidente come la coscienza non sia solo la sede dell'intenzionalità attraverso cui viene percepito ed inteso il mondo ma che senza di essa non sia possibile neppure la propria esistenza consapevole.

Ciò che dobbiamo capire-spiega Tononi- è che quando scompare la coscienza per quanto ci riguarda, scompare tutto, ecco perché nella diapositiva che vi mostro, dopo la definizione, viene subito specificato che la coscienza è tutto quello che esiste "per quanto mi riguarda". In altre parole, la coscienza è esperienza, qualunque tipo di esperienza; colori, suoni, odori, sapori, pensieri, emozioni, tutto quello che esiste è esperienza; se svanisce quell'esperienza scompare tutto, scompariamo noi stessi e scompare l'universo che ci circonda<sup>19</sup>.

Giulio Tononi precisa tuttavia che occorre non confondere l'idea della coscienza intesa come la piena consapevolezza di sé stessi, con la capacità di elaborare i dati sensoriali. L'autoriflessione costituisce solo una minima parte della totalità di operazioni cui la coscienza presiede.

Tononi prosegue-sulla scia del *cogito ergo sum* cartesiano-asserendo che l'esistenza/coscienza è indipendente dal mondo circostante:

Un altro aspetto da comprendere è che normalmente la coscienza è del mondo esterno, che sia un paesaggio, una città, un auditorium come

---

<sup>18</sup> Ivi p.4

<sup>19</sup> Ibid.

questo. Ma ciò non è corretto: l'esperimento più importante di tutti, per lo studio della coscienza, è il cadere addormentati questa volta in un sonno in cui sogniamo. Il sogno è esperienza. Nel sogno un intero mondo ci appare senza che nulla accada al di fuori di noi: suoni, colori, pensieri e sensazioni di qualunque tipo. Ho affermato che è l'esperimento più importante perché ci dice che esistere, per ciascuno di noi, non richiede necessariamente la presenza di un mondo esterno e quell'esistere dipende, come ormai sappiamo, dal cervello. Vi sono casi in cui è difficile sapere se c'è qualcuno dietro gli occhi spalancati che ci guardano. Quella che vedete [indica una fotografia nella diapositiva] è una paziente vegetativa, un termine un po' triste usato dai neurologi per indicare qualcuno che non risponde agli stimoli e non ha alcun comportamento da almeno un anno. Quando troviamo un paziente di questo tipo è naturale pensare che la coscienza sia svanita, ma non è sempre così<sup>20</sup>.

Durante la sua conferenza Tononi riporta i risultati di un esperimento condotto mediante risonanza magnetica presso il laboratorio del professor Adrian Mark Owen-neuroscienziato inglese-su una paziente in stato vegetativo. Quando alla paziente veniva chiesto di immaginare sé stessa che giocava una partita di tennis e successivamente di camminare nella propria stanza, nel cervello della stessa si attivavano le medesime aree cerebrali corrispondenti ad un cervello sano. In altri termini non vi era differenza alcuna tra un soggetto in stato vegetativo ed un soggetto in pieno stato di salute mentale e fisica. La coscienza dunque secondo Tononi non dipende dall'esistenza reale e concreta del mondo circostante bensì dalla capacità della mente di "generare" la stessa. Nella ricerca di altre dimostrazioni a sostegno di questa tesi, lo scienziato è partito dall'analisi del sonno e del sogno in particolare per individuare il punto esatto da cui la coscienza prende vita. Mediante l'utilizzo della risonanza magnetica si è potuto constatare che nella creazione dei contenuti mentali, non tutto il cervello è coinvolto bensì alcune aree sono più attive di altre. Dall'esame radiografico gli scienziati hanno proceduto con l'elettroencefalografia ad alta risoluzione evidenziando che l'unica differenza tra un soggetto dormiente con sogno ed un soggetto dormiente senza sogni, consiste nella presenza di coscienza. Nel tentativo di individuare il punto esatto da cui il fenomeno coscienziale prenda avvio Tononi giunge a ritenere che sia proprio la corteccia cerebrale posteriore l'area responsabile dell'emergere della coscienza:

---

<sup>20</sup> Ivi p.5.

Vedete che nella parte posteriore del cervello, sia a sinistra che a destra, sia laterale che mediale c'è una differenza, vengono meno le tipiche onde lente del sonno in questa parte posteriore quando siamo coscienti, cioè quando sogniamo. Questo in un certo senso è l'esperimento più semplice e più pulito per vedere quale parte del nostro cervello è responsabile della vera esperienza, che in questo caso è esperienza onirica<sup>21</sup>.

Ma il neuroscienziato vuole anche capire il perché di questa attivazione a scapito di altre aree non meno importanti e a tal fine prosegue la sua analisi indagando la natura stessa del sonno. Può succedere durante il sonno di essere particolarmente coscienti o di non esserlo affatto e nondimeno i neuroni rimangono attivi tanto nel sonno quanto nella veglia. Tononi prende come esempio il caso di una crisi epilettica con perdita di coscienza durante la quale i neuroni non soltanto sono attivi ma lo sono oltre la norma e ciò nonostante, in situazioni simili si verifica un totale annullamento della coscienza:

Cosa succede nel sonno senza sogni per cui svaniamo noi e l'universo che ci circonda? Ci sono vari casi fondamentali nella clinica e nelle neuroscienze che ci mettono davanti a questo paradosso fondamentale: c'è qualcosa di speciale in certe parti della corteccia che è fondamentale perché noi siamo chi siamo, perché abbiamo l'esperienza che abbiamo. Ci sono tantissime altre cose che succedono nel cervello che non hanno nulla a che fare con quello che esperiamo, con la coscienza. Come mai?<sup>22</sup>

Questo interrogativo tormenta l'animo di Tononi assieme anche ad un altro fondamentale ovvero chi si nasconde dietro gli occhi del paziente in coma. Per rispondere a tali quesiti, l'autore della IIT analizza la struttura fisica del cervello. La strada da percorrere quindi è quella inversa. Per il celebre neuroscienziato occorre partire dalla fenomenologia ovvero dalla nostra esperienza quotidiana, dal nostro personalissimo percepire forme, figure, colori e suoni. Sono questi i presupposti da cui Tononi parte per giungere all'elaborazione della coscienza mediante la Teoria dell'Informazione Integrata, teoria che non muove le mosse dallo studio del cervello ma che

---

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ivi p.6

attraverso le esperienze vissute e immagazzinate nella macchina cerebrale induce l'emergere di una coscienza così come la intendiamo.

*Le cinque tappe della teoria dell'informazione integrata*

Nell'elaborazione della IIT (*Integrated Information Theory*), Tononi passa in rassegna le cinque tappe fondamentali nella fondazione della stessa. Riprendendo in considerazione il cogito cartesiano, nella terza meditazione il padre della filosofia moderna espone il criterio di verità in base al quale una cosa appare tanto vera quanto è più chiara e distinta nella propria mente. In altri termini Cartesio aveva compreso che l'unica certezza in merito alla propria esistenza, fosse l'aver coscienza di sé medesimo. Ma da quanto esposto da Tononi nella sua Teoria dell'informazione integrata, la certezza cartesiana non è sufficiente alla determinazione dell'esperienza coscienziale poiché questa implicherebbe il verificarsi di cinque parametri costitutivi:

Intrinsecità- l'esperienza in quanto tale appartiene all'individuo ed è un fenomeno interno alla sua individualità;

Composizione- l'esperienza ha una struttura quadrimensionale che la rendono unica;

Informazione- l'esperienza si presenta sempre come sé medesima in ogni istante e tutto ciò che è incluso in un dato vissuto è completamente differente dal contenuto di altri vissuti;

Integrazione- Ogni esperienza è una concatenazione di vissuti, osservati attraverso un'unica prospettiva, quella individuale;

Esclusione- ogni esperienza è ben delimitata all'interno dei suoi confini. A questo punto Tononi si chiede se i suddetti parametri possano essere matematizzati nella causalità del mondo fisico e cioè se un'esperienza della coscienza possa essere fisicizzata.

La teoria dell'informazione integrata afferma che un'esperienza, qualunque essa sia, è identica a una struttura causale, si chiama struttura concettuale, che può essere supportata da un substrato fisico, verosimilmente una parte del cervello che caratterizza l'esperienza in tutto e per tutto, nella sua quantità che è espressa da questo simbolo greco, la lettera Phi. Come spesso nella scienza, si comincia con l'osservare se sulla base di cinque principi fondamentali, cui è stata data veste matematica, possiamo spiegare questi fatti misteriosi. Per esempio abbiamo detto che è coinvolta una parte della corteccia cerebrale, soprattutto una determinata parte posteriore: i dati empirici dicono questo. Ma perché siamo coscienti in questa condizione e solo in questa? La teoria osserva l'architettura della parte posteriore della



corteccia cerebrale, valuta se effettivamente sia in grado di produrre livelli elevati di informazione integrata di questa quantità Phi. E la risposta è che il modo con cui è organizzata la corteccia cerebrale posteriore sembra essere ideale per raggiungere livelli elevati di Phi<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Ivi p.10

«IL NUOVO, SE NON IL VERO, È COMUNQUE IL BELLO».  
L'IDEA DEL BELLO IN ARNOLD SCHÖNBERG  
GABRIELE UGGIAS\*

**Abstract:** While the artistic avant-garde, from its very beginnings, made the refusal of beauty its characteristic feature (and so will the post-Webern avant-garde), in Arnold Schönberg's aesthetic beauty retains its importance. But it's an idea of beauty that wants to be completely new. The concept of beauty proposed by Schönberg is deeply related to an intellectualist vision of the musical idea, which is based on notions like "form" and "structure"; to the concept of novelty, to be pursued as the deepest expression of subjectivity, too often restricted by tradition; and most of all to the idea of truth. These are all classic items, in relation to beauty, but they gain new strength in Schönberg's quest for a new language.

**Keywords:** Schönberg, Beauty, Truth, Novelty, Form

*Introduzione*

Alcuni elementi centrali del tardo Romanticismo – la ricerca del nuovo in quanto tale, la profonda commistione tra musica e vita, il superamento della distinzione tra consonanza e dissonanza – trovarono terreno fertile nei primi decenni del Novecento in Europa centrale, e in particolare a Vienna, dove l'avanguardia espressionistica percorse strade in parte diverse dalla disillusione di certi artisti coevi, in quanto il legame fin troppo profondo con la tradizione romantica non permise la rinuncia alla fede nei valori e negli ideali: l'artista aveva ancora dei messaggi da comunicare alla società<sup>1</sup>.

---

\* Dottore di ricerca in Musicologia, Università di Bologna.

<sup>1</sup> Sull'avanguardia viennese si vedano anche Walter Frisch, *German modernism: music and the arts*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2005; R. Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*, in Id., *The Oxford History of Western Music*, vol. IV, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 1-58, 303-364; E. de la Fuente, *Twentieth Century Music and the Question of Modernity*, Routledge, New York 2011; J. Auner, *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, W.W. Norton & Company, New York 2013, pp. 1-171.

Messaggi che non potevano essere però positivi, ma dovevano esprimere l'angoscia dell'uomo moderno verso la distruzione della guerra, le disuguaglianze sociali crescenti, la spersonalizzazione dell'individuo nella società di massa, la perdita della dignità del lavoro davanti alla crescente meccanizzazione. In musica, l'unica via per esprimere tutto ciò, secondo Arnold Schönberg (1874-1951), poteva essere solo la dissoluzione della tonalità, ossia l'estremo compimento di un percorso di emancipazione della dissonanza iniziato fin dagli albori del Romanticismo. Prima con il periodo atonale, e poi con il sistema dodecafonico, Schönberg decide che per esprimere l'angoscia, «caratterizzata (come affermava Freud proprio nella Vienna di quegli anni) da certi aspetti di perdita dell'orientamento e dal venir meno della sicurezza nelle proprie mete, [...] blocco del tempo in un presente senza futuro»<sup>2</sup>, era necessario, simile in questo a Debussy, venir meno al «senso affermativo della musica, coltivato in vario modo dall'avvento dell'era tonale»<sup>3</sup>, e alla sua progettualità, della quale la forma-sonata rappresentava il vertice, con il suo tempo «teleologicamente orientato», prevedibile, e alla sua «sicurezza di futuro che automaticamente conferiva senso e ordine a tutti gli accadimenti musicali che si trovavano al suo interno»<sup>4</sup>. Togliendo il centro tonale al discorso musicale, il compositore viennese si congedava dal «Centro univoco intorno a cui si credeva ruotasse l'intero linguaggio umano», significando che «tale linguaggio non si regge più attorno ad un presunto Principio Visibile, ad un unico perno identitario, ma esclusivamente *per la organizzazione relazionale* delle parti»<sup>5</sup>, in uno spazio multiplo in cui vengono riorganizzate le dimensioni verticale (armonica) e orizzontale (melodica) attraverso il contrappunto. Di conseguenza le consonanze sono definite come «i rapporti più vicini e più semplici rispetto al suono fondamentale, “dissonanze” quelli più lontani e più complicati»<sup>6</sup>, definendole quantitativamente e non qualitativamente, ed eliminando così ogni possibilità di reputarle “belle” o “brutte”: «a distinguere le dissonanze dalle consonanze non è una maggiore o minore bellezza, ma

---

<sup>2</sup> M. Baroni, *Nascita e decadenza delle avanguardie musicali*, in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. III, Einaudi, Torino 2006, pp. 5-26, qui p. 17.

<sup>3</sup> E. Fubini, *Il pensiero musicale del Novecento*, ETS, Pisa 2007, p. 17.

<sup>4</sup> M. Baroni, *op. cit.*, p. 17.

<sup>5</sup> E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Einaudi, Torino 2001, p. 116.

<sup>6</sup> A. Schönberg, *Harmonielehre*, Universal Edition, Vienna 1922 (*Manuale di armonia*, trad. di G. Manzoni, Il Saggiatore, Milano 1973, p. 24).

una maggiore o minore *comprensibilità*»<sup>7</sup>. In questo modo, come spiega bene Adorno, questo tipo di musica «ha dissolto criticamente l'idea dell'opera rotonda e compatta»<sup>8</sup>, rendendo «falsa chiarezza»<sup>9</sup> quel tipo di musica «tradizionalmente saldata dentro un armonioso e trasparente perimetro narrativo, fatto perciò di consonanze percepibili»<sup>10</sup>. La proposta di Schönberg è però positiva, è una risposta di speranza e di razionalità di fronte all'angoscia tramite l'istituzione del sistema dodecafonico, in quanto l'arte ha una precisa funzione morale: essa non proviene «dalla capacità tecnica, ma dal Dovere. Il creatore di “oggetti d'arte” conosce la tecnica [...] ma l'artista *deve*»<sup>11</sup>. In questo Dovere il concetto di bellezza ha un ruolo chiave che Schönberg esprime in varie occasioni: «spesso non sapevo fin da subito se quel che stavo scrivendo fosse bello, ma sapevo che era necessario»<sup>12</sup>.

### *Il Manuale di armonia*

È sempre questa necessità che dovrà guidare il generico allievo a cui si rivolge il maestro viennese nel suo *Manuale di armonia* (1911) verso l'inevitabile dissoluzione del sistema tonale, perché egli stesso riconoscerà «ciò che è eterno: il mutamento e cosa è temporale: l'esistenza»<sup>13</sup>, e giungerà alla conclusione che «molto di ciò che si riteneva estetico, cioè fondamento necessario del bello, non è sempre fondato nella sostanza delle cose»<sup>14</sup>, poiché l'imperfezione dei nostri sensi ci porta a quei compromessi che noi chiamiamo ordine, il quale non è richiesto dall'oggetto, ma dal soggetto. L'ordine che noi chiamiamo forma artistica è solo un espediente, non un fine

<sup>7</sup> Id., *Composition with Twelve Tones*, in Id., *Style and Idea*, Philosophical Library, New York 1950, pp. 102-143 (*Composizione con dodici note*, in Id., *Stile e idea*, trad. di L. Pestalozza, Feltrinelli, Milano 1960, pp. 105-140, qui p. 107).

<sup>8</sup> Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1949 (*Filosofia della musica moderna*, trad. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 1959, p. 37).

<sup>9</sup> Ivi, p. 21.

<sup>10</sup> E. Lisciani-Petrini, *op. cit.*, p. 118.

<sup>11</sup> A. Schönberg, *Probleme des Kunstunterrichts*, “Musikalisches Tachenbuch”, II, Wien (1911), pp. 22-27 (*Problemi dell'insegnamento dell'arte*, in Id., *Analisi e pratica musicale. Scritti 1909-1950*, trad. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 1974, pp. 13-17, qui p. 13).

<sup>12</sup> Id., *Aphorismen*, “Die Musik”, IX, n. 21 (1910), pp. 159-163 (*Aforismi pubblicati*, in Id., *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di A. M. Morazzoni, trad. di P. Cavallotti, Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 3-9, qui p. 5).

<sup>13</sup> Id., *Manuale di armonia*, cit., p. 37.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

in sé, così come «la bellezza non è una funzione della forma, ma un piacere intellettuale che scaturisce nel momento in cui la si comprende»<sup>15</sup>:

Una volta guariti dall'idea errata che l'artista crei in omaggio alla bellezza, una volta compreso che solo la *necessità* lo spinge a *creare e a produrre* ciò che poi passerà forse per bello, si capirà anche che la comprensibilità e la chiarezza non sono condizioni che l'artista deve vedere realizzate nell'opera, ma solo condizioni che l'ascoltatore desidera veder soddisfatte<sup>16</sup>.

Ordine, chiarezza e comprensibilità sono sì necessarie per un'opera, ma non meritano «il nome di ordine solo quelle qualità che noi percepiamo come tali, perché la natura è bella anche quando non la comprendiamo e quando ci appare non-ordinata»<sup>17</sup>. Questo perché non vi sono «leggi di bellezza» immutabili, ma esse van dedotte dai risultati delle opere d'arte. Al contrario di ciò che fanno di solito i teorici, i quali «vogliono influenzare il sentimento del bello, nel senso che esso dovrebbe, per esempio, produrre, per mezzo dei concatenamenti armonici, effetti considerati “belli”»<sup>18</sup>, ed escludere quelli che passano per brutti. L'obiettivo della polemica è il bello “convenzionale”, le vie facili e consuete per arrivare al bello<sup>19</sup>, partendo dal presupposto che «la tonalità non è una legge naturale ed eterna della musica»<sup>20</sup>, ma è

<sup>15</sup> M. Garda, *Storia del bello musicale*, in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. X, Einaudi, Torino 2006, pp. 611-632, qui p. 626.

<sup>16</sup> A. Schönberg, *Manuale di armonia*, cit., pp. 37-38.

<sup>17</sup> *Ibidem*. È interessante notare che mentre nella prima edizione, del 1911, Schönberg cita esplicitamente la bellezza discutendo di ordine, chiarezza e comprensibilità («Non si può certo dire che ordine, chiarezza e comprensibilità possano compromettere la bellezza, ma non sono un fattore necessario senza le quali non può esserci bellezza; sono semplicemente un fattore accidentale»), nella seconda edizione del 1922, contemporanea ai suoi primi lavori dodecafonici, egli osserva che ordine, chiarezza e comprensibilità possono essere trovate altrove rispetto a dove le abbiamo trovate nel passato, omettendo il riferimento alla bellezza: «non si vuol dire che a un'opera d'arte debbano mai mancare l'ordine, la chiarezza e la comprensibilità, ma che non meritano il nome di ordine solo quelle qualità che noi percepiamo come tali» (A. Schönberg, *Manuale di armonia*, cit., p. 37). Cfr. A. Shawn, *Arnold Schoenberg's Journey*, Harvard University Press, Cambridge 2016, p. 136; J. Auner, *A Schoenberg Reader. Documents of a life*, Yale University Press, New Haven & London 2003, pp. 92-93.

<sup>18</sup> A. Schönberg, *Manuale di armonia*, cit., p. 11.

<sup>19</sup> Cfr. W. B. Bailey, *Listening to Schoenberg's Piano Concerto*, in J. Shaw, J. Auner (eds.), *The Cambridge Companion to Schoenberg*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 238-246, qui pp. 239-240.

<sup>20</sup> A. Schönberg, *Manuale di armonia*, cit., p. 9.

semplicemente un sistema artificiale come un altro, consapevole del fatto che un sistema ideale dovrebbe avere dei principi che abbracciano tutti i fenomeni, così come fanno le leggi di natura, senza ammettere eccezioni; ma il punto è che «le leggi dell'arte abbondano soprattutto di eccezioni»<sup>21</sup>, e dunque «i tentativi di ricondurre incondizionatamente i fenomeni dell'arte a quelli della natura continueranno a naufragare per un bel pezzo»<sup>22</sup>. Schönberg chiarisce però che «sul gradino più basso l'arte è semplice imitazione della natura. Ma ben presto diventa imitazione della natura nel senso più ampio di questo concetto, cioè non solo imitazione della natura esteriore ma anche di quella interiore [...]. Al suo più alto livello l'arte si occupa solo di riprodurre la natura interiore»<sup>23</sup>; il compositore si associa in questo modo alle posizioni «del soggettivismo espressionista, al pari di Kandinsky che, in quegli stessi anni, pubblica il suo famoso *Über das Geistige in der Kunst* (Monaco 1912), ma si chiarisce anche l'impegno morale dell'artista in una civiltà avviata al dominio del formalismo tecnocratico, che porta all'alienazione della soggettività operante»<sup>24</sup>. Tale soggettività è dunque costretta «a mettere insieme quello che vuole esprimere mantenendolo nei limiti che definiscono la forma artistica», e questo «solo a causa della nostra incapacità a comprendere l'indistinto e il non-ordinato»<sup>25</sup>; qualunque sistema, anche quello esposto da Schönberg, avvisa lo stesso compositore, «è infatti un'esposizione artificiosa (dunque imperfetta) di una cosa probabilmente naturale (dunque perfetta)»<sup>26</sup>. Ma se vogliamo avvicinarci alle «verità della natura»<sup>27</sup>, che sono belle nella loro incomprensibilità e (apparente) informità, dato che «i prodotti del nostro spirito non possono essere completamente diversi da quelli della natura»<sup>28</sup>, non bisogna tornare indietro, come fa qualche compositore (ad es. Debussy, dice Schönberg), ma «andare avanti. Avanti, verso la natura! Se avessi uno slogan, potrebbe essere questo», salvo precisare, immediatamente dopo, che in realtà «esiste ancora qualcosa di più elevato dalla natura»<sup>29</sup>. In questo percorso, bello e brutto sono allora concetti

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 11.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Ivi, p. 20.

<sup>24</sup> L. Rognoni, *Introduzione a A. Schönberg, Manuale di armonia*, cit., pp. xi-xxxii, qui pp. xiv-xv.

<sup>25</sup> A. Schönberg, *Manuale di armonia*, cit., p. 37.

<sup>26</sup> Ivi, p. 116.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Ivi, p. 398.

<sup>29</sup> Ivi, p. 495.

da riformulare, in quanto il linguaggio su cui si fonderanno sarà totalmente rinnovato, e i criteri da seguire per la loro formulazione si baseranno sulla necessità e sulla verità, dedotti dall'opera d'arte e dalla soggettività che vi è dietro, e non su criteri tradizionali di armonia o di ordine e sulla loro presunta naturalità.

All'allievo non basterà allora seguire le leggi che per di più «corrispondono forse solo alla condizione dell'ascoltatore, per assicurare la nascita di un'opera d'arte»<sup>30</sup>, ma l'insegnamento che propugna Schönberg, che vuole essere libero da pregiudizi e imposizioni a priori, porterà l'allievo «attraverso tutti gli errori nati con la ricerca della conoscenza, di fargli sfiorare gli errori, ma forse anche la verità»; e che sia quest'ultima verità o errore,

egli apprenderà ad amarla perché vi troverà la necessità, e vedrà la bellezza in quell'eterna lotta per la verità, apprenderà che il desiderio tende a compirsi, ma che questo compimento potrebbe facilmente significare la fine della bellezza, comprenderà che l'armonia, intesa come proporzione, non è immobilità di fattori inattivi, ma equilibrio di forze tese all'estremo<sup>31</sup>.

Bisogna perciò propendere alla sperimentazione, all'innovazione, lanciarsi ad essa senza timori e con fede quasi religiosa: «credo al *nuovo*, credo che il nuovo sia quanto di *buono* e di *bello* noi bramiamo involontariamente e irresistibilmente con il nostro essere più interiore, così come tendiamo al *futuro*»<sup>32</sup>. La ricerca del nuovo deve però essere adottata secondo criteri precisi, ossia la razionalità e l'economia artistica:

Impiegare solo i mezzi assolutamente indispensabili per ottenere un determinato effetto; tutto il resto è improprio e quindi goffo, non potrà mai essere bello perché non è organico all'opera: e chi se ne fa uno scopo è un ridicolo dilettante, uno che va in cerca del bello senza discernimento e senza intelligenza della natura delle cose<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 39.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Ivi, p. 302.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 340-341.

Al contrario degli esteti di quel tempo che «cercano la bellezza, considerano le forme trovate dall'intelligenza umana come forme date»<sup>34</sup>, pretendono «di aver trovato le leggi eterne», e «una norma per determinare il valore d'arte anche delle opere future»:

per quanto spesso i teorici siano stati sconfessati dalla realtà quando dichiaravano non-artistico “ciò che seguiva le loro regole”, tuttavia non fanno che “insistere nell'errore”. Che sarebbero infatti se non avessero almeno il monopolio della bellezza, dal momento che l'arte non appartiene loro? [...] Che sarebbero, dal momento che in realtà l'arte si trasmette con i capolavori e non con le leggi della bellezza?<sup>35</sup>.

«Al diavolo queste teorie», dice il compositore, «se servono solo a incatenare l'evoluzione dell'arte»; questi «teorici», attaccati da Schönberg, non fanno che «spiccare affermazioni e giudizi apodittici», questo passaggio è buono, quest'altro è brutto: ma «la bellezza non ha nulla da spartire con l'esperienza comune, semmai solo con l'esperienza di singoli individui»<sup>36</sup>. Queste teorie, inoltre, sono fondate su giudizi del tutto arbitrari e non sono costruite in modo tale che dai loro principi nasca da sé la valutazione estetica; nel *Manuale di armonia*, dichiara invece Schönberg, «io non faccio dell'estetica, non affermo che qualcosa non è bello, né proibisco ciò che non capisco con la scusa che è brutto»<sup>37</sup>. Ma se anche Mozart ha scritto «cose non belle», scrivendo passaggi armonici ritenuti dai teorici generalmente «non belli», e dato che questo fenomeno è sempre accaduto nella storia della musica, bisogna cominciare a chiedersi allora cosa sia questa bellezza.

La bellezza comincia ad esistere dal momento in cui le persone improduttive cominciano a sentirne la mancanza: prima non esisteva, perché l'artista non ne ha bisogno, e gli basta la veridicità, gli basta essersi espresso, dire ciò che doveva esser detto secondo le leggi della propria natura. Ma le leggi della natura dell'uomo geniale sono le leggi dell'umanità futura<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 341.

<sup>35</sup> Ivi, p. 9. «Mi sembra quasi» commenta Schönberg, «che le leggi della bellezza, non potendo – almeno in questa forma – essere fine a sé stesse, abbiano lo scopo di proteggere chi è inferiore da chi lo prende in giro, o anche di proteggerlo segretamente dall'essere sopraffatto da una nuova bellezza» (ivi, p. 520).

<sup>36</sup> Ivi, p. 10.

<sup>37</sup> Ivi, p. 339.

<sup>38</sup> Ivi, p. 410.



Sono i mediocri, gli improduttivi che hanno bisogno della «bellezza che gli uomini di genio [...] elargiscono involontariamente. Ma la bellezza, ammesso che esista, è inafferrabile, perché essa è presente solo là dove è creata dalla forza intuitiva di qualcuno»<sup>39</sup>, e cessa, quando cessa questa forza. La bellezza indicata con regole e formule è solo un «vano struggimento degli improduttivi», ma quella vera si dà all'artista perché è in lui, ed egli, che solo cerca la veridicità, non fa che esprimerla di conseguenza: la vera bellezza, come commenta William E. Benjamin, risiede nella «fedeltà alla vita, nel catturare aspetti della complessità e della pienezza della vita. E questa relazione dell'arte con la vita non può in nessun modo essere espressa come un'equazione, forma della vita = rappresentazione artistica»<sup>40</sup>, in quanto la vita è per Schönberg innanzitutto «attività». E quindi gli accordi in sé non sono né belli né brutti, ma lo diventano a seconda di chi e come li tratta. Molto dipende poi, osserva il compositore, dall'abitudine dell'ascoltatore, poiché «l'orecchio spesso è tardo a capire, ma deve adeguarsi; e per l'uomo adeguarsi al nuovo in genere non è facile»<sup>41</sup>. E coloro che sono più legati a una cultura basata sulla bellezza sono più ostili, «perché hanno una concezione del bello fondamentalmente contraria al nuovo che per loro dovrebbe essere bello; in realtà il nuovo vuole essere solo vero, vuole risultare veridico: ma per loro tutto questo fa parte del bello»<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> W. E. Benjamin, *Abstract Polyphonies. The Music of Schoenberg's Nietzschean Moment*, in C. M. Cross, R. A. Berman (eds.), *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, Garland, New York 2000, pp. 1-39, qui p. 3. Benjamin collega queste idee alla filosofia di Schopenhauer, la cui idea che «il compositore rivela la più intima essenza del mondo ed esprime la più profonda sapienza in un linguaggio che la sua ragione non comprende» è citata da Schönberg nel suo saggio del 1912 *Das Verhältnis zum Text*, in W. Kandinskij, F. Marc (a cura di), *Der Blaue Reiter*, Piper Verlag, München 1912, pp. 27-33, qui p. 27 (trad. it. di P. Cavallotti, *Il rapporto con il testo*, in A. Schönberg, *Stile e pensiero*, cit., pp. 45-49, qui p. 45). Secondo Benjamin la comprensione di tale «recondita essenza» rivela però in maggior modo l'influenza su Schönberg del giovane Nietzsche, che raffigura quest'essenza come un'unità primaria, dionisiaca, nella cui arte il brutto ha il suo diritto di esistere, «poiché è parte della verità della vita, forse più autenticamente rispetto al bello» (*ibidem*).

<sup>41</sup> A. Schönberg, *Manuale di armonia*, cit., p. 411.

<sup>42</sup> *Ibidem*. Nel dattiloscritto del 1934 intitolato *Problemi di armonia*, riferendosi a compositori quali Wagner, Mahler, Reger, Strauss e Debussy, Schönberg osserva come «quel che all'inizio qui sembrava armonicamente sconnesso, selvaggio, confuso, arbitrario, eccentrico e brutto oggi viene percepito come bello. Immaginando che nei prossimi anni la facoltà di comprensione dell'ascoltatore conosca un'evoluzione di dimensioni anche solo

Dunque verso il nuovo, e contro ogni formula teorica, o addirittura matematica, che possa spiegare la bellezza, il cui «incanto» è in realtà «qualcosa di molto complesso», che «non si lascia esporre come un problema d'aritmetica», non può derivare da una «formula addomesticata», né imbrigliare la «vita in movimento» con l'«arido entusiasmo formalistico»: e a costo di far nascere «per qualche tempo quell'incertezza sulla natura delle cose che prima il formalismo ci aveva propinato con tanto aria di sufficienza»<sup>43</sup>, l'importare è cambiare: «si troverà il nuovo, e anche se non sarà molto più giusto di quello che si è trovato prima *sarà per lo meno nuovo*, e il nuovo, se non il vero, è comunque il bello»<sup>44</sup>, al contrario dei farisei che credono solo alla bellezza che possono controllare con regole da loro inventate. Solo in questo modo si può giungere alla «veridicità» (*Wahrhaftigkeit*) su cui tanto insiste Schönberg lungo l'opera, tanto che egli stesso ammette che «si potrebbe sospettare che io voglia parafrasare il concetto di bello con quello di vero e di veridico»<sup>45</sup>: questo concetto va proprio inteso in senso intenzionale, come «autocomprensione radicale nell'inveramento del passato verso il futuro», come osserva Luigi Rognoni<sup>46</sup>, e in questo senso il compositore aggiunge: «uno dei compiti più nobili della teoria è di risvegliare l'amore per il passato e di aprire, nello stesso tempo, lo sguardo verso il futuro: in tal modo essa può essere storica, stabilendo legami tra ciò che è stato, ciò che è e ciò che presumibilmente sarà»<sup>47</sup>.

### *Stile e idea*

Nella raccolta di scritti intitolata *Style and Idea* (1950), Schönberg ribadisce, approfondendoli, i concetti del 1911 e del 1922, soffermandosi innanzitutto sul rapporto tra forma e bellezza. A tal proposito, però, nel saggio lì incluso *Brahms il progressivo* (del 1933, rielaborato nel 1947), traspare un approccio leggermente diverso da parte del compositore:

---

prossime a quelle degli ultimi anni, dobbiamo credere che pure in questo caso [la musica atonale] sarà possibile giungere alla conoscenza pura dei pensieri rappresentati e alla comprensione della loro bellezza» (Arnold Schönberg, *Problemi di armonia*, in Id., *Stile e pensiero*, cit., pp. 120-138, qui p. 136). E ancora, in una conferenza del 1931: «la nuova musica non è mai bella sin dall'inizio» (Id., *Esordio della conferenza sulle Variazioni per orchestra op. 31*, in Id., *Stile e pensiero*, cit., pp. 462-463, qui p. 463).

<sup>43</sup> A. Schönberg, *Manuale di armonia*, cit., p. 412.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Ivi, p. 411.

<sup>46</sup> L. Rognoni, *op. cit.*, p. xv.

<sup>47</sup> A. Schönberg, *Manuale di armonia*, cit., p. 37.

La *forma nella musica* serve alla comprensione attraverso la memoria. Uniformità, regolarità, simmetria, suddivisione, ripetizione, unità, relazione ritmica e armonica e persino logica, nessuno di questi elementi produce o aiuta a produrre la bellezza. Tutti, però, contribuiscono a determinare un'organizzazione che rende intellegibile la presentazione dell'idea musicale<sup>48</sup>.

E ancora: «nelle arti, e soprattutto nella musica, la forma tende soprattutto alla comprensibilità. Il senso di distensione e di soddisfazione che un ascoltatore avverte quando riesce a seguire un'idea, il suo sviluppo e le ragioni di questo sviluppo, sono in stretta relazione psicologica con un sentimento di bellezza. Di conseguenza, il valore artistico implica la comprensibilità, e ciò per soddisfare, insieme, l'intelletto e l'emozione. Del resto l'*idea* del creatore deve essere esposta, qualunque sia lo *stato d'animo* che intende evocare»<sup>49</sup>. Siamo del resto negli ultimi anni di vita del compositore, ormai trasferitosi negli Stati Uniti fin dal 1933, ed è un periodo in cui trova spazio più di un compromesso «tra il rigore costruttivo e l'utilizzo di moduli espressivi e formali della tradizione»<sup>50</sup>: logiche formali legate alla tradizione sinfonica, utilizzo di serie contenenti elementi tonali, numerosi abbandoni del metodo dodecafonico. Va dunque letto all'interno di questo smussamento degli aspetti più avanguardistici il soffermarsi di Schönberg su concetti quali la “comprensibilità” – già ritenuta importante nel 1922, ma *sempre* subordinata alla veridicità, e dunque eventualmente trascurabile in funzione di quest'ultima, in funzione di una *futura* comprensione – e la soddisfazione emotiva, che è invece un elemento totalmente nuovo. E dunque il valore artistico di un'opera richiede un alto livello di comprensibilità, non solo per una soddisfazione intellettuale, ma anche emotiva. La bellezza, quindi, si ribadisce ancora, non è l'obiettivo primario della forma, poiché «non vi è bellezza in otto battute perché sono otto, né mancanza di bellezza

<sup>48</sup> Id., *Brahms the Progressive*, in Id., *Style and Idea*, cit., pp. 52-101 (*Brahms il progressivo*, in Id., *Stile e idea*, cit., pp. 56-104, qui p. 57-58).

<sup>49</sup> Id., *Composizione con dodici note*, cit., p. 106. Già in un aforisma dei primi anni Schönberg aveva collegato la forma (e non il significato) alla bellezza: «La bellezza passa, la virtù resta. Bisognerebbe dire il contrario: La virtù passa, la bellezza resta. Infatti, soltanto quando una cosa ha perso completamente la sua virtù (ogni suo senso e scopo è diventato superfluo) si inizia a trovarla bella – finalmente ci si è abituati (aspetto formale anziché significato). Anche da qui si evince la distinzione così netta tra scopo e bellezza!» (Arnold Schönberg, *Aforismi inediti*, in Id., *Stile e pensiero*, cit., pp. 10-18, qui p. 10).

<sup>50</sup> G. Salvetti, *La nascita del Novecento*, EDT, Torino 1991, p. 214.

in dieci. L'asimmetria di Mozart non è meno bella della simmetria di Beethoven»<sup>51</sup>. La forma tende solo alla comprensione, e la bellezza ne è solo una conseguenza. L'artista deve tendere innanzitutto al perseguimento della verità, espressa nella forma musicale, la cui comprensione è innanzitutto intellettuale; la parte emotiva, il «sentimento della bellezza», è una componente dell'animo umano che può essere soddisfatta, in modo essenziale, anche tramite l'approccio estetico del profano, la cui «capacità emotiva e discernitrice» gli è sufficiente per «avvertire» l'arte<sup>52</sup>, ma può giungere alla piena assimilazione dell'idea musicale solo quando vi è anche comprensione intellettuale: ed è questa visione intellettualistica del bello musicale che segna il confine con la musica popolare, che parla un linguaggio «per i semplici, per persone che amano la bellezza della musica ma non sono inclini a rafforzare le loro menti»<sup>53</sup>.

Nello scritto non datato intitolato *My Subject: Beauty and Logic in Music*<sup>54</sup>, Schönberg ribadisce la concezione razionalistica della sua estetica, sottolineando come il bello non sia l'obiettivo del compositore, ma che esso sia soltanto conseguenza del problema principale di chi crea musica, ossia l'espressione e la presentazione delle idee musicali, problema che richiede un trattamento simile a quello che richiede l'esposizione delle tesi principali di un argomento filosofico, con le sue questioni poste, i suoi problemi, le loro risposte e risoluzioni.

### Conclusione

Nella lucida coscienza del compositore viennese, il quale dichiarava che la sua «musica non è graziosa»<sup>55</sup>, la “bellezza strutturale” – richiamando per certi versi il formalismo estetico hanslickiano<sup>56</sup> – era il contenuto principale

<sup>51</sup> A. Schönberg, *On the Appreciation of Music*, “Modern Music”, XXIII, n. 4 (1946), pp. 248-253, ripubbl. come *Eartraining through Composing*, in Id., *Style and Idea*, cit., pp. 146-152 (*Educazione dell'orecchio attraverso la composizione*, in Id., *Stile e idea*, cit., p. 144-149, qui p. 147).

<sup>52</sup> Id., *Manuale di armonia*, cit., p. 520. È l'unico riferimento all'emotività in tutto il *Manuale*.

<sup>53</sup> Ivi, p. 192.

<sup>54</sup> J. Auner, *A Schoenberg Reader*, cit., pp. 326-327.

<sup>55</sup> Cit. in D. Claussen, *Theodor W. Adorno: One Last Genius*, Harvard university Press, Cambridge 2009, p. 387, cit. in E. Campbell, *Musical modernity, the beautiful and the sublime* in B. Heile, C. Wilson (eds.), *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, Routledge, London 2019, pp. 158-183, qui p.160.

<sup>56</sup> Hanslick non parla di regolarità e simmetria in senso astratto, poiché questi son per lui concetti relativi, e «il senso musicale esige sempre nuove configurazioni simmetriche», come avrebbe potuto dire anche Schönberg. Per Hanslick «i criteri di valutazione estetica non

a cui l'autore doveva ambire, e la coerenza e la comprensibilità (presente o futura, e comunque connessa, ribadiamo, alla veridicità) erano i passaggi obbligati per giungervi<sup>57</sup>. Quasi ripetendo Hanslick, per Schönberg la bellezza è

un concetto indefinito, piuttosto inutile come criterio di discriminare estetico, così come quello di sentimento. Una *Gefühlsaesthetik* [estetica del sentimento] di questo tipo ci riporterebbe indietro all'inadeguatezza di un'estetica obsoleta che mette a confronto i suoni coi movimenti delle stelle, e deduce virtù e vizi dalle combinazioni dei suoni<sup>58</sup>.

Riconoscendo «il ritorno problematico di un “desiderio nostalgico per la vecchia bellezza” che andava placato»<sup>59</sup>, Schönberg si rivelò il primo compositore che affrontò di petto il problema del tramonto del bello musicale, contrapponendo la sua visione intellettualistica alla naturalità del sistema tonale che gli avversari del sistema dodecafonico andavano opponendo<sup>60</sup>. Mentre l'avanguardia artistica, fin dalle sue prime manifestazioni, aveva fatto del rifiuto del bello il suo tratto caratteristico (e così farà l'avanguardia postweberniana), nell'avanguardia musicale viennese, al contrario, sia in Schönberg che in Berg, il bello, forse per l'apprensione schönberghiana di mantenere la rivoluzione linguistica da lui perpetrata nella scia della tradizione, mantiene una sua importanza: ma è un'idea di bello che, nonostante ciò, vuole essere del tutto *nuova*. Il concetto di bello proposto da Schönberg è legato profondamente a una comprensione *intellettuale* dell'idea musicale, basata a sua volta su nozioni quali “forma” e “struttura”; al concetto

---

riguardano ciò che è bello per natura e quindi scontato e percepibile da chiunque, ossia la bellezza di un tema o di una melodia; il principio della novità e quello della coerenza, l'uno tratto dall'ambito storico, l'altro da quello logico, soppiantano ogni criterio di bellezza proprio dell'estetica classicistica o basata sulla corrispondenza con un modello matematico ed eterno, e liquidano il problema del bello circoscrivendolo alla dimensione orizzontale, melodica, inventiva e naturale della musica, una dimensione – lascia supporre Hanslick – che non esaurisce il significato autonomo della musica, che risiede nell'originalità della dimensione armonica e formale e nella coerenza della logica musicale» (M. Garda, *op. cit.*, p. 625).

<sup>57</sup> Cfr. N. Dudeque, *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*, Routledge, Ashgate, Aldershot 2005, p. 134.

<sup>58</sup> A. Schönberg, *Structural functions of harmony*, sec. ed. rev. by L. Stein, Faber, London 1983, p. 195.

<sup>59</sup> E. Campbell, *op. cit.*, p. 176.

<sup>60</sup> Cfr. M. Garda, *op. cit.*, p. 626.

di *novità*, da perseguire in quanto espressione più profonda della soggettività, fin troppo spesso limitata dalla tradizione, che è alla base dell'estetica avanguardistica in generale e lo sarà ancora in musica, specialmente tra i compositori legati a Darmstadt (da Cage fino a Lachenmann); ma soprattutto l'estetica di Schönberg sarà ricordata per il suo soffermarsi sul concetto di *verità* piuttosto che sul bello, da cui trarranno poi tutte le sue conseguenze Adorno, dando piena voce all'inattualità del bello in epoca contemporanea, e la stessa avanguardia darmstadtiana (da Boulez in poi, spesso ponendo in netta antitesi il *vero* e il *bello*). Tutte cose non nuove in sé stesse, se legate al bello – la razionalità, la novità (la troviamo già ai tempi di V. Galilei)<sup>61</sup>, la veridicità (da Platone fino a Hegel, nel quale la sfera del bello è «innalzata nel regno assoluto dell'idea e della sua verità»<sup>62</sup>: «solo in questa sua libertà la bella arte è arte vera»<sup>63</sup>) – ma che acquisiscono nuova forza nella *ricerca* schoenberghiana di un nuovo *linguaggio*<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> «I musicisti dei giorni nostri, come quelli epicurei, pongono al di sopra di tutto la novità, poiché essa dà piacere i sensi» (Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Marescotti, Firenze 1581, p. 84, cit. in Władysław Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, trad. di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2020, p. 165, ed. or. *Dzieje szczęściu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976).

<sup>62</sup> G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Verlag von Duncker und Humblot, Berlin 1835-1838 (*Estetica*, trad. di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino 1997, p. 133).

<sup>63</sup> Ivi, p. 12. Negli stessi anni di Schönberg la relazione tra bellezza artistica e verità è stata indagata da Martin Heidegger ne *L'origine dell'opera d'arte* (la prima redazione del saggio è del 1935): «la verità è la disascosità dell'ente in quanto essente. La verità è la verità dell'essere. La bellezza non compare accanto a siffatta verità. Quando la verità si mette all'opera, essa si mostra nettamente. Il netto mostrarsi – in quanto è l'essere della verità *nell'opera e come opera* – è appunto il nitore, la bellezza. In tal modo, il bello, cioè il nitido, appartiene alla dicevole estasi della verità» (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, trad. di Gino Zaccaria e Ivo De Gennaro, Marinotti, Milano 2000, p. 139; ed. or. *Der Ursprung des Kunstwerks*, Reclam, Stuttgart 1970); «tale staglio d'essere in-scrive nell'opera il proprio netto mostrarsi. Questo netto mostrarsi, in-scritto nell'opera, è il bello, cioè: il nitido. *La bellezza – il nitore – è uno dei modi in cui si stanziava la verità in quanto disascosità*» (ivi, p. 87).

<sup>64</sup> Tipico del moderno e dell'avanguardia è la ricerca di una nuova elaborazione linguistica e *tecnica*, in quanto «il classico, inteso come repertorio di norme e come orientamento di senso, ha definitivamente perduto la propria coerenza, e il nuovo equilibrio non potrà più essere acquisito naturalmente, bensì dovrà essere perseguito con l'artificio. È qui dunque in gioco la questione della tecnica, che fa tutt'uno con il problema del rapporto tra la forma e i materiali dell'arte: all'autonomizzarsi della forma rispetto al contenuto si accompagna infatti quello dei materiali, che su questa via verranno ad assumere un significato poetico proprio» (F. Vercellone, A. Bertinetto, G. Garelli, *Storia dell'estetica moderna e contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2003, p. 196).

Del resto, già nei primissimi anni, altri artisti coevi al compositore riconobbero la sua importanza e la quasi solitudine in cui cercava di tagliare i ponti con la bellezza convenzionale, come ad esempio Vasilij Kandinskij (1866-1944), secondo il quale Schönberg, tentando di utilizzare a pieno la sua *parte* di libertà, che non può mai essere assoluta, e «cercando la necessità interiore», avesse «già scoperto le miniere d'oro della *nuova bellezza*»<sup>65</sup>: una bellezza che «ci conduce in una regione nuova, dove le esperienze musicali non sono acustiche, ma puramente psichiche», nella quale «comincia la “musica del futuro”»<sup>66</sup>. Essa «segue la legge della necessità interiore e rinuncia alla dimensione esteriore, convenzionale»<sup>67</sup>, all'interno di un quadro più generale e superiore orientato, come commenta Alexander Ringer, a «sottrarre la musica dal regno del Bello, un tempo esclusiva riserva di caccia per tutte le arti, e questo per ordine di una verità che non può più tollerare compromessi»<sup>68</sup>. Per Kandinskij,

chi non è abituato alla bellezza *interiore*, la trova *naturalmente* brutta, perché l'uomo di solito è portato all'esteriorità (specialmente oggi!). La totale rinuncia alla bellezza convenzionale, l'amore per *tutti i mezzi* che portano all'espressione dell'io, lasciano ancor oggi isolato il compositore viennese Arnold Schönberg, noto solo a pochi appassionati<sup>69</sup>.

---

<sup>65</sup> V. Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, R. Piper Verlag, Munich 1912 (*Lo spirituale nell'arte*, trad. di E. Pontiggia, SE, Milano 1989, p. 35).

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> A. L. Ringer, *Arnold Schönberg and the prophetic image in music*, “Journal of the Arnold Schoenberg Institute”, n. 3 (1979), pp. 26-38 (*L'immagine profetica in musica*, in G. Borio (a cura di), *Schönberg*, il Mulino, Bologna 1999, pp. 21-34, qui p. 33).

<sup>69</sup> V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 35. Inizialmente Schönberg non fu compreso neanche da Alma Mahler, che in seguito divenne invece una delle sue più convinte sostenitrici. Nel suo diario, nel 1900, si riferisce al compositore come «un'aberrazione», e descrive le sue 2 *Gesänge* op. 1 come «incredibilmente appariscenti, ma senza la minima concessione a un orecchio abituato alla melodia. Sbalorditivi, stupefacenti. Non c'è un crescendo che raggiunga il suo picco dolcemente. Assolutamente interessante, ma bello...?», cit. in Joseph Auner, *Music in the twentieth and twenty-first centuries*, cit., p. 36.



D. De Leo e E. Laurenzi (a cura di), *Tessere le relazioni*, Milella, Lecce 2022, 528pp.

Nell'ambito delle attività previste dal *Centre of Hermeneutics of Phenomenology Applied* dell'Università del Salento, Diretto da Daniela De Leo, in data 27 novembre 2022 è stato presentato il testo *Tessere le relazioni* a cura di Daniela De Leo e Elena Laurenzi (Milella 2022, 528pp.) scritto in onore di Marisa Forcina.

I contributi in esso contenuti esplorano le molteplici e complesse declinazioni del genere e la centralità del corpo nella conoscenza.

La presentazione del volume è stata affidata a tre autorevoli illustri docenti, Angela Ales Bello, Francesca Brezzi e Michela Pereira.

Di seguito si riportano i loro interventi.

*Il senso della vita*  
*Osservazioni sul libro dedicato a Marisa Forcina*  
**Angela Ales Bello\***

Accingendomi a scrivere qualche osservazione sul libro dedicato a Marisa Forcina, devo resistere alla tentazione di parlare di nuovo di lei, delle sue numerose attività e delle sue pubblicazioni, perché ci sarebbe ancora molto da aggiungere al mio testo che è in esso contenuto. Lo scopo di questo nuovo intervento, in realtà, è quello di confrontarmi con gli autori di altri interventi per cogliere in essi nuove suggestioni e nuovi approfondimenti. Mi sembra opportuno, pertanto, seguire l'indicazione che si trova in apertura nella Presentazione del Rettore dell'Università del Salento, prof. Fabio Pollice, il quale osserva: "Ogni saggio contiene un contributo personale collegato alle sue tematiche di studio e di ricerca: una dedica esplicita, un ricordo in epigrafe, dei riferimenti in nota, nell'incipit o nella conclusione"<sup>1</sup>.

---

\* Docente Emerita di Storia della Filosofia Contemporanea, Università Lateranense di Roma.

<sup>1</sup> D. De Leo e E. Laurenzi (a cura di), *Tessere le relazioni. Scritti in onore di Marisa Forcina*, Edizioni Milella, Lecce 2022, p.10.



Ed è proprio così, non si tratta, come accade qualche volta, di saggi scritti in onore di qualcuno che hanno sì attinenza con le tematiche trattate da chi si vuole onorare, ma non fanno riferimento a ciò che il pensatore o la pensatrice ha veramente detto. Nel caso del libro dedicato a Marisa Forcina tutti si sono riferiti a lei, sviluppando temi che ella aveva indicato nella sua vasta produzione.

Ma iniziamo daccapo. Quanto mai appropriato è il titolo che le curatrici hanno dato al libro: *Tessere le relazioni*, e che Marisa Forcina sia maestra in questa tessitura è dimostrato dagli avvenimenti della sua vita, ma anche dalla presenza in questo libro di pensatrici e di pensatori. Perché questa presenza potrebbe stupire? La risposta sta nella cifra che domina la sua ricerca: il pensiero della differenza fra maschile e femminile; negli anni passati solo le donne parlavano di se stesse, erano rari gli uomini che affrontavano questo problema, il merito di Marisa Forcina è stato anche quello di aver coinvolto donne e uomini, i quali costituiscono la comune umanità.

I saggi che compongono questo libro sono troppo numerosi perché se ne possa parlare capillarmente. Mi fermerò su alcuni di essi: il senso del corpo femminile, il tema della differenza sotto il profilo della corporeità, in particolare, del tatto, il tema della differenza sotto il profilo del linguaggio, di nuovo il tema della differenza sotto il profilo della maternità. Mi riferisco, in primo luogo, ai saggi di Daniela De Leo, Giuseppe D'Acunto, di Francesca Brezzi e di Michela Pereira. Mi sembra che questi descrivano bene gli aspetti costitutivi dell'essere umano, così come sono stati messi in evidenza dell'indagine fenomenologica che definisco "classica", cioè, quella proposta da Edmund Husserl e da Edith Stein. L'obiezione che può essere mossa a tale descrizione è che si rimane ancora su un terreno "neutro" che non tiene conto della differenza dei sessi e dei generi. Non credo che si possa negare che ci siano delle caratteristiche dell'umano che sono condivise da tutti, i quali per tale ragione si chiamo "umani". La questione di fondo è allora proprio questa: che cosa è l'umano articolato nel femminile e nel maschile? Nei saggi che vado a commentare è presente proprio tale articolazione.

Non mi fermo a trattare questo argomento in astratto, preferisco declinarlo attraverso i contributi che ho indicato, i quali bene mettono in evidenza la complessa stratificazione dell'essere umano nella dualità.

L'intento del contributo di Daniela De Leo, *L'arte di essere corpo*, è quello di iniziare dal corpo che noi siamo come punto zero di orientamento, secondo le indicazioni dei due fenomenologi citati. Ella non segue la strada più semplice e consueta, quella muove dall'analisi di sé, utilizza in modo

molto originale una mediazione, quella della “percezione estetica”, descrivendo il corpo di un altro, ma non colto in carne ed ossa, piuttosto, come è dipinto da Velazquez nel suo quadro *Las Meninas* nel 1656. Ispirandosi alla fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty, l'autrice paragona la percezione del nostro corpo alla percezione estetica, si tratta in entrambi i casi di un “rimando”, perché sia il quadro sia il corpo vivente (*Leib*) non sono semplici oggetti inerti, posseggono, al contrario, una struttura di senso che rimanda al mondo.

Ci si può chiedere come mai l'autrice abbia scelto questo argomento in un libro dedicato a Marisa Forcina. Chi conosce la vasta produzione di quest'ultima sa quale interesse ella abbia nutrito per la descrizione della corporeità, soprattutto quella femminile, spesso considerata come un oggetto e non valorizzata nella sua valenza di apertura al mondo.

Si potrebbe osservare che tale apertura passa fenomenologicamente, in primo luogo, attraverso la percezione tattile. Husserl e la Stein si soffermano sul “confine” rappresentato dal tatto che delimita quello che chiamiamo il nostro corpo e Giuseppe D'Acunto ci ricorda le interessanti analisi di Luce Irigaray – in *Luce Irigaray: per un'etica del toccare* – la quale si riferisce piuttosto a Merleau-Ponty, Sartre e Levinas, ignorando il contributo dei due fenomenologi tedeschi, ai quali i francesi si ispirano, ma dei quali non colgono tutte le sottili analisi. Il primato del tatto sulla vista non è una scoperta della Irigaray, o forse lo è nella misura in cui non conosce il contributo di Husserl e della Stein. A margine si può osservare che, se qualcosa è messo in evidenza da più pensatori che si ignorano fra loro, ciò avvalorava la validità di questa evidenza: è evidente, infatti, che il tatto è insieme confine, limite, ma anche apertura al mondo. Ciò che Irigaray aggiunge e che D'Acunto sottolinea è valorizzazione “etica” del tatto, perché nel caso del con-tatto umano si tratta di un risveglio dell'altro a se stesso, di una coesistenza che “richiede silenzio”.

E sul richiedere silenzio si sofferma l'autore del saggio, sottolineando che se nel contatto fisico si tratta di “parlare insieme un linguaggio” accomunati ad un luogo che è un “tra”, si potrebbe aggiungere, perché non riguarda i due, questo è il luogo della condivisione, che consente di rispettare l'alterità dell'altro, superando un'ottica di dominio. Ciò è confermato soprattutto dalla carezza, che è un atto che ha una sua specifica “intenzionalità” si potrebbe dire, rivelando al di là della sensazione la presenza di un atteggiamento psichico di tenerezza. Husserl e la Stein si esprimerebbero così, perché siamo di fronte ad alcune esperienze “vissute” *Erlebnisse*, - che traduco con il termine “vivenza” -: alla vivenza percettiva

del tatto, ma anche alla vivenza psichica del riconoscimento dell'alterità, l'entropatia e alla vivenza psichica della simpatia, che sfocia nella tenerezza.

La dimensione psichica, che è costituita dagli impulsi, dagli affetti, dai sentimenti, è tenuta in grande considerazione da Marisa Forcina, la quale coglie tutti gli aspetti dell'umano. E nel commento di D'Acunto si mette in evidenza anche il passo successivo che riguarda per l'Irigaray il "tocco senza possesso". Nel non possedere e nel non prevaricare risiede l'atteggiamento etico che potrebbe essere definito come un atteggiamento spirituale, che implica non solo la psiche, ma anche il *Geist*, in altri termini, ciò che è specificamente umano: la valutazione e la decisione. Tutto ciò indica il rispetto dell'altro nella sua alterità, che la pensatrice definisce "misteriosa", cioè, mai interamente conoscibile. Si tratta del tema della dualità e, quindi, della pluralità umana che si coglie appunto attraverso l'entropatia, come sottolineano i fenomenologi, mostrando chiaramente l'impossibilità della cosiddetta "immedesimazione".

L'ingresso nell'ambito dello spirito ci consente di comprendere anche gli altri due contributi, che intendo esaminare. Alla Irigaray si riferisce anche Francesca Brezzi e al suo progetto di "... smascherare il carattere sessuato che si nasconde sotto la pretesa neutralità, sconfiggere la metafisica e rispondere ancora ad altre due domande: come dire l'altro (il femminile) senza sottomettersi all'uno? E perché il femminile non si è ancora dato un linguaggio pur essendo 'riserva di senso e follia del discorso'?"<sup>2</sup>

L'universalità elimina la singolarità, ma anche questa potrebbe essere neutra; si tratta, allora di cogliere la singolarità nella differenza di genere. L'impresa non è facile, afferma Francesca Brezzi; ne so qualcosa, a proposito della lotta che faccio quotidianamente per sostituire l'uso del termine "uomo" preso nella sua generalità con l'essere umano che almeno attenua il linguaggio sessuato. È vero, appunto, che il linguaggio filosofico – con l'esclusione della lingua tedesca che possiede tre termini: *Mensch*, essere umano, *Mann*, uomo, e *Frau*, donna – tende ad assolutizzare il maschile come espressione dell'intero umano. Si tratta di un pregiudizio, che a mio avviso nasce dai costumi e i costumi si basano sugli atteggiamenti psichici, determinati dall'abitudine nella quale siamo stati allevati. Tale pregiudizio richiederebbe proprio da parte di chi coltiva la filosofia un'azione dello spirito - quella che, in sostanza, auspicano Luce Irigaray e Francesca Brezzi –, affinché si possa cogliere la differenza e in nome della differenza quest'ultima

---

<sup>2</sup> Ibid. p. 82, il testo citato da Francesca Brezzi è tratto da *Parler n'est jamais neutre*, du Minuit, Paris 1984, p.11.

accetterebbe, anche se con cautela, l'uso che si sta diffondendo dell'asterisco o *schwa*, che certamente non prevede la dualità maschile-femminile, ma una moltitudine di possibilità; in ogni caso, secondo la pensatrice, apre la via alla pluralità.

Acutamente Francesca Brezzi mostra come tutto ciò abbia ricadute importanti sul piano della convivenza umana dal punto di vista dei rapporti sociali e politici. A questo proposito ella s' incontra – e lo afferma esplicitamente – con il pensiero e la pratica di Marisa Forcina: “La proposta politica che viene dal femminismo italiano è di far compiere un passo ulteriore al pensiero dell'esperienza verso l'elaborazione di pratiche politiche, di nuovi stili di comportamento capaci di trasformare il mondo della nostra esistenza”<sup>3</sup>. Qui si trova la genesi di un'etica della comunicazione che sia capace di ‘liberarci’ dalla dissimulazione e dall'inganno. E in questo processo di liberazione il linguaggio gioca un ruolo importante, perché è l'espressione di ciò che si ritiene valido.

L'ingresso nell'ambito dell'etica presuppone il lavoro dello spirito che valuta e decide. La valutazione è la scoperta del senso che si mostra in modo evidente e che spesso non si vuole vedere perché non fa comodo: in tal modo si regredisce verso le peggiori tendenze psichiche. La valutazione ci dice che l'essere umano è duale. Francesca Brezzi sottolinea ciò fortemente e dichiaro che sono d'accordo con lei.

La differenza nella dualità antropologica non è solo corporea, ma è anche psichica e spirituale, ciò ci suggerisce Edith Stein, quando si riferisce alle caratteristiche del maschile e del femminile e qual è la caratteristica fondamentale del femminile? La maternità. Si potrebbe osservare che non tutte le donne sono madri, perciò si potrebbe contestare tale affermazione, ma la maternità può riguardare la fisicità, la psiche e lo spirito. La maternità fisica, se non è accompagnata dall'accettazione psichica e da quella spirituale, può fallire e tradire il compito al quale la donna è chiamata, in quanto madre, ma paradossalmente si potrebbe dire che la maternità spirituale non ha bisogno della maternità fisica. Un esempio evidente si trova nel saggio di Michela Pereira dedicato a Ildegarda di Bingen, dal titolo suggestivo *Madre e figlie. Le lettere di Ildegarda alle monache di Rupertsberg*. La madre è Ildegarda e le figlie sono le monache. Si tratta di un inno allo stato verginale, che, così commenta l'autrice, “... non significa semplicemente castità del corpo, ma rappresenta e realizza per quanto possibile in terra l'ideale della ricostituzione di armonia perfetta del corpo con l'anima, riconquistando la

---

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 90.

perfezione umana-femminile archetipica che era stata di Eva “prima che Dio la mettesse di fronte ad Adamo, nel momento in cui essa si rivolse a Dio, non ad Adamo”<sup>4</sup>. È la condizione di Eva prima del peccato, condizione riscattata da Maria, anch’ella una vergine, divenendo madre del salvatore, Gesù. Michela Pereira parla di uno stato materno che si trasforma e si trascende, la Stein indica questo stato come una maternità spirituale.

I contributi che ho esaminati ci parlano chiaramente della complessità dell’essere umano, esaminato dal punto di vista dei tratti comuni, ma, poiché non incontriamo mai un essere umano siffatto nella sua neutralità, mostrano che incontriamo sempre singoli esseri umani con le loro caratteristiche specifiche e la prima distinzione che cogliamo e quella relativa alla differenza sessuale. D’altra parte, a questo tema sono dedicati parecchi altri saggi contenuti nella sezione dedicata a “L’ordine simbolico della differenza”.

Fra questi ce ne è uno che merita la nostra attenzione, perché ciò che è stato detto finora potrebbe essere considerato il frutto di un vetero femminismo, superato da altre proposte che si sono delineate fra la fine del secolo passato e l’inizio del secondo millennio; e con tali proposte è opportuno fare i conti. Se finora la “differenza” è stata il filo conduttore, ora appare una parola che ci fa insospettire: indifferenza. Il saggio che pone in evidenza questa transizione verso l’indifferenza è stato scritto da Fina Birulés ed è intitolato *Tra la riscossa delle identità e l’indifferenza dei generi*, in cui si descrive un venir meno della dualità finora esaminata.

Siamo, pertanto, fuori moda se parliamo di dualità? In un certo senso è così, la “moda” ai nostri giorni è un’altra. Ma bisogna esaminare che cosa significa “moda” e se è sempre necessario “seguire la moda”. Fina Birulés descrive acutamente questa moda e, contemporaneamente, ci mette in guardia: prima di seguirla è opportuno procedere ad un’indagine critica; infatti, non tutto quello che nuovo originale ci dà sempre veramente il senso delle cose.

Il termine che è legato a “indifferenza” è “identità”. Identità in questo caso vuol indicare quali sono le caratteristiche di ciò che è preso in esame; se si parla di identità sessuale si vuole specificare a quale sesso si appartiene. Fina Birulés mette in risalto che a partire dagli anni Settanta in Italia, ma anche in Spagna, si distinguevano i due sessi maschile e femminile e si parlava di “differenza” fra i due. A questo punto si potrebbe sottolineare che la storia del femminismo è molto più lunga che risale alla Rivoluzione Inglese del XVII secolo e al suo sviluppo nelle colonie inglesi della East Coast

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 192.

dell'America Settentrionale. È vero che si voleva la parità giuridica fra donne e uomini, ancora non si parlava di differenza, ma la storia continua come dimostrano, appunto, i testi contenuti nella *Storia delle Donne* e si parla di differenza già in Germania negli anni Trenta per merito di Edith Stein<sup>5</sup>. Con questo intendo solo dire che il femminismo non è stato scoperto negli anni Settanta, in quel decennio si è presa coscienza da parte delle donne nei paesi dell'Europa del Sud, ma nel Nord Europa e in quelli che saranno gli Stati Uniti il fenomeno è molto più antico.

Qual è il punto d'arrivo nel Novecento? Certamente la conquista della parità sociale e politica almeno dal punto di vista formale e la differenza di sesso? di genere? Quest'ultimo termine può essere anche accettato, indicando il ruolo che ogni essere umano gioca nella società, ma i generi rimangono due: femminile e maschile. Tutto ciò sembrava ormai consolidato, ma è stato recentemente messo in crisi da coloro che si dichiarano post-femministe.

La prima critica che esse muovono riguarda il fatto che il femminismo sia diventato un "femminismo di Stato", quindi, che si sia stabilito un patto con le istituzioni, anzi con lo Stato che è un residuo patriarcale. La seconda riguarda l'accettazione dell'eteronormatività, mentre, come è noto, dall'affermazione del genere alla teoria *queer* sostiene la libera scelta del genere stesso. L'identità in questo caso è del tutto legata al singolo individuo che decide come usare la sua sessualità. Fina Birulés non cita, ad esempio, Judith Butler, ma sappiamo che queste teorie sono ormai accettate dal post-femminismo. Anzi, quest'ultimo si presenta come assolutamente trasgressivo, le femministe non vogliono essere considerate "per bene", fanno l'elogio della prostituzione o usano la pornografia.

Molto interessante è l'analisi che l'autrice ci propone dei prefissi post, trans, de, re, ecc., che indicano nuove strade ancora da percorrere attraverso una presa di posizione che prevede il re-inventare, il ri-scrivere, il ri-articolare, il ri-significare, estendendo questo processo non solo al genere, ma anche alle "razze", alle classi sociali emarginate. La contraddittorietà insita in questi movimenti riguarda, da un lato, la ricerca di un'identità del soggetto e, dall'altro, la sua decostruzione. È decostruita l'identità di un soggetto umano che abbia caratteristiche universali, ma è anche decostruito un soggetto che possa identificarsi con il femminile o il maschile; aggiungerei, inoltre, che è decostruito un soggetto che si definisce omosessuale o

---

<sup>5</sup> E. Stein, *La donna. Questioni e riflessioni*, tr. it. di O. Nobile, A. M. Pezzella, L. M. Zanet, G. Gubert, M. Paolinelli, a cura di A. Ales Bello e M. Paolinelli, Città Nuova-OCD, Roma 2010.

transessuale nel significato tradizionale, infatti, la liquidità fa sì che l'identità stessa sia fluida, come un vestito che si indossa e si smette e chi lo indossa e lo smette? quale soggetto umano?

L'affermazione di Sylvane Aganciski, esponente dell'indifferenza, è netta: "L'identità di genere ha congedato il principio di realtà" <sup>6</sup>. Si può osservare che si tratta di inseguire le variazioni dettate dalla psiche e la corporeità non possiede più la sua consistenza, oppure la possiede solo apparentemente, pertanto, la costituzione fisica è manipolabile a proprio piacimento e non serve per dare indicazioni. Chi segue quelle indicazioni soggiace ad una vecchia visione patriarcale, finora, però, è l'unica che consente la procreazione.

Per contrastare tale obiezione si propone il postumano, che spera nell'utero artificiale, cosa che libererebbe finalmente la donna dalla schiavitù della maternità. Scrive ancora Sylvane Aganciski che gli esseri umani saranno i "fabbricatori sovrani" dei loro corpi: "... corpo senza né padre né madre e non più generato; corpo ricostruito e neutro, oltre l'uomo e la donna" e aggiunge, però, con un guizzo di buon senso: "...corpo sempre meno vulnerabile ma sempre meno vivente" <sup>7</sup>. Si tratta, infatti, dell'ibridazione con la macchina, che sembra garantirne una sopravvivenza senza limiti temporali, ma di quale vita si tratta? Cosa vuol dire vita? Il postumano assume le caratteristiche del transumano, per assicurare l'"immortalità"! Si baratta la perdita dell'identità "reale" con una vita che non finirà mai, perché sarà legata ad una macchina, dipenderà da essa o addirittura sarà "infusa" in una macchina e, se non sarà una vita felice, si potranno sempre assumere gli psicofarmaci, anzi si produrrà una "pillola della felicità" <sup>8</sup>.

È interessante questa "invenzione" del futuro, nella quale saranno penalizzati proprio i rapporti umani, ognuno penserà solo di salvare se stesso, volendo essere immortale e volendo essere "come Dio", fabbricatore di se stesso per raggiungere che cosa? Forse solo per scacciare l'idea della morte, che è insopportabile per chi non nutre "sovra terrene speranze". Nietzsche le voleva eliminare, ma, in verità, sono ineliminabili, perché ritorna potentemente il desiderio di immortalità, benché nell'immanenza, ma da dove deriva tale desiderio, se non dal fatto che in noi c'è la presenza dell'eterno?

<sup>6</sup> S. Agancinski, *L'uomo disincarnato. Dal corpo carnale al corpo fabbricato*, Neri Pozza, Vicenza 2020, p. 34.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>8</sup> Ho trattato tali temi in A. Ales Bello, *Sul postumano ovvero sul desiderio d'immortalità*, in "Per la filosofia. Filosofia e insegnamento", *Challenges of the new Frontiers of the Human: Trans- and Post-Humanism?*, pp. 43-54.

I testi che compongono il libro dedicato a Marisa Forcina, ci hanno portato lontano. La riflessione sul rapporto femminile maschile apre dimensioni finora impensabili, mostrando di essere, in ogni caso, un filo conduttore ineliminabile. L'invito che emerge dalle opere di Marisa e dai commenti a queste dedicate è quello di assumere un atteggiamento equilibrato, eliminando ogni velleitarismo "progressista", senza per questo cessare di operare per un futuro costruttivo, nel quale si possa comprendere sempre meglio quale sia il senso della vita.



*Tessendo relazioni*  
**Francesca Brezzi\***

“Una certa reciprocità è essenziale all’amicizia. Se da uno dei due versanti è interamente assente ogni benevolenza, l’altro deve sopprimere l’affezione in se stesso per rispetto al libero consenso, cui non deve desiderare di portare attentato...I due amici accettano completamente di essere due e non uno, essi rispettano la distanza, che tra loro instaura il fatto di essere due creature senza annettersi l’essere stesso che gli è necessario come nutrimento...Non c’è amicizia che là dove la distanza è mantenuta e rispettata”<sup>1</sup>. Queste le mirabili parole di Simon Weil, autrice cara a Marisa Forcina sull’amicizia, a cui si può aggiungere un autore classico come Aristotele” l’amico è un altro se stesso. Ne deriva che come a ciascuno è desiderabile la propria esistenza, altrettanto e similmente lo è quella dell’amico.....conviene aver allora aver insieme sensazione anche dell’esistenza dell’amico e questo può avvenire nella convivenza e nella comunanza di discorsi e di idee <sup>2</sup>.

Ho fatto ricorso a parole altre per dire la mia amicizia con Marisa, ma forse sono insufficienti per esprimere la relazione e la condivisione di progetti, intenti, finalità e altresì la passione del pensare, o la passione della verità e desidero sottolineare il valore della relazione e del dialogo come cifra di Marisa (oltre alla musicalità del suo dire come ricorda poeticamente Giovanna Borrello nel testo). Né si può dimenticare – e qui potremmo parlare a lungo- l’azione di “maternità” spirituale nei confronti di tante schiere di studenti/esse, Ancora emerge da un lato la sua azione di leader e di *magistra* (anche manager) generosa ed infaticabile, intelligente ed energica, dall’altro la sua umanità, disponibilità, sensibilità femminile; personalmente riassumo il tutto nella parola autorevolezza, che non è sinonimo di autorità, anzi ne è molto distante.

---

\*Docente di Filosofia Morale, Università Roma Tre.

<sup>1</sup> S. Weil, *Oeuvres*, Gallimard, Paris 1999, p.755.

<sup>2</sup> Aristotele, *Etica Nicomachea*, in *Opere*, Laterza vol. 7, 1170 b 7.

La ragione autorità, spesso presente come autoritarismo, si deve distinguere dalla ragione autorevolezza (lo ricorda anche Christiane Veauvy nel suo saggio) che investe immediatamente la sfera della pratica, della prassi, e che a differenza dell'altra, tesa all'unica verità, adotta il pluralismo come valore importante, promuove cioè una pratica della ragione che consente alle diverse prospettive di venire in primo piano, dando voce ad una continua attività discorsiva e critica e tale pratica io riconosco nella autorevolezza di Marisa Forcina e di tale suo essere le sono riconoscente (*reconnaissance*, che la lingua francese è una delle poche che evidenzia).

A questo proposito Suor Luciana ricorda che la grazia della condivisione e la modalità di relazionarsi non è soltanto l'esito di un'eleganza, fatta di semplicità e chiarezza, dovute a una fine educazione e sensibilità, ma è anche l'intelligenza di un percorso di pensiero basato sulla convinzione che il Monastero fosse luogo della condivisione, pieno di "soggette" libere, e fedeli quindi ancora riconoscimento di una declinazione "altra" dell'*auctoritas* che in esso si esprimeva.

Venendo al testo, ringrazio le brave curatrici per questo loro lavoro e impegno, segnato da una cifra particolare che credo circoli come filo rosso in tutto il volume: la stima vicendevole, l'amicizia, la *philia* che ci lega alla studiosa, tutto riassunto nel titolo stesso, *Tessere le relazioni*, che dice molto, ma non tutto; il pregio più importante, a mio parere, è quello di riuscire a centrare nel ricco, variegato, polimorfo percorso di Marisa alcuni fuochi significativi, non sempre facili.

Altre volte ho usato la metafora di una matassa, perché, addentrandoci negli scritti di Forcina e nei saggi qui presenti si manifestano immediatamente tante problematiche, un contenuto fecondo, anche se non semplice; vari sono, infatti, i grovigli speculativi, carichi di una lunga tradizione, di grande rilevanza, ma anche impervi e problematici, la cui finalità tuttavia, mi piace sottolinearlo subito. è quella di costruire criticamente o, meglio, per introdurre nella domanda filosofica luoghi nuovi.

Vorrei scendere più in profondità, limitandomi tuttavia a schegge di ricordi, suscitati da questo opera, da cui emergeranno la ricchezza psicologica ed esistenziale di Forcina, e insieme, anche se impossibile rendere a parole, l'empatia e la sorellanza che ci unisce, ricordando con nostalgia i periodi di più intensa comunanza in questo ultimo quindicennio, che ci ha visto vicine in numerose iniziative e in scambi stimolanti, in tante scelte condivise.

Stefania Mazzone parla qui di mappe ( paradossalmente tratta del nomadismo) e in questo libro tante sono le mappe teoretiche e pratiche che ci uniscono nella diversità a Marisa: cartografa inesperta ne suggerisco alcune:

dalla mappa teoretica ( ben tratteggiata nei saggi di Daniela De Leo, Angela Ales Bello, Luisella Battaglia) legata a quella etica politica (come leggiamo nei saggi sul pacifismo internazionale femminile di Fiorenza Taricone ,e in quello di Dino Cofranceso) alla mappa storica, che reinterroga figure fondamentali del femminismo come Ildegarda, Cristine de Pizan, Mary Woollescrafft , ma riscopre anche figure meno note come Moderata Fonte o Luisa Anzoletti ricordata in *Femminismo e cristianesimo in Italia tra Otto e Novecento* da Anna Scattigno. Interessante anche la mappa pedagogica con riferimenti alle scuole rurali di Salvatore Colazzo e ai Percorsi nella pedagogia femminista di Mary Wollstonecraft di Antonella Cagnolati, inoltre in altri studi emerge una speciale attenzione alle bambine. Molto densa altresì la mappa teologica, con i saggi di Suor Luciana, Chiara Zamboni, e Stefania Tarantino.

L'orizzonte problematico, la cornice di fondo, molto chiara e visibile, direi sempre presente come un chiaro oscuro zambraniano, ma anche tessitura che lega tutti i capitoli è rappresentato dalle precomprensioni femministe e dall'impegno femminista dell'autrice, che nei suoi testi ha sempre giocato a carte scoperte, manifestandole quando è necessario, ed esplicitandole in maniera forte, intrecciate sia al suo percorso teoretico, sia nella dimensione etico-politica, sempre presente nei suoi testi<sup>3</sup>.

Ricordo le pagine appassionate di Forcina (e anche le nostre discussioni) nelle quali si mostra con autorevolezza non solo come il pensiero femminista abbia lasciato un'impronta particolare, sia rispetto alle scelte dei temi, sia al modo di analizzarli e svolgerli, ma soprattutto quanti vantaggi derivano alla storia della filosofia e alla cultura tutta, da questo apporto, cioè dall'elaborazione delle massime questioni da parte delle filosofe.

Come sostiene Angela Ales Bello nel suo saggio, che ripercorre con grande puntualità il percorso di Marisa, se si esamina la riflessione filosofica sulla differenza, Forcina tuttavia non dimentica mai il legame, o meglio la presenza vigile e l'interesse nei confronti della società, proprio con l'intento, direi l'esigenza essenziale di delineare l'etica smarrita dei nostri tempi, trovare i sentieri esplorati dagli esseri umani del terzo millennio, e vorrei evidenziare il forte impianto morale che risuona in tutti i suoi lavori e ,

---

<sup>3</sup> Si vedano: *Soggette. Corpo, politica, filosofia: percorsi nella differenza*, Franco Angeli, Milano 2000.

*Ironia e saperi femminili. Relazioni nella differenza*, Franco Angeli , Milano 1997, *Una cittadinanza di altro genere. Discorso su un'idea politica e la sua storia* Franco Angeli, Milano 2003.

specularmente , in questi saggi che seguono un pensiero molto articolato con lo sguardo sempre aperto all'Europa, anche di fronte a una Europa in crisi, Europa usurata nei suoi valori (e questo irrompe al termine nella bella intervista- dialogo finale con Anna Maria Cherubini)

Insieme tuttavia, emerge anche la consapevolezza, di fronte a queste tematiche, di non creare dal nulla, ma essere in qualche modo eredi di sapienze antiche, si tratta di un ri-pensare autori/autrici e assumo anch'io questa modalità in quanto si può attuare un pensare insieme, un *mit denken*.

Questo mi spinge a focalizzare in particolare due punti: il *mit denken* speciale che si è realizzato nella scuola della differenza, argomento presente in molti saggi e non poteva essere altrimenti, e il valore dell'ironia, in particolare -per me- del riso, del comico, del gioco, trattato in altri.

Vorrei porre un legame tra i due argomenti sotto il segno di un spiritoso aneddoto narrato da Aristotele, a proposito di Eraclito: *gli dei in cucina*<sup>4</sup>. In diversi contributi si fa riferimento alla cucina (Cagnoni alla sua, Cherubini a quella di Marisa, io stessa in un articolo precedente. ricordavo la bella cucina di Marisa, (elegante unione di pentole e librerie), che ci ispirò nell' organizzare una scuola estiva della differenza, idea con velocità e passione messa in pratica e durata per 17 indimenticabili anni<sup>5</sup>.

Elena Laurenzi giustamente sottolinea che si è trattato di un nuovo modello di pensare in presenza, “differente dal pensare a partire dal già detto e pensato”.

Nelle diverse edizioni della Scuola estiva, la pratica del pensare in presenza parte da una domanda sul/del presente, captata dall'orecchio attento di Marisa Forcina, e da lei stessa sintetizzata nei titoli, per poi svilupparsi nel confronto tra le partecipanti che la elaboravano a partire da sé, mettendo in gioco la propria esperienza. Tutte e ognuna, tuttavia, rivolgevano domande

<sup>4</sup> “Di Eraclito si riporta una espressione che avrebbe detto a degli stranieri che volevano andare da lui. Avvicinandosi, essi lo videro mentre si riscaldava al forno. Essi si fermarono sorpresi e ciò soprattutto perché egli li incoraggiò e li invitò a entrare con queste parole: Anche qui sono presenti gli dei”, in AA.VV. *Les Dieux dans la cuisine. Vingt ans de philosophie en France*, Aubier, Paris 1978, tr. it. Queriniana, Brescia 1979.

<sup>5</sup> Come ricorda Elena Laurenzi la scuola si realizza grazie alla collaborazione tra l'Università del Salento, l'Università di Roma Tre e il Monastero delle Benedettine di Lecce. I temi e i programmi delle diverse edizioni vengono decisi attraverso “telefonate creative” tra Marisa Forcina, Francesca Brezzi, Françoise Collin e, soprattutto nelle ultime edizioni, attraverso il confronto di un informale comitato editoriale composto da Pina Nuzzo, Donatella Grasso, Fiorella Cagnoni, Suor Luciana. Per una ricostruzione della storia e delle scelte metodologiche della Scuola, cfr. Francesca Brezzi, *La scuola estiva della differenza e la differenza in politica*.

rinnovate o in prospettiva diversa, dal limite, afferma Laurenzi, espressione che mi trova consenziente nel momento che spesso ho definito le pensatrici quali filosofe di confine, espressioni insieme di estraneità e di appartenenza che si traduce per me ancora in una domanda: gli studi delle donne, i Women's studies sono *fuori o dentro?* rispondendo con Laurenzi, sono ai limiti, esprimono una posizione di frontiera e allo stesso tempo di ponte.

Si è manifestata nella scuola, pertanto, una diversa «pratica politica del sapere», che trae alimento dall'esperienza femminile del mondo per riflettere e proporre strategie «di rivolta, resistenza e riparazione». Un pensiero che sottrae la differenza alla teoria per farne un esercizio e una pratica, una praxis, come delineato da Fina Birules: si tratta di libertà politica che non ripercorre sentieri già tracciati, bensì occorrerà riscoprirne e tracciarne sempre di nuovi. Così come Rosa Rius Gatell e Georgina Rabassò, nel saggio: *Filosofe / pensatrici*. Un contributo per mettere in discussione il canone, affermano che non è in questione il “fare filosofia” quanto, e soprattutto, il desiderio di comprendere. La cornice teorica e i generi di cui si serve la riflessione femminile, a lungo considerati minori, sono mezzi subordinati a un fine che considerano irrinunciabile.

Della scuola parla anche Stefania Tarantino, in un saggio dal titolo suggestivo, *Una scuola tutta per noi: un luogo di gioia del sapere, di incontro e di scambio, non esente da conflitti agiti in una modalità creativa, costruttiva e autentica e ricordo con piacere (e un po' di malinconica nostalgia) quanto mi disse un anno una partecipante: “si vede che state pensando”*.

Tarantino sottolinea come, nella scuola, si attingesse alle risorse della contestualità, della parzialità, della capacità di decentramento dell'io e usa un verbo perfetto, arieggiare, per descrivere il ruolo che assume l'ironia nella mente e nei saperi femminili. Le donne hanno sempre saputo arieggiare le stanze delle loro case e della loro mente. Un'esposizione all'aria nuova e fresca è necessaria per liberarsi dell'aria viziata e stantia di uno spazio da troppo tempo chiuso.

Come tante altre donne pensanti, anche Marisa Forcina è entrata nella stanza alta del logos e l'ha arieggiata. L'esempio paradigmatico si può cogliere nell'affrontare il discorso sull'ironia, che rinvia subito anche al riso (Forcina inizia nel suo testo da due donne sagge Sara e la servetta di Tracia), ironia e riso che esprimono - tema a me molto caro- uno *scacco matto ai nostri concetti*, e mi richiamo altresì a Bergson che nel suo testo sul *Riso* parla

di un impertinente quanto di sfida gettato a Aristotele <sup>6</sup>, e a tutta la storia della filosofia, sfida impertinente perché il riso sfugge a ogni catalogazione.

Tarantino aggiunge che si faceva tesoro del riso perché rappresenta «la gioia di chi sa» Altri articoli si concentrano su questo tema come Chiara Zamboni in cui si esamina il testo biblico e le riletture di Irigaray e Arendt.

Il riso– negli scritti di Forcina – esprime un certo modo di agire la differenza sessuale- queste le sottili notazioni di Chiara Zamboni -invece che farne solo oggetto di discorso. Il riso è una delle strade di una ragione dinamica – e non dialettica – che va all’incontro con l’altro, una prassi, piuttosto che una teorizzazione. Il ridere come pratica che tiene aperto l’insondabile della differenza sessuale.

Ancora Zamboni focalizza l’interesse di Marisa per il racconto della Genesi relativo a Sara, racconto decisamente sorprendente a suo parere: il riso di Sara è espressione di stupore, meraviglia e speranza, ma anche manifestazione di consapevolezza perché la realtà serba qualcosa di impossibile che si schiude apparendo all’interno della necessità. Non tanto perché quel che l’Onnipotente ha promesso si realizza – e cioè la nascita di un figlio ai due genitori anziani –, ma in quanto Dio chiede che a questo figlio venga dato il nome di Isacco, che vuol dire “risata” o “colui-che-ride”. E Dio aggiunge che è con lui, con Isacco-risata, che farà un patto a favore degli esseri umani. Un patto che più che con il riso scettico e distruttivo di Abramo, si intreccia con il riso di Sara che è consapevole del corpo e porta in sé la speranza che la vita corporea si dischiuda al piacere e alla nascita. Un riso che è gioia condivisa con altri. «Chiunque saprà, riderà con me», sono parole di Sara, che colora la tonalità del riso e non del pianto o della durezza degli impegni seri fondati sulla volontà.

Mi soffermo su questa costellazione di concetti (riso, ironia, gioco) perché grande è la consonanza con Forcina e quindi desidero intrecciare le nostre riflessioni.

Forcina sostiene, infatti, che forse dobbiamo considerare il patto con la Trascendenza accompagnato dal riso. Un Dio giocoso che non sopporta la monotonia e la continuità, e che ci coinvolge nel gioco della creazione, che è quella di un mondo complesso, in cui gli esseri umani talvolta sembrano burattini manovrati dal Dio, come riteneva Platone, fino a quando non si affidano completamente a lui. Un Dio giocoso rivela un’altra qualità

---

<sup>6</sup> H. Bergson, *Il riso*, Laterza, Bari 1987, n.e. 2007.mi permetto di rinviare al mio testo *Gioco senza regole. Homo ludens: filosofia, letteratura, e teologia*, Castelveccchi, Roma 2018, capitolo dedicato a Bergson, pp.60e ss.

dell'alleanza divina che non può essere stipulata attraverso il realismo e la seriosità, piuttosto attraverso il riso e il gioco. E Zamboni e Forcina aggiungono che le donne più degli uomini hanno la capacità di stare in rapporto con un mondo in divenire, con alti e bassi.

“Con girandole della realtà”, afferma Zamboni. Sara sembra essere posta di fronte all'impossibile, ascoltando le parole di Dio, però un impossibile che è dell'ordine della verità ed apre ad una via nuova. Una qualità di darsi del reale che ci mette in movimento.

A sua volta anche Suor Luciana rileva che Sara ride per credere l'incredibile, il riso passa nella fessura tra il credibile e l'incredibile e non prende partito: è saggezza, il sapere e il non sapere grazie ad esso smettono di odiarsi stupidamente: è saggezza! Con gli incontri della Scuola estiva, e con Marisa, sovente ci siamo immerse nel riso-saggezza, siamo state guidate, orientate alla felicità, alla possibilità di un orizzonte di vita come sfida alla frontiera dell'“essere avvizzita”. Ecco, condividere momenti di ascolto è stato ricevere provocazioni alla felicità. Un sapere che si colloca sulla soglia «dell'impossibile possibile». Un sapere dove l'impegno e la responsabilità della vita diventano “danzanti” e tornerò tra poco sul dio danzante.

Personalmente ho parlato di *Deus ludens*<sup>7</sup> per far emergere un itinerario altro nella riflessione filosofica: se la filosofia occidentale del '900, assumendo il criterio della scienza esatta, ha duramente contestato la legittimità della metafisica e di conseguenza ha rifiutato l'oggettività di Dio che su quella si fondava, per un altro verso anche la categoria di gioco può essere un rifiuto o la rinuncia al Dio concepito come Re degli eserciti, Pensiero di pensiero; quel Dio di cui, secondo Bonhoeffer, si può fare a meno nel mondo diventato adulto. Insieme il gioco può indicare altresì una terza via, ugualmente diversa dalla conoscenza metafisica-sistematica quanto da quella scientifico-matematica, via del *Deus ludens* senza per ciò ricadere nell'insignificanza cognitiva della parola Dio.

Sintetizzando, affermo che il ludico confrontandosi con l'oggetto religioso può riportare in primo piano nella riflessione concetti essenziali quali *gratuità, a-logicità, inutilità*, e insieme *speranza, futuro, impegno*, e pertanto entra con autorità (e forse come fattore di liberazione) nell'ardua questione *come conoscere Dio, come parlare di Dio oggi*: questione che non possiamo affrontare nella sua ampiezza.

Si tratta di uscire da una sorta di imprigionamento concettuale, e non solo aggiornare le nostre categorie nel senso di una male-intesa

---

<sup>7</sup> Cfr, *Gioco senza regole* cit., seconda parte



demitizzazione, ma *pensare “altrimenti” Dio, in termini radicalmente diversi*, rappresentati dalla *categoria ludica*. Se non si può *parlare di Dio*, si può *parlare con Dio*.

Gioco, concetto composito, galassia di significati, mostrerà le innovazioni teorico-pratiche anche in campo teologico: in tale contesto la categoria del gioco, con quelle a esso collegate di festa, canto, danza, ecc., indicherà la strada di un “pensare più”, di un pensare carico di senso, che dice qualcosa dell'essere.

Per un verso, il risultato sarà una visione più esauriente e ricca, di *tematiche religiose già acquisite*: il gioco come principio ermeneutico, in altre parole, mostrerà la sua validità nel recuperare alcuni filoni del pensiero biblico e patristico talvolta sottaciuti, ma che, se riscoperti, potranno gettare una luce diversa sui contenuti stessi.

Per un altro verso, considerando la ricchezza problematica del tema, si può giungere ad affermare la validità del gioco come *esperienza esistenziale*, o svolta antropologica su cui non posso soffermarmi<sup>8</sup>.

Ricordando Eraclito si possono forse riallacciare gli esili fili che dal pensatore greco giungono fino a noi e parlare di un Dio che gioca: la sua opera è logica (perché divina), ma non necessaria (perché ludicamente infantile). La tensione tra onnipotenza e gioco, tra energia divina e debolezza infantile si può risolvere nella creazione come ludicità, che è espressione di una sapienza senza fondo e senza origine, di una libertà che non è arbitrio, di un Dio, dunque, che chiama alla gioia e al piacere, alla comunanza e alla partecipazione.

*Deus ludens* e non *faber* indica non «l'ottusa necessità di un moto delle cose all'interno del mondo, ma l'ordine giocoso di un *logos* che non è il suo mondo»,<sup>9</sup> Dio che allude alla levità e leggerezza che accompagnano sempre il gioco, alla non stabilità innovativa di un *ludere* continuamente rinnovantesi, come espresso dalla Sapienza di Dio nei *Proverbi*: «Allora io ero con lui come architetto / ed ero la sua delizia ogni giorno, dilettrandomi davanti a lui in ogni istante; / dilettrandomi sul globo terrestre, ponendo le mie delizie tra i figli dell'uomo»<sup>10</sup>.

Innanzitutto - in questo mirabile passo - si deve rilevare la *personificazione della Sapienza*, che pur nella diversità delle traduzioni

<sup>8</sup> Rinvio al mio *Gioco senza regole* cit., cap. IV: *Dall'homo faber all'homo ludens*, pp. 101-131.

<sup>9</sup> Cfr. H. Rahner, *L'homo ludens*, Paideia, Brescia 1969, p. 20.

<sup>10</sup> *Proverbi* 8, 30-32 (*Bibbia Cei*, Roma 1974).



(architetto, pupilla di Dio, figlia del suo grembo) allude quasi a una ipostasi e manifesta comunque una sorta di funzione mediatrice, che poi sarà esplicita nel *Nuovo Testamento*. Se la drammatizzazione poetica (come anche in *Proverbi* 14, 1) accentua questo aspetto di vicinanza a Dio, significativo è il suo ruolo e il suo «rapporto» o legame con Dio, generata prima di ogni creatura dunque la Sapienza esprime questa funzione attiva nella creazione, «giocando dinanzi al suo volto» e nel gioco spensierato «il plasmatore del mondo scorge la bellezza cosmica da plasmare»<sup>11</sup>.

L'eco della Sapienza ludica, che gioca davanti a Dio esprimendo l'infantile gioco della creazione del mondo, affresco grandioso ma lieve, permane ancora per poco e via via, come nota giustamente Rahner, tale ludicità va persa, o almeno non si offre in tutta la sua gravidanza e densità.

*Deus ludens*, dunque, come nuovo (o antico) modo di esprimere l'essenza di Dio, al quale si possono affiancare altri sentieri, come quello della dossologia, la via cioè che parla della gloria di Dio – e della sua bellezza – più che della sua signoria, itinerario estetico dunque e non percorso morale, che si collega strettamente al Dio che gioca con la *Sophia*, come mostrato da H. U. von Balthasar nelle mirabili pagine di *Gloria*.

A sua volta anche l'uomo corrisponderà con una inversione di tendenza: non più l'obbedienza o il legalismo esteriore, ma avvertendo la presenza di Dio nel creato, protagonista di un gioco in esso, differente dal mondo del fare e dell'agire, ma sempre ambito creativo, terreno di fattività.

È un capovolgimento quindi che si opera (ancora sia a livello individuale sia universale) perché al mondo come storia e simbolo dell'*uomo faber* si può sostituire il mondo come spazio del gioco, nel quale alle categorie del

---

<sup>11</sup> Per cogliere tuttavia le infinite risonanze della Sapienza che gioca è forse necessario risalire al termine ebraico *hokma* (radice *khkm*), che i Settanta traducono ricorrendo alle parole *sofia*, *sofòs*, etc., Innanzi tutto tale radice ebraica appare in altri due passi dell'Antico Testamento: nei *Libri dei Re* (o *Libri di Samuele*) e precisamente in *2 Re* 6,5: «Davide e tutto Israele danzavano dinanzi al Signore, con tutte le loro forze, cantando al suono di cetre, di arpe» e più in là «davanti al Signore io danzo, per la vita del Signore io danzerò». Si rivela pertanto come il termine indichi un gioco danzato o una danza, esprimendo in tal modo la caratteristica della concezione sapienziale di Israele: il legame con Dio non si attua solo in forma di conoscenza, ma anche come un comportamento, radicato in Dio stesso, un'attività tutta particolare che inizia nell'interiorità, un essere davanti a se stesso, traducendo l'intatta e intangibile felicità del proprio stato, la libertà e felicità di essere liberi, e immagine di questa gioia indicibile, il gioco. Nel *Nuovo Testamento*, come è noto, tale concezione sapienziale tipica di Israele viene ripresa e applicata alla persona del Cristo: Gesù come sapienza e sapienza di Dio in *Matteo* 11,19, partecipante alla creazione e conservazione del mondo, Gesù bocca della Sapienza che salva, Sapienza scesa sulla terra, come nel prologo di Giovanni.

fare e dell'aver subentrano quelle dell'essere e dell'esistere autentico, e non già un vivere passivo o di pura inerzia, ma forse una tonalità diversa dell'agire stesso, una realizzazione che è anche auto-realizzazione.

Ecco irrompere un'altra categoria, la gratuità biblica, che riteniamo caratteristica molto più ricca e feconda della stessa libertà, in quanto esprime in maniera poliedrica una situazione che è diversa sia da futilità che da non senso; la gratuità, come il gioco, è cifra di una logicità non necessaria, logicità misteriosa quale è quella del Verbo incarnato, che supera ogni filosofia categoriale (consentendo forse solo i concetti della teologia negativa).

Ritornando al nostro testo, Suor Luciana afferma che con il riso nasce un sapere dove l'impegno e la responsabilità della vita diventano "danzanti": Cristo mediatore di salvezza, cioè colui che ricostituisce un'armonia che era andata perduta, e la ristabilisce con un'azione di rottura e di dirompente vitalità, ergendosi quale Signore della danza, che mi ha ricordato un antico *Lied*:

"Ho danzato il mattino della creazione del mondo. E ho danzato nella luna, nelle stelle e nel sole. E son disceso dal cielo e sulla terra ho danzato. A Betlemme sono nato. Danzate, allora, ovunque voi siate, io sono il Signore della Danza, egli disse. E vi guiderò tutti ovunque sarete".

*Costruire ponti, con grazia*  
**Michela Pereira\***

Muoversi nel mondo del femminismo e della ricerca universitaria contemporaneamente è stata, per le donne della generazione a cui apparteniamo Marisa e io, un'avventura esaltante e rischiosa, per la quale non avevamo veri e propri modelli, e nella quale ciascuna si è messa in gioco con tutte le energie di cui eravamo ricche allora, negli anni '80 del secolo scorso, e che ancora assistono le più fortunate tra noi. Ciascuna si muoveva con il proprio stile, ma con la consapevolezza che era prioritario intrecciare i percorsi e costruire momenti di scambio sia fra noi sia con l'ampio e variegato mondo di relazioni che il movimento degli anni '70 aveva creato e nel quale eravamo immerse. La baldanza giovanile faceva superare distanze, l'entusiasmo comune smussava angoli, la convinzione di essere "nuove" e di portare idee fresche e vive dava coraggio nel fronteggiare le difficoltà dell'ingresso nel mondo accademico, che all'apertura prodotta dal '68 (sia sul piano delle strutture e della legislazione che su quello del funzionamento quotidiano) provava in realtà a rispondere "cambiando perché nulla cambiasse". In questo panorama, alla fine degli anni '80, Marisa ha fatto una mossa fondamentale, e vorrei partire proprio da quella, sia perché mi rimanda agli inizi della nostra conoscenza, sia perché ai miei occhi rende manifesti tutti gli aspetti originali della sua personalissima maniera di costruire ponti fra i due mondi, femminismo e accademia appunto, con la grazia e la pacatezza di modi che le appartengono: senza provocazione, senza cercare il conflitto, ma con lucida e determinata decisione rispetto agli obiettivi e con duttile capacità di disegnare i percorsi per raggiungerli.

\*Docente di Filosofia Morale, Università Roma Tre.

Serenamente convinta che nel mondo del femminismo, e in particolare tra quante di noi provavano a coniugare femminismo e filosofia, ci fossero diverse realtà interessanti oltre alla comunità veronese di Diotima, la cui voce dirompente era allora l'unica che avesse trovato risonanza nella comunicazione più o meno di massa, Marisa incominciò a tessere una tela di rapporti su scala nazionale e internazionale, riuscendo in breve tempo a organizzare a Lecce un convegno di dimensioni imponenti, che si svolse nell'aprile del 1992 con un titolo che parlava da solo, *Filosofia Donne Filosofie*<sup>1</sup>. Un'affermazione che nella sua apparente semplicità evocava (e ancora evoca) la pluralità di voci che programmaticamente si volevano mettere in gioco, valorizzando le differenze di punti di vista, posizionamenti, scuole e anche – vale la pena sottolinearlo – la differenza di età, di esperienza e di collocazione fra le persone che in un'impresa del genere se la sentivano di cimentarsi, donne e uomini: un esperimento di circolarità nella comunicazione di saperi e di progetti, che avrebbe trovato ulteriore espressione nella Scuola estiva della differenza, attualizzando negli anni 2000 il meglio dell'eredità antiautoritaria del movimento delle donne e del '68. La memoria dei computer è più volatile di quella cartacea, e dopo trent'anni di cambiamenti di hardware e software non sono riuscita ritrovare traccia degli scambi preliminari al convegno. Ma invece ricordo assai bene come nel contesto della Scuola estiva di storia delle donne a Pontignano del 1991, quando insieme ad Anna Scattigno parlammo ad altre docenti e studentesse di questo convegno in preparazione, tutte manifestarono entusiasmo per la proposta che – come del resto la scuola delle storiche – si teneva ancorata all'istituzione universitaria e la investiva della vitalità di persone e idee del movimento femminista.

Il volume degli atti<sup>2</sup>, stampato nel 1994 dalla stessa casa editrice di oggi, fa degnamente pendant a quello che presentiamo, sia per la mole (le 977 pagine di allora sono addirittura quasi il doppio del libro odierno!), sia per l'accuratezza editoriale. Vorrei però sottolineare una differenza apparentemente anodina, ma invece significativa: in *Filosofia Donne*

---

<sup>1</sup> Su questo evento, che non esito a definire fondativo, tornano nel volume *Tessere le relazioni* alcune delle persone che come me vi parteciparono: Angela Ales Bello, Giovanna Borrello, Elena Laurenzi; come noi erano presenti altre autrici di oggi, Fina Birulés, Giovanna Borrello, Francesca Brezzi, Chiara Zamboni, e poi Pina Nuzzo, Anna Scattigno, e certamente il ricordo di qualcuna mi sfugge.

<sup>2</sup> *Filosofia donne filosofie / Philosophie Femmes Philosophie*, a cura di Marisa Forcina, Angelo Prontera e Pia Italia Vergine, Lecce, Milella, 1994

*Filosofie* l'indice dei contenuti, naturalmente ricchissimo, riporta i nomi delle autrici e degli autori con l'iniziale puntata, rendendone indistinguibile a prima vista il genere e dunque nascondendo, a scelta, o la preponderanza delle donne che fecero l'impresa, o la presenza degli uomini, pochi coraggiosi e non solo giovani (come si potrebbe pensare), che erano insieme a loro. Il primo, visibile mutamento è appunto questo significativo dettaglio: in *Tessere le relazioni* le molte autrici e i pochi autori *selecti* si presentano in bella schiera fin dall'inizio, a segnalare che oggi anche il semplice dato bibliografico rende giustizia alla dualità sessuata, uno dei temi di fondo che hanno guidato la ricerca e l'agire di Marisa. Dal due – come attesta la tradizione simbolica, ma anche il codice binario – nasce ogni possibile pluralità, e dunque non è ozioso né “etero-vetero” richiamare questa categoria, negata per troppo tempo dalla cultura di stampo patriarcale in nome del “neutro” e oggi di nuovo messa in discussione a partire dalle alterità che proprio la sua affermazione ha reso possibile valorizzare<sup>3</sup>.

Ma torniamo al convegno e al volume degli anni '90, con un'altra considerazione: un'impresa di questa natura e dimensioni non si improvvisa, e due ulteriori dettagli del libro ne fanno fede. Al dovuto riconoscimento dei contributi CNR e ministeriali nella controcopertina risponde una *Tabula gratulatoria* alla fine del volume, che vede elencati dalla Regione Puglia a singoli nomi di negozi o laboratori artigianali di Lecce e dintorni, che in qualche misura hanno contribuito alla realizzazione del convegno. Trovare risorse è un'arte non banale, e Marisa mostra anche in questo la sua capacità di muoversi dentro l'istituzione e nel contesto sociale, di pensare in grande senza dimenticare, come ogni padrona di casa e madre di famiglia quale lei è, che tutti i dettagli, fino ai più piccoli, contano nel quadro d'insieme.

L'evento e il volume hanno allargato lo spazio per la ricerca filosofica delle donne e negli anni successivi le occasioni di collaborazione con Marisa, non numerose ma sempre preziose, mi hanno confermato che, oltre a essere in proprio una studiosa di grande finezza nell'analisi delle questioni legate alla differenza, il suo tratto forse più rilevante nel panorama italiano, almeno ai miei occhi, era (ed è) la capacità di valorizzare con stile le energie che in molte sedi universitarie si stavano mobilitando attorno al problema della trasmissione di conoscenze ed esperienze fra generazioni. A cavallo del millennio il tema dell'*empowerment*, la discussione sulle Pari Opportunità, la

---

<sup>3</sup> Su questo tema offre un lucido contributo in *Tessere le relazioni* Fina Birulés, che scrive tra l'altro: «forse il carattere sovversivo della diversità non può poggiare sulla mera moltiplicazione numerica». (p. 97)

crescita della presenza delle donne negli ambiti disciplinari più diversi e anche – pur senza sfondare il “tetto di cristallo” – nei ranghi accademici, hanno avuto ricadute sia nelle città in cui le donne erano riuscite a impiantare centri, associazioni, gruppi più o meno stabili, sia nelle università dove, specialmente con l’inizio del nuovo ordinamento nel 2002, si è iniziato ad aprire corsi e *master* dedicati a questi argomenti, perfino con qualche sfondamento nei dottorati. In tante abbiamo provato, discutendo se e come utilizzare i nuovi strumenti – per esempio le commissioni per le Pari Opportunità – per trasmettere alle nuove generazioni di studentesse e studenti saperi ed esperienze guadagnati dal movimento, ma talora perdendoci un po’ nelle dinamiche istituzionali che non erano sempre amichevoli con tali progetti. La Scuola estiva della differenza, che sotto la direzione di Marisa Forcina si è tenuta a Lecce dal 2002 al 2015, è stata una delle realtà più originali e anche più longeve in questo panorama. Accennavo sopra alla modalità “circolare” e antiautoritaria di questa esperienza, lanciata da Marisa dall’interno dell’istituzione universitaria ormai più di vent’anni fa. E anche in questo contesto si è ampiamente manifestata la sua capacità di costruire ponti di breve e lunga gittata, dall’università alla città di Lecce e da Lecce alle sedi, non solo in Italia, in cui le donne portavano avanti ricerche filosofiche e iniziative didattiche. Il respiro che questa apertura ha dato alla sua creatura si intreccia con la ricchezza di pensiero sviluppata nel rapporto con Françoise Collin e con la ricerca internazionale, che nella Scuola estiva, e non solo, trovava un canale diretto di rapporto con le più giovani, fecondando l’impresa didattica e facendone qualcosa di più<sup>4</sup>.

Sono riuscita a partecipare solo un anno alla Scuola estiva della differenza, ritrovando il clima di energico confronto non privo di allegria che aveva caratterizzato il convegno del 1992, in questa bella città, nell’accogliente e raccolto ambiente delle Benedettine<sup>5</sup>. Ma non ho incontrato Marisa soltanto qui. Con grande generosità ha accolto più di una volta i miei inviti in Toscana – non proprio dietro l’angolo ... – per portare il suo contributo alla discussione nel master in Studi delle donne, pratiche didattiche e pari opportunità, che avevamo attivato all’università di Siena nei primi anni 2000; ma già nel decennio precedente, nella piccola città di provincia in cui

---

<sup>4</sup> Si vedano, in proposito, molti contributi in questo volume e in particolare quelli di Stefania Tarantino e Christiane Veauvy.

<sup>5</sup> Proprio ripensando al luogo e al clima ho voluto offrire nel libro un contributo su Ildegarda di Bingen, la grande *magistra* benedettina del XII secolo, nei cui tratti di sapienza e di cura riconosco in filigrana tratti di Marisa.

vivo, Pistoia, dove all'epoca c'era un centro di donne molto attive con le quali si organizzavano cicli di incontri su *Le differenze* – perché la passione delle differenze al plurale è una delle passioni che condivido con Marisa<sup>6</sup>.

L'altra è quella di muoversi all'interno dell'università – istituzione alla quale ho appartenuto, non senza contraddizioni, per quarant'anni tondi – ricordando che il mondo è più grande e non diviso in compartimenti stagni, e che la serietà dell'accademia non si misura con la separatezza e la rigidità dei saperi, bensì con la qualità dell'impegno cui il desiderio di aprire spazi e valorizzare differenze fornisce nutrimento e vitalità. In questa condivisa condizione di chi, come la spola del telaio, si muove incessantemente per realizzare un tessuto di rapporti fra persone, saperi, contesti, ho sempre ammirato Marisa, che col suo inconfondibile stile ha saputo contribuire alla vita del suo ateneo – vent'anni alla commissione per le Pari Opportunità significa una mole immensa di lavoro culturale e politico<sup>7</sup> – senza mai “cedere il passo” all'accademismo di maniera e alle politiche di convenienza. Il prezzo pagato è stato un investimento per la filosofia e per le donne, per la filosofia delle donne, per le donne e per gli uomini che vogliono fare filosofia portando la loro novità e la loro differenza<sup>8</sup>. Per questo l'omaggio a Marisa Forcina, di cui è segno tangibile questo volume che abbiamo scritto per lei – a testimoniare di una lunga amicizia e stima seppure, nel mio caso, nella distanza –, vuole essere prima di tutto un segno di graditudine e di riconoscimento pubblico e duraturo dello stile inconfondibile con cui è stata ed è una *magistra*.

---

<sup>6</sup> A Siena, in un gelido giorno di fine gennaio 2003, riunimmo le coordinatrici di master e scuole che toccavano il tema delle Pari Opportunità, e Marisa portò la sua esperienza sia di Delegata del Rettore di Lecce, sia della giovanissima Scuola estiva. A Pistoia il centro delle donne “Caleidoscopio” aveva organizzato nel 1994 il terzo ciclo, *Dentro le differenze, la pluralità del femminile nella filosofia e nella psicanalisi*, a cui Marisa intervenne in due date diverse: insieme a Elena Pulcini, il 19 febbraio, su *Pensiero dell'origine, pensiero della relazione*, e di nuovo con lei e tutte le altre relatrici, filosofe e psicanaliste, alla tavola rotonda conclusiva del 16 aprile (i materiali del Caleidoscopio sono conservati presso il Centro di Documentazione, nella sede della Biblioteca San Giorgio di Pistoia).

<sup>7</sup> «Marisa Forcina vede il ruolo della Delegata [alle Pari Opportunità] come quello di chi recepisce gli *input* politici, le richieste, le idee maturate nella società, nella politica e nei movimenti e li traduce per introdurli nell'istituzione accademica», scrive Anna Maria Cherubini nel suo contributo a *Tessere le relazioni* (p. 521).

<sup>8</sup> La ricchezza dei semi gettati nella “scuola di Lecce” si coglie dalla poliedrica messe dei contributi di studiosi e studiosi in questo volume, così come nella rivista «Segni e Comprensione» e nell'attività di studiosi e docenti come Daniela De Leo ed Elena Laurenzi, alle quali vanno i miei ringraziamenti per l'invito a prendere parte a questa bella occasione.

A. Volpe (a cura di), *Storia, Utopia, Emancipazione*, Mimesis, Milano 2022, 158 pp.

Nell'ambito delle attività organizzate dal *Centro interuniversitario di studi utopici*, con sede presso l'Università degli Studi di Macerata, Direttrice Carla Danani, in data 28 novembre è stato presentato il Volume *Storia, Utopia, Emancipazione* a cura di Alessandro Volpe.

Il lettore troverà nel testo dei saggi illuminanti, frutto di un "dinamismo" ormai consolidato all'interno del Seminario permanente *Storia, utopia e emancipazione*.

Secondo "nuove forme di pensiero che fruiscono dalla tradizione in maniera diversa dalle posture postmoderne, non più nel gioco fine a se stesso della citazione o della rammemorazione, ma in un recupero critico e attualizzante volto alla rielaborazione di criteri di analisi e trasformazione" gli ambiti tematici di Storia, Utopia e Emancipazione vengono in questo Volume portati a riflessione. E intorno agli stessi e anzi, proprio mediante l'intreccio chiasmatico degli stessi, che gli Autori "rappresentano" – mettono in presenza – il seguente nucleo interrogativo: "Possiamo ancora oggi, nonostante la deriva del *pensiero debole* e il *nichilismo dei valori* e la *complessità della realtà* rintracciare dei paradigmi unitari su cui fondare un pensiero che sappia interpretare l'attuale condizione storica e sappia renderne conto?".

Magistralmente Alessandro Volpe nella *Nota Introduttiva* traccia la via per normare l'organizzazione sistematica entro la quale è possibile mantenere la ricchezza di senso di tale nucleo interrogativo, individuando i paradigmi nella *storia progressiva*, nella *ragione emancipativa* e nell'*utopia come luogo dei possibili*. Tali paradigmi nel costrutto indagativo dei saggi presenti nel Volume sono approfonditi e messi in stretta correlazione.

Intorno al paradigma *storia progressiva*, gli Autori intraprendono varie direzioni interpretative per definirne i confini, tutte confluiscono nel delineare la dimensione storica come un insieme d'azione degli uomini che sono i portatori, gli agenti e/o le vittime di forze, istituzioni, funzioni, strutture



nelle quali essi sono inseriti. In altri termini, secondo gli Autori, la storia non può discostarsi dal “racconto”, perché non può distaccarsi dall’azione che implica agenti, fini, circostanze e interazioni e risultati voluti o non voluti. Quindi, il concetto di storia, che nei saggi viene ricostruito, è quello di un processo cumulativo di contaminazione, innesti, dialoghi, scontri e incontri, e in cui si denota il tendere verso la “verità” che continua sì ad essere dinanzi, ma si sottrae per tutti. È questo il concetto di una storia progressiva in cui non deve sfuggire la logica della “generatività spirituale”: non si è nella storia incontrandosi nella verità, ma nella coscienza della distanza di tutti dalla verità.

Allora, la storia, così inquadrata, restituisce una immagine non di progresso di una ragione veritativa, ma di una ragione di apertura alla verità, che dunque si dà sempre e solo come comprensione finita e situata della verità, dentro orizzonti di significato. La ragione si radica nel movimento dei mondi storici, un movimento che attraversa la storia, la vita stessa in quanto vita che si cerca nella storia: movimento della vita, del “trascendentale della vita” entro cui le singole esistenze sono collocate e da cui sono portate.

Il secondo paradigma che attraversa la tessitura argomentativa del Volume è quello di *ragione emancipativa*.

La ragione, riprendendo alcune analisi riportate nel presente testo intorno alla filosofia di Jürgen Habermas, è quella dialogica, unica via possibile per lo sviluppo di una autentica democrazia discorsiva, in quanto frutto della sua ineludibile riflessione autocritica.

Il percorso riflessivo tracciato all’interno dei saggi non imbocca una direzione volta ad abbandonare la ragione, ma a sviluppare una diversa “figura” di ragione che concatenando le conoscenze metta capo a un giudizio critico sulla società data e sulla necessità di trasformarla. Una ragione non astratta che organizza i fenomeni storici secondo un paradigma calato dall’alto, ma una ragione storica che parafrasando Edmund Husserl attiva un processo di storicità di secondo livello, in cui un “popolo sviluppa una propria storia e costituisce la propria identità confrontandosi con l’alterità delle altre culture”.

Infine, il paradigma dell’*utopia come luogo dei possibili* sottende le riflessioni precedenti. Per definirlo in maniera adeguata, gli Autori lo contestualizzano in una visione di mondo “multipolare” (pluralismo autoriale, pluralismo di radici, pluralismo della cura), formato non da culture chiuse e autoreferenziali. Questo mondo decreta l’inizio della storia universale come processo infinito di contaminazione reciproca, di innesti e di disseminazioni del senso, all’interno di una comune apertura verso ciò che scuote e trasforma.

E in questo procedere alla ricerca di orizzonti di senso “la categoria dell’utopia è valorizzata come metodo e criterio”.

Utopia come metodo consente di poter rigorosamente descrivere la realtà storica attuale, come “incontro/scontro tra esistenze collocate temporalmente”, quindi permette di raffigurare questa descrizione su paradigmi di interazione e intersoggettività tra le diverse esistenze. Seguendo tale metodo si demarca il confine con il pensiero rinunciatario verso ogni possibile tenuta di senso per descrivere gli accadimenti odierni e quindi ci si preserva dal precipitare verso chiusure soggettivistiche o di matrice negativa.

Utopia come criterio: riabilita il pensiero, stimola a “interrogare” il testo, cioè la complessità della realtà storica attuale e a “chiederoci cosa non riusciamo più a capire”.

Alla parola “utopia” viene attribuito il significato originario, quello di “luogo che è un altro luogo”, “un altrove che non è da nessuna parte”. A rigore questo termine non è solo da declinare secondo l’estensione spaziale, come suggerisce Paul Ricœur, ma anche secondo la sua esteriorità temporale (*ucronia*, un altro tempo). In sintesi, il concetto di utopia non assume un valore negativo, polemico come fuga dalla realtà, ma come espressione di tutte le potenzialità di un gruppo storicamente situato che si trovano represses dall’ordine esistente. Così tematizzato, tale concetto, viene restituito al lettore quale luogo spaziale e temporale in cui le potenzialità possono essere pensate e diventa esercizio della facoltà dell’immaginare, di cui Maurice Merleau-Ponty aveva fornito una acuta riflessione nella sua definizione di “*imaginaire est voir*”. Vedere cosa? “Un altrimenti essere”, che non fa svanire il reale stesso a vantaggio di schemi perfezionistici, al limite irrealizzabili, al contrario, come gli Autori puntualmente argomentano, la funzione liberatrice dell’utopia consente di immaginare il “non-luogo”, di mantenere aperto il campo del possibile, di abitare il “credibile disponibile” di un’epoca.

In chiusa, la traccia comune dell’intreccio che sottende i tre paradigmi, nelle tre parti del testo (Prima Parte *Radici Utopiche*, Seconda Parte *Teorie Critiche*, Terza Parte *Utopie (e distopie) del contemporaneo*) è quella di considerare la “storia” come un accadere di “contaminazioni”: la storia accade quando un altro presente vivente risuona nel nostro e lo altera, con una tensione utopica che anima il presente con l’attesa del futuro e immerge il futuro nella “carne viva” del presente.

**Daniela De Leo**

P. Colonnello, *Solitudine ed esistenza. Sullo statuto della vita interiore*, Mimesis, Milano 2022, 200 pp.

Un'indagine sul limine è un'indagine che insiste sulla linea che insieme divide e mette in comunicazione la filosofia con il suo altro e che anche ne definisce le possibilità interne. Tale è l'indagine condotta da Pio Colonnello nel suo ultimo lavoro *Solitudine ed esistenza. Sullo statuto della vita interiore* (Mimesis 2022), il cui fil rouge è la solitudine come disposizione costitutiva dell'esistenza, modo di essere nel mondo. Per esplorare questo tema, Colonnello ingaggia un serrato confronto tra filosofia, letteratura e arte, riconoscendo l'impotenza del solo pensiero concettuale di «penetrare nel vissuto della solitudine» (p. 24). Questo testo si iscrive in una ricerca di lungo periodo, che, nel solco della filosofia contemporanea tedesca, italiana e latino-americana, si è concentrata tanto su tematiche riguardanti l'esistenza quanto su questioni etico-politiche. Entrambi questi filoni di ricerca sono presenti nel volume, che, accanto allo scavo sulla vita interiore, presenta alcune riflessioni sulla vita in-comune.

Nella prima parte (Temporalità paticità esistenza) Colonnello mostra come la solitudine non possa essere pensata al di fuori della relazionalità: è nell'essere-con gli altri che sperimentiamo il nostro esser-soli e anche il desiderio di uscire da questa dimensione, che non è altro che nostalgia dell'inter-soggettività in cui siamo gettati. La solitudine, che è legata alla dimensione patica dell'esistenza, ovvero ad un sentire caratterizzato da intransitività e incomunicabilità, non è una condizione solo mia, ma è una condizione con-divisa, il che significa che noi siamo una "comunità delle solitudini", come ha sostenuto Aldo Masullo. Colonnello ritrova il tema della solitudine come separazione tra sé e gli altri, nelle opere di Camus, dedicate a due figure archetipiche dell'eroe solitario: Prometeo e Sisifo; l'assurdo camusiano, infatti, è la presa d'atto della propria condizione di estraneità o esilio nel mondo. La solitudine, dunque, è una condizione ontologica, radicata

nell'intrascendibile finitezza del singolo, che è solo nel mondo e al cospetto di Dio (Kierkegaard), dell'io, che "traccia un cerchio intorno a sé" (Jaspers), dell'Esserci, che scopre la propria assenza di fondamento (Heidegger). Nondimeno esistono fenomenicamente diverse tipologie di solitudine.

Giungiamo così a quello che Colonnello definisce "volto gianico" della solitudine (p. 43), che può essere una condizione, da un lato, di serena quiete interiore e, dall'altro, di dolorosa alienazione. Nella solitudine volontaria l'uomo si desta alla consapevolezza di sé, basti pensare alla dimensione eroica o monastica, in quella sofferta l'uomo tende, invece, a chiudersi in sé e a chiudere la comunicazione con gli altri. In filosofia quest'ambivalenza si ritrova, ad esempio, in Kant: nel ritratto dell'uomo che ha un alto sentimento della dignità della natura umana e si ritrae in una "sublime" solitudine, e nel ritratto del melanconico, il quale sceglie una solitudine, che può involvere in tedio di sé e del mondo. In musica, nota Colonnello, quest'ambivalenza è espressa soprattutto da Schubert in due *Lieder*: *Der Einsame*, che descrive la beata solitudine campestre in contrasto con il frastuono del mondo, ed *Einsamkeit*, che descrive la solitudine errabonda del viandante. L'ambivalenza della solitudine è legata al fatto che l'esistenza è sempre «in bilico tra il Kairòs, il momento opportuno e supremo, l'occasione propizia, e la circolarità di un destino ineluttabile» (p. 50), come emerge nelle opere di alcuni scrittori latino-americani, quali Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges e Octavio Paz. La *soledad* è correlata al tempo circolare, che gira in tondo, o meglio spiraliforme, che ritorna su se stesso e amplia le sue volute. Secondo Colonnello, «la metafora del labirinto è, forse, il legame segreto tra le opere dei tre scrittori latinoamericani: il labirinto come impossibilità di uscire dai limiti angusti della propria esistenza, un labirinto temporale» (p. 59).

Un'ulteriore pista per esplorare la solitudine è collocarla all'interno del plesso concettuale colpa-tempo-paticità. Insistendo sul concetto di solitudine come "assenza di patria", Colonnello osserva, sulla scorta di Heidegger, che nella quotidianità l'Esserci fugge da sé, cercando di vivere nel mondo come se fosse a casa, mentre originario non è l'appaesamento, ma lo spaesamento, che porta l'Esserci al cospetto del nulla. Dunque, «è proprio la condizione di non essere o di non sentirsi "a casa propria" lo spartiacque tra l'Esserci autentico e quello inautentico» (p. 61). A richiamare dall'inautenticità è la coscienza, che irrompe come un'alterità nell'ipseità, rivelando all'Esserci il suo essenziale esser-colpevole. La colpa o il debito originario [*Schuld*] dell'Esserci è l'essere fondamento di una nullità, poiché, in quanto gettato nel mondo, non si è portato da sé nel Ci.

Colonnello approfondisce, poi, la questione della colpa attraverso l'antropoanalisi esistenziale di Ludwig Binswanger e la psicopatologia fenomenologica di Eugène Minkowski, che la collocano in relazione al tempo vissuto, solo che «in Binswanger la tesi della “strutturalità” esistenziale della colpa è maggiormente affermata come condizione propria di ogni esistente e non solo dell'esistenza “alienata”» (p. 66), come emerge nell'esperienza vissuta del cambiamento repentino, in cui è come se venisse meno il terreno sotto ai piedi, come se alla nostra esistenza si aprisse l'abisso della mancanza di fondamento. Esistere è essere continuamente colpiti dalla repentinità del cambiamento, esistere è essere destabilizzati, espulsi dal proprio stare. «“Colpa” è allora», conclude Colonnello, «il voler persistere in una comoda e acquietante “stabilità”» (p. 72), il non accettare il proprio essenziale spaesamento, per cui la Schuldfrage è connessa alla difettività del fondamento. A proposito del coinvolgimento patico della soggettività nel tempo e nel mondo, Colonnello ripercorre il lungo cammino di pensiero di José Gaos – il filosofo che visse con serena accettazione la sua condizione di esiliato –, «iniziato con il congedo dal soggetto trascendentale e condotto innanzi fino agli estremi limiti del territorio dell'“affettivo”, fino all'approdo al soggetto mocional» (p. 111).

Nella seconda parte del volume (Coesistenza. Riletture etico-politiche), una volta mostrato che la nostra esistenza è una co-esistenza, Colonnello riflette su alcune linee di pensiero etico-politico. La sua scelta cade, innanzitutto, sulla filosofia politica latinoamericana, in quanto ha come presupposto teorico quello di considerare «perversa ogni totalizzazione di un qualsiasi sistema politico, tesa a negare la possibilità di un'alterità insita nella stessa realtà comunitaria» (p. 115). La sua disamina verte sulla filosofia della liberazione, la ripresa del marxismo e, soprattutto, sulla filosofia interculturale, che si basa su «un'idea dell'uomo e, di conseguenza, di cultura, profondamente radicate nella relazionalità» (p. 126) e si presenta come un «pensiero dell'attualità e delle sue articolazioni, inteso come un “abitare criticamente” il proprio tempo» (p. 125). Stessa continuità tra pensiero e azione politica si ritrova in Benedetto Croce, il cui ultimo fondamentale insegnamento – secondo Colonnello – è di aver messo in luce che «spetta all'individuo, mosso dalla “tellurica” energia vitale, sollevarsi dalla propria condizione naturale alle oggettivazioni della vita dello spirito; di conseguenza, la scelta che egli compie è sempre “critica”» (p. 140). Altro esempio di intellettuale impegnato è Herbert Marcuse. Nella ricostruzione della *Wirkungsgeschichte* di *Eros e civiltà* proposta da Colonnello emergono soprattutto due aspetti di particolare importanza per la trama generale: da un

lato, la stretta relazione tra cambiamento politico e psicoanalisi, che induce Marcuse «a sovrapporre una repressione “addizionale” di origine sociale a quella fondamentale di Freud, e al principio di realtà un principio di prestazione» (p. 143), elaborato marxianamente; dall’altro, la consonanza con la “teologia della liberazione”, con cui Marcuse condividerebbe non tanto un intento soteriologico e utopico, quanto la preoccupazione di dare «risposta al grido lanciato dal “non-uomo”», da chi non è riconosciuto dall’ordine sociale imperante, nonché «l’idea della necessità di un’inversione di tendenza, una *Kehre* della civiltà» (p. 150).

Ad arricchire di ulteriori rimandi questa già articolata mappatura fenomenologico-esistenziale della solitudine, si trovano in Appendice due brevi, ma densi, saggi: il primo concerne la lettura di Borges della *Divina Commedia*, mentre il secondo evidenzia l’ispirazione nietzscheana dei *Canti Orfici* di Dino Campana. Essi attestano come la parola poetica non solo riesca a dire la solitudine, ma ne rappresenti anche “un antidoto”, poiché, mettendo in comunicazione le solitudini, promuove una consolatoria solidarietà. In particolare, Colonnello considera la *Divina Commedia* un microcosmo simile all’Aleph borgesiana, la minuscola sfera che racchiude l’intero universo e tutti gli eventi, «un microcosmo che, però, è al tempo stesso un “labirinto”» (p. 156) e, dunque, una metafora della solitudine e del tempo che ripete se stesso. Invece, tra i rimandi a Nietzsche legati al tema della solitudine, che attraversano come un fiume carsico i *Canti* di Campana, Colonnello individua la concezione del tempo come eterno ritorno, la passività e l’orrore che essa suscita, la colpa e la redenzione/liberazione, il peregrinare mosso non solo dall’ansia della libertà, ma dalla nostalgia dell’origine, che rinvia ad una perdita dell’identità o a uno spaesamento essenziale. Non a caso, nei *Canti Orfici*, sin dall’inizio «ciò che è familiare, nasconde il carattere di non-familiarità» (p. 171), ciò che è domestico nasconde il carattere di un’inquietante estraneità.

Il pregio di questo lavoro, che mostra come l’essere soli non possa prescindere dall’essere con gli altri, non consiste solo nell’approfondita analisi fenomenologico-esistenziale, che si avvale del supporto di alcuni dei più significativi filosofi del Novecento, ma anche nell’ampio confronto con le suggestioni che emergono in campo artistico e letterario. Infine, l’attenzione posta alla portata etico-politica di questa problematica, testimonia di un esercizio filosofico che non si accontenta del solo registro teoretico, ma che si lascia provocare dalle sfide del nostro tempo e intende raccoglierle.

**Valentina Surace**

G. Tidona, S. Vinci, *Internatura*, Mimesis, Milano 2023, 351 pp.

Il lavoro portato avanti da Giovanni Tidona e Sasha Vinci, confluito nel testo in questione, rappresenta il coronamento di un processo di sinergia interdisciplinare che vede la riflessione propriamente teoretico-filosofica del prof. Tidona accompagnarsi al contributo artistico-visuale offerto dall'opera poliedrica di Vinci, il confronto con la quale supporta e arricchisce l'argomentazione centrale del testo per tutto il suo corso.

L'introduzione del contributo apre allo spazio di confronto, interno ai perimetri della storia degli approcci filosofici alla questione della natura, tra visioni *antropocentriche* e *fisiocentriche*, tali a seconda del posizionamento rispetto alla questione della relazione uomo-natura. La finalità dichiarata di un lavoro di tale portata, dal taglio necessariamente trasversale e intersezionale, è quella di una revisione radicale della filosofia della natura (o, meglio, *delle* filosofie della natura) che ne investa a pari titolo le strutture e il lessico fondamentali. A tal fine, la subito esplicitata intenzione dell'autore si mostra come il tentativo di applicare al campo delle filosofie della natura lo schema semantico-lessicale *multi-/trans-/inter-*, caratteristico degli studi sulla cultura, facendo così spazio per l'avvento della nozione che fungerà da perno concettuale per tutto lo svolgimento del testo, quella di *internatura*. Il neologismo in questione, da leggersi sempre nel confronto obbligato con gli altri due vertici di questo nuovo campo lessicale (*multinatura* e *transnatura*), richiama alla tendenza, propria di due o più sistemi naturali in contatto, alla creazione di una zona di sovrapposizione simultaneamente comune ed estranea ai singoli termini in contatto-contrapposizione. Le *relazioni internaturali* di cui tratta l'autore andranno intese come alternative tanto al conflitto *tout-court* quanto alla semplice giustapposizione dei sistemi in contatto, risultando così essere un paradigma ben più realisticamente adattabile agli studi sulla natura e gli ecosistemi. La necessità, fortemente sentita dall'autore, di pensare e strutturare nuovi modelli di relazioni internaturali tra uomo e mondo-ambiente alternativi a quelli propri delle scienze positive e della tecnica moderna, permette di localizzare il *quid*



dell'intero lavoro – alla luce del quale assume ulteriore valore il contributo artistico offerto da Sasha Vinci – nella «comprensione estetico-filosofica della natura che culmina in un paradigma di azione fisioliturgica in essa» (p. 12) – intendendo qui per *fisioliturgia* una specifica «forma di sodalizio con la natura» (p. 14).

Il primo capitolo, dal titolo *Antropocentrismo vs. fisiocentrismo*, cerca di mostrare l'inevitabilità della ricaduta in tale alternativa obbligata, in quanto necessariamente «*conoscere la natura, agire in essa e inter-agire con essa* sono [...] opzioni oscillanti tra un orizzonte della natura *in quanto tale* e un orizzonte della natura *per noi*» (p.17). La tematizzazione del «*multi-oggetto naturale*» (p. 20), l'indistinzione «*teor-etica*» (p. 22) tra filosofia ed etica della natura e la sovrapposizione fra azioni e cognizioni riguardanti l'oggetto-natura sono solo alcuni degli aspetti facenti da sfondo alla riflessione sui confini fra mondo umano e mondo naturale, τέχνη e φύσις, e sulla loro permeabilità. Se «ogni ente è [...] un oggetto naturale complesso, perché [...] intreccia insieme la *naturalità* e l'*artificialità*» (p. 45), l'ineludibile asimmetria tra naturale e artificiale (giustificata dalla tendenza di quest'ultimo ad assorbire e includere il primo) conduce, per l'autore, allo sviluppo progressivo e parallelo tanto di una «tecnicizzazione della natura» quanto di una «naturalizzazione della tecnica» (p. 48).

Altro compito fondamentale di una nuova filosofia della natura (di cui l'autore tratta nel secondo capitolo, intitolato *Molteplicità della natura*) sarà inoltre, senza dubbio, quello di rendere conto dell'ineludibile molteplicità degli enti naturali, nell'ottica di una prospettiva che tenga simultaneamente presente la triplice declinazione degli usi del termine φύσις, dove al fianco di un uso propriamente *indeterminativo* e di uno *assoluto* si ritrova quello *determinativo*, nel senso del riferimento alla «natura di questo preciso ente» (p. 67). L'apertura del discorso sulla molteplicità delle nature risulta funzionale all'introduzione, da parte dell'autore, di una distinzione che si rivelerà fondamentale nell'economia del lavoro, ossia quella – ereditata dalla riflessione di Paul Karl Feyerabend – tra «rappresentazioni della natura come *aggregato paratattico* e rappresentazioni della natura come *sistema ipotattico*» (p. 75). Mentre le prime – caratteristicamente associate ad una visione del mondo proto-mitica e pre-classica – sono rette da una concezione non gerarchica del cosmo, inteso come insieme non verticalmente ordinato e aggregazione di elementi paralleli caratterizzati dalla medesima dignità ontologica, le seconde – proprie di una visione mitica già matura, più propriamente olimpica, così come degli albori del pensiero filosofico propriamente inteso – rinviano piuttosto ad una rilettura della struttura



dell'esistente in senso gerarchico e univocamente normato, regno della *sovrapposizione* piuttosto che della *giustapposizione*.

Nel terzo capitolo, *Ambiguità della natura*, è il recupero progressivo – seppur parziale, rigettando ogni prospettiva meramente *multinaturale* per far spazio all'affermarsi dell'*internatura* – di una concezione paratattica degli enti e dei mondi naturali a mostrarsi come presupposto necessario per una riqualificazione in senso internaturale del pensiero della φύσις, dove l'incontro fra due sfere tra di loro estranee avviene come apertura di uno «spazio di interazione» (p. 132), lo *Handlungsspielraum* «nel quale si gioca l'intera vita umana». A questo genere di considerazioni si accompagna, conseguentemente, la riflessione sulle categorie filosofiche di *limite* e *confine*, costituente il primo «non [...] il punto in cui una cosa finisce, ma, come sapevano i greci, ciò a partire da cui una cosa inizia la sua essenza» (M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*, tr. it. G. Vattimo, Mursia, Milano, 1991, p. 103 - citato dall'autore a p. 156 del testo), mentre il secondo va assumendo «una decisiva precisazione di semantica nel concetto di 'soglia'» (p. 157) – manifestando chiaramente le intenzioni dell'autore circa una rifondazione su basi internaturali del lessico della filosofia della natura.

Nel quarto capitolo, dall'eloquente titolo *Natura naturans*, l'argomentazione procede mediante un'espansione del dominio della dicotomia spinoziana che includa in sé il radicale ripensamento della *natura naturans* come generatrice non solo degli enti nella loro concretezza (la *natura naturata* propriamente detta) ma, soprattutto, delle relazioni sussistenti fra questi e fra i rispettivi domini di appartenenza. L'autore opera in direzione di una riconduzione del tema nell'alveo del secolare dibattito sul rapporto fra *creatore* e *creato* e sulle molteplici tipologie di creazione che emergono nei differenti miti dell'origine: alla radice delle inclinazioni nichilistiche della cultura occidentale moderna starebbe, per Tidona, l'idea giudaico-cristiana di una creazione *ex nihilo*, che ha condotto inevitabilmente «all'idea della potenziale *nullità* della natura», in quanto il nulla non costituirebbe solo la radice del creato «bensì anche l'esito e probabilmente il *telos* del creato» (p. 175). La possibilità della risoluzione dell'opposizione fra *creatore* e *creato*, fra *natura naturans* e *naturata*, giace unicamente nel recupero dell'idea spinoziana dell'immanenza del principio divino e della conseguente coappartenenza fra le due dimensioni della natura: il quadro che ne scaturisce costituisce, quindi, «uno dei cardini di un'ontologia relazionale» (p. 188), perfettamente integrabile con un'idea di *ecologia* nella quale «la

categoria della relazione che qui è al centro» venga «ritradotta in *connessione*» (p. 194).

Ancora da una forte impronta spinoziana risulta poi essere caratterizzata la quarta sezione del testo del prof. Tidona, *Sacralità delle nature* – per la scelta del cui titolo il plurale non può certamente essere considerato casuale. L'applicazione dello spinoziano *deus sive natura* – come del *natura est deus in rebus* di Bruno – ad un lessico naturale declinato perlopiù al plurale è certamente funzionale ad una riappropriazione di tale prospettiva onto-teologica nel contesto ermeneutico dischiuso dal pensiero dell'*internatura*. Il dio immanente riacquisisce qui le caratteristiche proprie di una divinità, di un soggetto divino, pensata nell'al di qua della sua personificazione e antropomorfizzazione, dove «la *sanctitudo* è una proprietà delle cose» (p. 216) e θεῖον, attributo successivamente associato al significato di *divino*, nomina originariamente «elementi naturali elementari e basilari che hanno a che vedere con la distruzione e rigenerazione» (p. 223), mostrando la primordiale collocazione *in re* delle prerogative divine. Solo secondariamente il dio personale e singolare trova spazio nell'immaginario teologico, seppur inizialmente con θεός si indichi la potenza, la *Macht* demonica in grado di lasciar apparire le cose indicando i nessi sussistenti fra esse e che «divide e distribuisce (δαίωμα) le parti del tutto» (E. Severino, *Essenza del nichilismo*, Adelphi, Milano, 1982, p. 255 - citato dall'autore a p. 217 del testo).

Pur volendo – come risulta nel sesto capitolo, *Le nature amano nascondersi* – mantenere fede alla distinzione, proposta da Pierre Hadot, tra atteggiamento *prometeico* (improntato, cioè, all'indagine scientifica e alla manipolazione) e atteggiamento *orfico* (orientato, invece, alla contemplazione) nei confronti dell'oggetto naturale, un'autentica filosofia della natura deve oggi, volendo fare proprio uno sguardo ermeneutico propriamente *internaturale*, farsi carico della consapevolezza che la polarità fra questi due termini non esaurisce la complessità della relazione uomo-enti naturali. Piuttosto che risolversi nella semplicità della contrapposizione tra totale desacralizzazione, da un lato, e venerazione estatico-estetica della vita, dall'altro, la relazione tra civiltà umana e natura trova modo di esprimersi nelle modalità più impensate e nascoste, celate nella pratica scientifica oggettivizzante così come in quella che l'autore definisce «dinamica di occultamento» (p. 302) propria dell'arte. Nel settimo ed ultimo capitolo, *Natura come mondo e mondo-del-con*, l'impossibilità per l'uomo di eludere la reinclusione in una delle innumerevoli modalità della relazione con la natura è indicata come testimonianza della necessità di una prospettiva che assorba l'antroposfera nella «dimensione naturale» (p. 309) e mostri come «pur essendo in grado l'uomo di abitare zone

di confine o inter-sezioni tra il naturale e il culturale, il naturale e il tecnico, il naturale e lo storico, egli non può comunque uscire dalla *physis*» (p. 310). Il carattere relazionale della natura, precedentemente messo in luce, non riguarderà quindi solo il mondo fisico-naturale propriamente inteso, bensì «può essere esteso anche al mondo-del-con o ‘mondo umano’» (p. 311): è a partire da questo – dalla constatazione che, conseguentemente a quanto detto, «la necessità di cambiare il rapporto con la natura comporterà non solo il cambiare il rapporto degli uomini con la natura, bensì anche quello degli uomini con gli altri uomini» – che, per l’autore, risulta giustificato un salto nella giurisdizione del politico. Se si considera accettabile un certo grado di estensibilità degli assunti fondamentali della teologia politica così come presentati da Carl Schmitt - secondo il quale «tutti i concetti più pregnanti della moderna dottrina dello stato sono concetti teologici secolarizzati» (C. Schmitt, *Teologia politica*, in *Le categorie del “politico”*, Il Mulino, Bologna, 1972, p. 61 - citato dall’autore a p. 323 del testo) - , allora andrà da sé che applicando tale paradigma ai nuovi concetti dell’*internatura* ne trarremo un’inedita sintesi fra fisiolurgia e teologia panteistica e immanentistica, da un lato, e, dall’altro, un’ecologia politica che sappia indirizzarsi verso un cosmopolitismo tra uomo e natura che dia anche agli enti naturali non umani piena dignità di appartenenza allo spazio politico. La forte esigenza di un *rifidanzamento* comunitario-collettivo con il mondo – nell’epoca del quale, secondo l’autore, l’uomo «abita già» (p.338) –, trova soddisfazione esclusivamente in una *Verlobung*, un «fidanzamento ufficiale» (p. 339), un amore per la natura concretizzato in una forma definita e “sociale”: «ciò che si ama è qui la natura nel suo essere-tra – tra noi ed essa e tra sé stessa – dunque, coerentemente, un’*internatura*».

**Lorenzo Toro**

K. Boveiri (a cura di) *L'Héritage de Hegel. Hegel's legacy*, Ed. Presses de l'Université Laval, 2022, 234 pp.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel è probabilmente uno dei pensatori e filosofi più importanti del nostro tempo. Possiamo affermare, senza timore di essere smentiti, che le scienze umane in generale e la filosofia in particolare devono assumere una posizione positiva o negativa nei confronti della filosofia hegeliana prima di procedere ed approdare in altri sviluppi teoretici. Tenendo presente questo assunto, la *Chaire Unesco* (Università del Quebec a Montreal) e l'*Institut d'études internationales de Montréal* (Università del Quebec a Montreal) ha deciso nel 2021 di organizzare congiuntamente una conferenza internazionale, intitolata *L'Héritage de Hegel*. Il volume *L'Héritage de Hegel. Hegel's legacy* a cura di Kaveh Boveiri è il risultato di questa conferenza. È un testo bilingue in cui i contributi sono distribuiti secondo tre tematiche che si leggono sovrapponendosi.

Gli Autori concordano che la scienza umana in generale e la filosofia nello specifico debbano assumere nella loro struttura speculativa come elemento fondativo la filosofia hegeliana. L'intento del presente collettivo lavoro è radicato in una duplice urgenza: le minacce poste dalle crisi ambientali, politiche ed economiche e le nuove questioni che esse sollevano, da un lato, e la mancanza di risposte promettenti fino ad oggi, dall'altro. È, dunque, per il curatore, tempo di fare il punto della situazione e di contribuire a fornire nuovi spunti di riflessione.

I 14 testi di questo volume sono raggruppati in tre parti:

*Aspects de la pensée de Hegel,*

*Marx et Hegel*

*Hegel à l'époque contemporaine*

La prima parte, raccoglie testi che approfondiscono un aspetto del pensiero di Hegel, analizzando al contempo tematiche specifiche presenti nelle opere hegeliane. I contributi della seconda parte esaminano il rapporto tra Marx e Hegel, forniscono al lettore delle indicazioni per comprendere i

passaggi in cui Marx accusa Hegel di idealismo, di cui il passo ampiamente citato della prefazione al primo volume del Capitale è solo un esempio. Nella terza parte gli Autori esaminano l'influenza del pensiero di Hegel su diversi pensatori.

I testi collocati nella prima parte ruotano intorno alla categoria de “le négatif”: “le négatif joue le rôle de puissance transformatrice véridique”.

La teoresi argomentata nei testi è che all'uomo nel percepire la sua limitatezza gli si schiudono due vie, quella del perdersi in uno sgomento del nulla, davanti ad un infinito che nullifica il finito, oppure direzionarsi verso la filosofia dell'Assoluto, pensare la vita dell'assoluto, cogliendo la forza del dolore infinito, solo come un momento della storia dell'Assoluto. Solo quando il dolore infinito avrà acquistato un'esistenza filosofica senza essere più valutato esclusivamente come arbitrio o irrazionalità allora la filosofia avrà raggiunto l'idea della libertà assoluta identificata con la stessa necessità assoluta. Pensare “le négatif” diventa, così, esperienza necessaria per la coscienza stessa che riesce a rappresentare se stessa come capacità di differenziazione e di autodistinzione dell'uomo, che non resta testimonianza di una frattura, ma diviene segno di una rinnovata relazione attraversata dalla consapevolezza di essere parte di un Tutto.

In *La positivité du négatif dans la philosophie de Hegel*, Georges Zongo invita il lettore a intendere il negativo hegeliano come positivo e viceversa il positivo come negativo. Argomenta la sua tesi attraverso i tre principali libri di Hegel *La fenomenologia dello spirito*, *I principi di filosofia del diritto* e *l'Enciclopedia delle scienze filosofiche*. Nonostante la differenza tra queste tre opere, Zongo rileva un assunto fondamentale: la relazione tra positivo e negativo è interdipendenza. Riprende per concretizzare un esempio l'esperienza del periodo pandemico, in cui quando ci si sottoponeva al tampone nell'indicare l'esito dello stesso come “negativo” si intendeva esprimere lo stato di salute, e quindi una visione positiva della situazione in cui si era, mentre se il test risultava positivo significava aver contratto la malattia. Questo esempio porta l'Autore a far comprendere come la filosofia hegeliana destabilizzi quella visione unilaterale, riduttiva dell'interpretare e catalogare la realtà solo se positiva.

Dunque, mentre in generale attribuiamo al negativo un significato assolutamente privativo, Hegel, come messo in luce negli scritti di questa prima parte, vede in esso la condizione di ogni progresso e, da questo punto di vista gli riconosce un carattere eminentemente positivo. Negare non significa annullare in modo radicale, ma preservare ciò che è qualitativo di

quell'essere mancante. Così l'Assoluto può essere raggiunto solo considerando questa mancanza dell'infinito, quindi attraverso il limite del finito, quale non essere dell'infinito, è in ciò la sintesi dialettica hegeliana.

Pertanto, in opposizione al nulla, il negativo svolge il ruolo di vero potere di trasformazione. Ma il suo ruolo non si limita a questo aspetto epistemologico, perché, ontologicamente, anche il negativo è trasformativo, per così dire è una verità ontologica. Pertanto, Zongo critica, anche il pensiero di Heidegger per aver trascurato questo ruolo di mediazione del negativo iniziale, il ruolo attraverso il quale il positivo diventa il positivo effettivo. E dimostra l'esistenza di questa stessa caratteristica nella concezione hegeliana della libertà, sottolineando l'aspetto etico della libertà, distinguendo la libertà negativa dalla libertà positiva ed elaborando nel pensiero la libertà individuale e collettiva.

Anche in *Non-being and some philosophers*, Danny Goldstick si oppone alla rigida distinzione tra positivo e negativo. Lo fa elaborando tre concetti che si trovano all'inizio della *Scienza della Logica*, cioè l'essere, il non essere e il divenire. A questo scopo mobilita un gran numero di filosofi dell'antichità, dell'epoca medievale, ma anche moderni, da Parmenide, Platone, Aristotele e Plotino a Tommaso d'Aquino e Sant'Agostino, fino a Cartesio, Hobbes, Russell e Wittgenstein. Attraverso la lettura di un passo del *Sofista* di Platone (260 b) l'Autore dimostra la presenza di teorie che anticipano il dinamismo del negativo che ritroveremo nella logica hegeliana, in cui "ogni non-essere è il non-essere di qualcosa e l'essere effettivo di qualcos'altro". Pertanto, secondo Goldstick, Hegel non aderisce alla *creatio ex nihilo*.

Sulle orme di Zongo, anche Goldstick fa un esempio concreto: testimoniando il fatto dell'assenza di un amico, come esigenza di presenza.

In "*Philosophy is its own time vomprehended in thought*": *on the normativity of Hegel's practical philosophy* Andrew Buchwalter presenta l'opera hegeliana *Principi di filosofia del diritto* in cui viene riportata la ben nota affermazione che "una funzione centrale della filosofia è quella di comprendere la propria epoca". Un'interpretazione convenzionale di questa affermazione è che Hegel rifugga dalla teorizzazione normativa a favore di un'analisi empirica delle strutture e delle tendenze percepibili nella realtà esistente. In questo saggio, invece, si sostiene che l'affermazione data stimola un approccio distintivo alla teoria normativa, che si occupa delle potenzialità insite nella realtà esistente stessa. Secondo questo approccio, non solo il pensiero si confronta con un'epoca con i suoi standard endogeni, ma la riflessione filosofica è anche il processo in cui e mediante il quale l'epoca

viene compresa. Buchwalter lo dimostra in tre sezioni argomentative: nella prima fornisce i dettagli generali dell'affermazione di Hegel, concentrandosi sulla normatività specifica della sua posizione. Qui discute l'orientamento socio-storico della comprensione processuale della filosofia hegeliana. Nella seconda parte, dimostra come questa particolare comprensione sia costruita da Hegel per affrontare "le realtà delle società moderne" dove "la biforcazione è una caratteristica costitutiva della vita sociale moderna" di cui "l'opposizione più moderna è quella tra l'individuo e l'individuo". La terza parte presenta il ruolo che il riconoscimento reciproco gioca "come base della pratica sociale". Questo riconoscimento "funziona come uno standard per affrontare le discrepanze tra il concetto presunto e la realtà attuale e serve a dimostrare le carenze nelle interpretazioni convenzionali del concetto stesso".

In *Hegel and traumatic ground of the universal history of reason*, Emilia Angelova sostiene che il filosofo tedesco sia il fondatore della modernità politica. I suoi resoconti della storia, così come le istituzioni politiche della cultura e della società borghese, sono modelli e strategie critiche per affrontare la dialettica della negazione. La negazione non appartiene semplicemente al "non" del giudizio, ma deriva più sostanzialmente dalla negatività del desiderio dell'Altro. La negatività come origine della negazione muove dall'istanza negativa del soggetto, che espelle una parte di sé affinché possa venire ad essere come essere per sé e per l'altro. Questo duplice carattere di negazione è considerato dall'Autrice come "il presupposto del pensiero logico". E inoltre la nozione di normatività collega la scienza del diritto alla scienza della logica.

In *Hegel et l'expérience* Marie-Andrée Ricard presenta, da un lato, un'elaborazione del concetto di esperienza secondo Hegel riconoscendo una distinzione tra coscienza naturale e coscienza intenzionale e d'altro l'attualità di questo concetto partendo dalla dialettica hegeliana. Le argomentazioni prendono avvio dalla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, in particolare dall'Introduzione. È in questo testo avente "come tema principale il fondamento della scienza" Hegel inizia a discutere della coscienza naturale come un'esperienza "primitiva o primordiale" per "andare oltre l'esperienza immediata e inaugurare la via della scienza stessa". Nel contributo l'Autrice prosegue la sua argomentazione dialogando con altri pensatori che si sono confrontati con il concetto di esperienza, come Dilthey, autore della pubblicazione dei manoscritti politico-religiosi del giovane Hegel, Heidegger, Gadamer e Adorno, fino ai commentatori contemporanei di orientamento pragmatico come Robert Brandom.



I testi raccolti nella seconda parte presentano il rapporto tra Marx e Hegel secondo letture interpretative originali: *Hegel and Marx: the problem of materialism* di Andreas Arndt, *The "Great Service" of Hegel's logic to Marx's theory of surplus-value* di Fred Moseley, *Marx's Hegel (and the Hegel Marx missed)* di Tony Smith.

Andreas Arndt suggerisce nel suo contributo di interrogarci “non solo quanto Hegel può essere visto in Marx, ma anche quanto Marx esiste già in Hegel”. Da questa prospettiva viene argomentata da un lato l'incomprensione di Marx e allo stesso tempo l'idealizzazione, base dell'attacco di Marx a Hegel.

Sulla base del *Manifesto* comunista si potrebbe dire che un fantasma infesta il marxismo: il fantasma dell'hegelismo; un fantasma, perché nel marxismo Hegel sembrava essere morto e vivo allo stesso tempo. Come risultato di tale indagine, Arndt trae la seguente conclusione: l'affermazione materialista di Marx contro Hegel "non stabilisce alcuna posizione contro Hegel". Quindi, in questo contesto, la differenza tra idealismo e materialismo è solo verbale “senza alcuna differenza teorica significativa”.

In che modo Marx trae beneficio dal pensiero di Hegel? In *The "Great Service" of Hegel's logic to Marx's theory of surplus-value* di Fred Moseley formula una risposta. Il fondamento argomentativo viene costruito su di una frase di Marx tratta da una lettera a Engels del 1858 in cui il filosofo afferma che la rilettura della *Scienza della Logica* gli ha reso "un grande servizio" nell'elaborazione delle questioni a cui si stava cimentando. Moseley cerca di indagare nel suo contributo con acume critico ciò che Marx intendeva con questo “grande servizio” concentrandosi sul rapporto tra la logica di Hegel e la teoria del profitto di Marx, tema rimasto ad oggi non del tutto sviluppato. Per comprendere meglio questo rapporto, secondo l'Autore dobbiamo innanzitutto distinguere due livelli di astrazione nella teoria di Marx: “il capitale in generale e la concorrenza (più capitali)”. Moseley ritiene che "questi due livelli dell'astrazione del capitale [...] sono fortemente influenzati dalla logica del concetto di Hegel e in particolare dai primi due momenti del concetto: universalità e particolarità". Viene così dimostrata che “[la] forma generale del plusvalore in Marx segue l'universalità in Hegel, e la forma particolare del plusvalore segue la particolarità in Hegel”.

Infine, nel testo di Tony Smith vengono presentati dei punti di incomprendimento tra i due filosofi.

Marx critica Hegel per aver delineato un soggetto “non umano”, “lo Spirito assoluto”, “lo Spirito universale onnipotente” che governa il mondo. Nel respingere la teoria politica di Hegel, Marx non si accorge che anche



Hegel "rifiuterebbe il sistema astratto del dominio impersonale". Il punto importante suggerito da Hegel, ma non compreso da Marx, si riferisce a questioni riguardanti la complessità dell'acquisizione del potere, della gestione e della stabilizzazione di una società desiderabile. Questa complessità viene trattata da Hegel senza aver visto e sperimentato la Comune di Parigi e senza aspirare ad una trasformazione così radicale dello *status quo*. A sua volta Marx, che testimonia "la morte della Comune", non affronta questa complessità. Secondo Smith spetta ad una seria ermeneutica filosofica riconsiderare questa complessità e queste domande che sfuggono a Marx.

Nella terza e ultima parte del volume vengono collocati i testi in cui è rintracciata l'influenza del pensiero hegeliano in un particolare pensatore/pensatori.

In *L'héritage paradoxal de Hegel dans la Philosophie Française du XIX Siècle* Éric Puisais propone un metodo per considerare l'eredità filosofica in generale e l'eredità filosofica di Hegel in particolare. Mette in guardia sulla minaccia del dogmatismo nello studio di un patrimonio filosofico che non è un dato immutabile, sacro, stigmatizzato. Non è un "tempio" in cui gli Autori potrebbero entrare, né una sorta di museo in cui potremmo, a seconda dell'itinerario turistico scelto, visitare le gallerie di ritratti dei nostri nobili antenati, per usare l'espressione di Hegel. Puisais rintraccia una data importante per iniziare uno studio serio del patrimonio filosofico, quella del 1870. Secondo l'Autore dopo quest'anno "la glorificazione del pensiero e della filosofia tedesca diventa più ambigua e più complessa". Assistiamo così a un approccio paradossale alla filosofia di Hegel: un anti-hegelismo e un filohegelismo. Assistiamo, anche, ad un periodo di abbandono e oblio seguito da un periodo di assidua attenzione, interpretazioni, commenti e ampie traduzioni delle sue opere in varie lingue. Nella ricezione non lineare, non cronologica e sfaccettata, e attraverso interpretazioni molteplici e talvolta reciprocamente incoerenti, un filosofo può allontanarsi e avvicinarsi a se stesso, il che può essere considerato una sorta di alienazione della sua dottrina. Questa è, secondo Puisais, la caratteristica di una "costruzione vivente" dello studio di un patrimonio filosofico.

Nel saggio *Hegel after Frege (and through Marx): some reflections to open a debate* di Frieder Otto Wolf.

Hegel è posto in dialogo con Frege. In particolare mette in relazione le due logiche e crea una ricostruzione storico teoretica tra la logica tradizionale, quella hegeliana e quella matematica, facendo emergere punti di contatto e di disgiunzione.

In *Broken At The Nodes: ekphrastic crisis and speculative moral receptivity in Hegel's Religious Phenomenology and Shakespeare's The Rape Of Lucrece* di Jennifer Ann Bates viene preso in considerazione l'uso nel linguaggio hegeliano dell'*ekphrasis*, cioè l'uso di un quadro all'interno di una narrazione per rivelare qualcosa. Mettendo così in relazione la narrazione hegeliana con quella di Shakespeare.

Una attenta analisi delle traduzioni dei testi hegeliani è condotta nel saggio *Rationnel, Réel et Idéal entre Hegel et Jaurès* di Bruno Antonini. Tra gli altri è portata in discussione la famosa frase "ciò che è razionale è reale; e ciò che è reale è razionale", scritta da Hegel nella prefazione ai *Principi della filosofia del diritto*: alcuni traduttori preferiscono tradurre *wirklich* con "effettivo" o addirittura "efficace". In effetti, l'aggettivo *wirklich* deriva dal verbo *wirken*, che significa "agire", "avere effetto", e quindi "essere efficace". Il reale è quindi ciò che agisce - o è agito -, ciò che è coinvolto e quindi ciò che è.

Nel contributo *Bookchin, anarchiste dialecticien: l'influence de la dialectique de Hegel sur l'écologie sociale de Murray Bookchin* di Éric Martin si intreccia la storia della diffusione di Hegel con il pensatore comunista americano Murray Bookchin. La leggenda narra che questo pensatore tenesse una copia della *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel in una custodia metallica ignifuga accanto ai propri manoscritti, segno dell'importanza che attribuiva al filosofo nato a Stoccarda. Pur essendosi inizialmente formato con i marxisti, Murray Bookchin, segnato dalla guerra di Spagna del 1936, si avvicinò in seguito all'anarchismo e sviluppò una forma di ecologia libertaria che chiamò "ecologia sociale" in cui sono rinvenibili riflessioni hegeliane.

Conclude il Volume il contributo scritto dal curatore dello stesso *Deleuze et la dialectique* di Kaveh Boveiri.

In modo analitico e con padronanza delle tematiche viene presentata al lettore una ermeneutica dei testi hegeliani e la loro ricaduta anche in pensatori che sembravano completamente essere estranei al pensiero del filosofo tedesco, come nel caso di Deleuze. L'Autore argomenta che di fronte al ventaglio di interpretazioni sul rapporto tra Deleuze e i dialettici, il lettore è indubbiamente confuso, in quanto ci sono interpreti che ritengono che l'ostilità di Deleuze debba essere considerata storicamente, altri attribuiscono questa ostilità a uno stato psicologico, alcuni interpreti pensano che sia possibile una sintesi tra Hegel e Deleuze, che porti a un Deleuze hegeliano o a un Hegel deleuziano, altri ancora pensano che tutta questa ostilità debba essere intesa come lo sforzo (inconscio) di Deleuze di creare la propria dialettica.

Davanti a tutte queste variegata interpretazioni il lettore, grazie alle direttive fornite nel contributo dall'Autore, può formulare una propria idea e acquisire strumenti validi di analisi del complesso e prolifico pensiero hegeliano.

**Frederick Njumferghai**

G. Parisi, *In un volo di storni. Le meraviglie dei sistemi complessi*, Rizzoli, Milano 2021, 128 pp.

Nell'ambito delle teorie dei sistemi complessi, quella sul volo degli storni (*Sturnus vulgaris*) ha contribuito a far vincere nel 2021 il Nobel a Giorgio Parisi. Tra le ricerche sui sistemi complessi che sono valse il premio al fisico italiano ci sono infatti i suoi studi, iniziati vent'anni addietro, sul modo in cui da comportamenti individuali, per esempio quelli dei singoli storni, emergono comportamenti collettivi, interpretabili alla luce delle leggi della fisica. La teoria validata è quella in cui in uno stormo di uccelli in volo, la decisione di cambiare direzione viene presa da un piccolo gruppo di uccelli, e nel giro di mezzo secondo l'informazione si propaga a tutti gli altri. Questo cambio di rotta può essere descritto attraverso leggi matematiche, e si possono rinvenire molte somiglianze con il comportamento quantistico degli atomi che si osserva nella materia condensata in fenomeni critici, come per esempio il cambiamento di stato che permette la transizione dell'elio liquido allo stato di superfluido, in cui l'elio scorre praticamente senza attrito.

Il volume *In un volo di storni. Le meraviglie dei sistemi complessi* introduce il lettore in questo mondo sperimentale della fisica, attraverso una coinvolgente narrazione condotta in prima persona dall'Autore.

Dopo il primo capitolo dedicato al volo degli storni, Parisi delinea i campi delle sue ricerche: la transizione di fase, le fluttuazioni, i vetri di spin. La descrizione è semplice, ma efficace sia per il lettore più esperto che per quello a digiuno di scienza. Parisi dedica spazio allo strumento matematico utilizzato per lo studio dei vetri di spin: il metodo delle repliche.

Quello che con intrigante descrizione, ricca di aneddoti, viene raccontato nel libro è una vita trascorsa all'interno dei "sistemi complessi", iniziata nel 1966 quando l'Autore varcava, come studente, il portone dell'Istituto di Fisica di Roma: dall'ingresso all'istituto di Fisica di Roma, a cui aveva avuto accesso dal retro, perché gli studenti dei primi due anni non potevano passare dalla porta principale, fino al Nobel sfiorato già all'età di venticinque anni, grazie agli studi pionieristici sulle particelle.

Dalle ricerche dei fenomeni enigmatici come le trasformazioni di stato, ai "vetri di spin", dal il volo degli storni alle riflessioni su come nascono le idee a quelle sul senso della scienza nella nostra società, questo libro ci porta nel cuore delle meraviglie dei sistemi complessi. L'Autore magistralmente spiega che i sistemi complessi sono sistemi descritti da leggi fenomenologiche che non discendono immediatamente dalle leggi che descrivono il comportamento dei singoli componenti. Il testo avvolge nella trama descrittiva e coinvolge il lettore tra uno sconfinare nei fenomeni enigmatici dei vetri di spin, del magnetismo, dei sistemi complessi. Viene così spiegato il metodo sotteso ad ogni lavoro di ricerca, illustrato nella sezione centrale dal titolo *Come nascono le idee*, in cui sono citati, tra gli altri, i matematici Henri Poincaré e Jacques Hadamard e il fisico Albert Einstein. Dopo una attenta disamina, condotta con incursioni nella vita privata e nelle altre discipline che si interessano del passaggio dalla logica informale a quella formale, dal pensiero inconscio all'espressività del linguaggio, l'Autore riscrive il classico metodo cartesiano – dell'evidenza, analisi, sintesi e enumerazione – in tre step: studio del problema, periodo di incubazione e illuminazione. La fisica appare, così, una matematica applicata.

Con acume critico viene puntualizzata, inoltre, l'importanza di considerare i fenomeni secondo un loro comportamento "bizzarro", cioè unire mondi paralleli come si fa con l'uso delle metafore. Un enorme puzzle, quello delle "meraviglie dei sistemi complessi", si schiude dinanzi al lettore e solo una scienza rigorosa ne potrà individuare i tasselli. La *Nota conclusiva* riporta i riferimenti agli articoli scientifici citati nel libro.

Il lieto motiv che contrassegna le pagine di questo intrigante testo è che le idee spesso sono come un boomerang: partono in una direzione ma poi vanno a finire altrove. Se si ottengono risultati interessanti e insoliti, le applicazioni possono apparire in campi assolutamente imprevisi. Realtà sperimentali che sembrano sfuggire a ogni legge, ricerche che portano a scoperte che sorprendono lo stesso ricercatore, il lampeggiare dell'intuizione fisica e matematica conducono all'approdo di teorie rivoluzionarie: "In fisica e in matematica è impressionante la sproporzione tra lo sforzo per capire una cosa nuova per la prima volta e la semplicità e naturalezza del risultato quando i vari passaggi sono stati compiuti". Una parte importante del libro è rivolta alla scienza e al suo impatto sulla società. Parisi tratta il problema della cattiva comunicazione scientifica quando questa si rivolge alle masse con un'arroganza che si manifesta in una richiesta incondizionata di accettare le considerazioni degli esperti. Non c'è voglia di spiegare, ma solo di indurre a una richiesta di accettazione di un sapere superiore e non accessibile. La

posizione di Parisi è netta: “La scienza deve essere difesa non solo per i suoi aspetti pratici, ma anche per il suo valore culturale. [...] bisogna rendere la popolazione consapevole di cos’è la scienza, di come la scienza e la cultura si intreccino l’una con l’altra, sia nel loro sviluppo storico sia nella pratica dei nostri giorni. Bisogna spiegare in maniera non magica cosa fanno gli scienziati viventi, quali sono le sfide attuali. Non è facile, specialmente per le scienze dure dove la matematica ha un ruolo essenziale; tuttavia con un certo sforzo si possono ottenere ottimi risultati”.

Il libro si legge in una notte, perché è scorrevole e ben scritto: il lettore potrà piacevolmente lasciarsi travolgere nell’aggancio di una intuizione geniale alla scoperta di “un futuro che lo sorprenderà” e abitare nella lettura il mondo della Fisica, in cui “i Fisici non lavorano solo, ma lavorano divertendosi”.

**Matteo Gigante**

E. Husserl, *La preghiera e il divino, scritti etico religiosi*, a cura di Angela Ales Bello, Studium Edizioni, Roma 2022, 190 pp.

Nel Volume l'Autrice traccia le vie attraverso cui Edmund Husserl tematizza la questione di Dio. Ciò che caratterizza l'indagine filosofica di Husserl è un atteggiamento *epochetico* o di *riduzione*, in cui si mette fra parentesi la visione dell'io e del suo rapportarsi al mondo così com'è già costituito, e si invita ad indagarlo per coglierne il rapporto essenziale e strutturale per la conoscenza di esso: «Egli teorizza, infatti, una “sospensione”, una “messa fra parentesi” dell'atteggiamento spontaneo e naturale che conduce gli esseri umani ad accettare il mondo circostante così come esso si presenta abitualmente, “alla mano” – atteggiamento che implica l'affermazione del tutto inindagata dell'esistenza del mondo – per raggiungere, attraverso una riflessione radicale, un punto di vista “diverso”, “critico”, che permetta di esaminare la realtà nel suo rapporto essenziale e strutturale con il soggetto che la conosce, Il risultato di questa operazione è, secondo Husserl, la scoperta della dimensione trascendentale della coscienza, intesa in senso gnoseologico, naturalmente, e caratterizzata dalla presenza delle esperienze vissute (*Erlebnisse*), alle quali è necessario regredire per comprendere il modo in cui si parla effettivamente del “mondo”, il modo in cui esso è costituito» (p. 21).

L'*epochè* trascendentale è lo strumento-chiave che crea il varco per dischiudere la questione di Dio affrontata in termini filosofici, ossia nei termini di una ricerca delle ragioni ultime della realtà. Essa rimane la premessa per l'analisi regressiva (*Rückfrage*) rivolta a raggiungere lo strato costitutivo primordiale.

Il libro esplora l'intreccio tra la vita e la filosofia del pensatore tedesco, focalizzandosi sulla sua intensa ricerca del divino e dell'Assoluto. Husserl, influenzato dal suo approccio fenomenologico, inizialmente separa fede e ragione in un contesto di laicizzazione occidentale, trattando la questione di Dio in termini razionali. Il concetto centrale nella filosofia di Husserl è l'*epochè* o riduzione, identificata in tre vie: la via cartesiana, la via teoretica e quella dell'intersoggettività.

«In primo luogo, è necessario ricordare che le riduzioni alle quali ci si riferisce sono quelle definite da Husserl trascendentali, conducenti in ultima analisi alle esperienze vissute di cui abbiamo coscienza» (p. 25). Nella prima via di riduzione prende in esame l'apoditticità dell'io nel suo rapporto di adeguazione al mondo. «Il riferimento a Cartesio non è casuale, ma al suo tentativo di dubbio universale Husserl sostituisce più prudentemente una neutralizzazione della tesi naturale secondo la quale il mondo è assunto come esistente in modo acritico» (Ivi, p. 27). Dunque, «la via cartesiana è quella che pone in evidenza l'ego come punto di riferimento della corrente delle vivenze, la cui caratteristica è quella di possedere in sé una garanzia di assolutezza e di indubitabilità, mentre il mondo si configura come accidentale» (Ivi, p. 28). Questo prova che per il padre della fenomenologia «alla tesi del mondo, che è “una tesi contingente”, si contrappone dunque la tesi del mio puro io e della sua vita egologica, che è “necessaria” e assolutamente indubitabile» (*Ibidem*).

Come in modo puntuale sottolinea l'Autrice: «i testi che sostengono fortemente la via cartesiana indicano l'io come “principio” (*Anfang*) e l'io sono (*ich bin*) come “principio di tutti i principi” (*Prinzip aller Prinzipien*) e ciò in accordo-contrasto con il “principio di tutti i principi” contenuto nel par. 24 delle *Idee per una fenomenologia pura* che si identifica con il seguente criterio: “che ogni intuizione originalmente offerente è una sorgente legittima di conoscenza, che tutto ciò che si dà originalmente nell'intuizione (per così dire, in carne ed ossa) è da assumere come esso di dà, ma anche soltanto nei limiti in cui si dà» (Ivi, p. 29).

Segue a questa prima via una seconda, quella procedente dal contrasto fra la visione del mondo mitico-pratica e la visione del mondo guidata dall'interesse teoretico. In questa «prospettiva si trova propriamente ciò da cui si deve iniziare: la fondazione dell'esperienza e della conoscenza puramente teoretica, la considerazione del mondo “spassionata”, dalla quale si sviluppano la cultura autonoma, la vita comunitaria e l'operare comunitario nella ragione spassionata – e sotto la guida della ragione dossica-» (p. 39).

Il tema della trascendenza viene affrontato, in chiusa, anche da un'altra angolazione, quella dell'intersoggettività.

«A questo proposito diventa fondamentale il riferimento a Leibniz: è proprio grazie all'utilizzazione dello schema monadico che Husserl definisce Dio come Monade Somma e la via percorsa è essenzialmente quella della riduzione fenomenologica» (Ivi, p. 48).

Si schiude, in questa parte del testo, una interessante argomentazione intorno alla questione di comprendere con evidenza come, in quali



intenzionalità attraverso quali sintesi e motivazioni, prende forma nell'individuo il senso "alter ego".

«Se sono io che percepisco gli altri e il mondo e, quindi, essi sono immanenti in me, è vero anche che mi accorgo che l'altro è diverso da me. Posso comunicare con lui e "sentire" la nostra comune umanità attraverso *l'entropatia*, ma mai identificarmi con lui. Si teorizza, in tal modo, una "doppia riduzione": se il primo movimento è quello di evidenziazione della mia sfera di appartenenza, il secondo è la scoperta dell'entropatia che mi permette di entrare nell'altro, pur rimanendo quest'ultimo fondamentalmente estraneo e diverso da me e, quindi, trascendente» (Ivi, p. 49).

L'Autrice sottolinea che «è proprio l'entropatia che permette a Husserl un'apertura verso Dio» (p. 51).

Il libro si conclude con una riflessione sulla preghiera come compagna fedele, vincendo la solitudine attraverso un intimo dialogo con il divino. La vicinanza con Dio è descritta come una vita consapevole, "destata" attraverso il lavoro su se stessi. Ciò «non significa chiusura "privatistica" e, in fondo, egoistica, al contrario, in se stessi si scopre l'apertura verso gli altri, oltre che la presenza del divino» (p. 157).

Dall'analisi fenomenologica condotta nel testo emergono strumenti e suggestioni ricche per riconsiderare il rapporto tra fede e ragione, così come quello tra fede e cultura, e il rapporto tra le diverse fedi religiose. Questo approccio si basa sulla condivisibilità dell'esperienza di fede tra le diverse coscienze e sulla nozione di inoggettivabilità dell'Assoluto-Verità. La presenza di Dio nella coscienza umana viene considerata assimilabile alla pre-razionalità orientata dell'istinto, aprendo spazi per riflessioni sulla prospettiva fenomenologica sull'inconscio e sulle connessioni con le analisi husserliane riguardanti la teleologia, la teologia e l'intenzionalità istintiva. Tutto ciò si inserisce in una visione di filosofia della storia che si confronta con le sfide concettuali poste da una modernità definita come "liquida".

**Antonio Cirfeta**

Giuseppe l'Esicasta, *Poesie*, trad. a cura di F. G. Giannachi, testo a fronte, Atene 2023, 89pp.

Il termine greco *hesychìa* trova la sua traduzione in latino attraverso i termini *quies*, *pax*, *tranquillitas*, e *silentium*. In linea generale, *hesychìa* si riferisce alla quiete, ma può altresì denotare la profonda pace interiore. L'etimologia di questo termine è incerta, con l'ipotesi che il verbo da cui deriva, *hésthai*, possa significare essere assiso o stare seduto.

Nell'ambito della letteratura monastica, *hésthai* rivela almeno due significati: innanzitutto, indica tranquillità, quiete e pace come stati d'animo, condizioni stabili del cuore necessarie per la contemplazione. Inoltre, denota il distacco dal mondo, interpretato come solitudine e silenzio.

*L'hesychìa*, manifestata attraverso la pace, la quiete, la solitudine e il silenzio interiore, emerge come un mezzo eccellente per raggiungere l'obiettivo dell'unione con Dio, sia attraverso la preghiera che mediante un'orazione contemplativa.

Va notato che, trattandosi di un mezzo e non di un fine, *l'hesychìa* si distingue sia dall'*apàtheia* degli Stoici, intesa come assenza e liberazione dalle quattro passioni fondamentali, sia dall'*ataraxia* degli Epicurei, basata sulla libertà dell'anima dalle preoccupazioni della vita. Questi movimenti filosofici sottolineano e ricercano la pace e la quiete dell'animo, solo come fine ultimo, e non invece come mezzo per una pienezza di vita che solo Dio, attraverso la sua grazie, può concedere.

Nella letteratura monastica, specialmente tra i Padri del deserto, *l'hesychìa* mantiene costantemente una connotazione di mezzo e non di fine. Questa pratica è considerata un'eccellente via, un percorso di autentico amore vissuto nel silenzio e nella solitudine, mirato a raggiungere la preghiera vera e a coltivare un atteggiamento di chi nel proprio cuore si pone costantemente alla presenza di Dio, vivendo alla sua presenza. In questa dimensione si colloca la vita del Giuseppe Esicasta (1897-1959), nato all'inizio del ventesimo secolo sull'isola di Paro, questo illustre santo, una delle maggiori figure della spiritualità ortodossa, trascorse la sua vita soprattutto sul Monte Athos, una penisola montuosa situata nella parte settentrionale della Grecia, nel Mar Egeo. È uno dei centri più importanti del monachesimo ortodosso orientale e

ospita una comunità autonoma di monaci che vivono secondo una rigorosa pratica ascetica. Conosciuto anche come "Monte Santo", il Monte Athos è un luogo sacro per i cristiani ortodossi, con una storia millenaria di vita monastica. In questo luogo Giuseppe Esicasta “scorge l’amore teurgico che ardeva nel suo cuore” (Ivi, p. 9) e sperimenta la santità diventando un testimone della presenza di Dio. A questa inesauribile sorgente di autentico misticismo si sono dissetati i suoi allievi, e attraverso i suoi scritti ogni lettore può accostarsi al tale fonte.

In questo esile, ma intenso, volumetto vengono proposte, in traduzione, dal Curatore alcune *Poesie* di San Giuseppe Esicasta. Il testo greco inserito porta il lettore a trovarsi di fronte ad un accurato lavoro di trascrizione e traduzione. Lasciandosi trasportare dai versi delle dieci poesie, raccolte nel volume, il lettore viene condotto all’interno di una filosofia mistica della conoscenza in cui viene tessuto nelle trame della lirica un nuovo paradigma epistemologico, che unisce logica razionale e aspetto spirituale-mistico della patristica, chiasma di teologia, pratica spirituale e esperienza personale.

Nelle prime tre poesie si fornisce al lettore il quadro saldo di riferimento teologico sul quale deve essere edificata la salvezza, dialogo serrato con la Vergine per entrare nel mistero dell’incarnazione.

La terza poesia concretizza il percorso da imboccare in quel silenzio di Maria: “Madre dell’asceti, compagna di ogni difficoltà, sorella degli affanni, guida alla continenza e al silenzio” (Ivi, p. 54) e sotto la sua guida nel luogo dell’ermetismo prende avvio la conoscenza di se stessi, del Mondo e del Divino. E improvvisamente potrà sembrare al lettore di perdersi in spazi-tempi altri, in cui vivere parallelamente le dimensioni del sé: una dimensione che rimane scandita in una coscienza narrativa in cui le misure degli eventi vissuti sostanziano la conoscenza del senso dato alla vita, fin dal suo principio, e l’altra quella della percezione del divino come totalmente altro, rispetto al quale la coscienza continua a narrare la propria defezione e differenziazione.

La quarta e la quinta poesia spostano l’attenzione sulla pratica spirituale in cui reinterpretare la quotidianità dove “tutto è vanità” (Ivi, p. 62) se non direzionato verso il fine ultimo, “tutto disvelerebbe a chi giungesse là dove non serve a nulla ogni bene del mondo” (Ivi, p. 66).

Tra le righe di tali versi, nelle ammonizioni fatte dal Santo, è celato un insegnamento di sinolo tra fede e ragione, proprio della patristica: per procedere sulla strada giusta, in cui fede e ragione sostengono l’uomo, occorre un capovolgimento del groziano *Etsi Deus non daretur*, per un *veluti si Deus daretur*, come se Dio ci fosse. In questo assioma il nucleo centrale

dell'insegnamento di Giuseppe Esicasta: la presenza di Dio nella vita e la libertà dell'uomo di indirizzare la propria vita verso l'Altissimo. Colui che non riesce a trovare la via dell'accettazione di Dio dovrebbe comunque cercare di vivere e indirizzare la sua vita, secondo il monito pascaliano "come se Dio ci fosse".

In chiusa, nelle ultime poesie, per completare la descrizione del chiasma di teologia, pratica spirituale e esperienza personale, si instaura un dialogo diretto con il lettore, in cui si mette a nudo la narrazione del sé nell'intimo del desiderio e nella preghiera.

L'ultima poesia dischiude la dimensione di una attesa, che non trova risposte se rinchiusa nella gabbia razionale della logica terrena, ma svela, nella relazione fenomenologica, il paradosso dell'uomo di essere sia immanenza che trascendenza: "quando attendi la primavera e giunge l'inverno, quando attendi il sole e trovi, invece il buio, quando ti infliggono offese, mentre tu doni abbracci, è difficile che la mente possa comprendere realmente".

Dopo tale verso la poesia si declina in modo quasi inaspettato, la Santità degli insegnamenti disseminati nelle precedenti poesie, pone il lettore in una dimensione aulica di missionarietà: "con pazienza e amore e con la preghiera mostri a chi ti insulta i vicoli dell'anima. Forse anche loro toccheranno il dolce tempore quando torneranno alla fonte della fede".

Dunque, "leggere i versi di Giuseppe Esicasta ha senso [ancora] oggi non solo per il fedele o ortodosso o cristiano in genere. Il contenuto dottrinale e spirituale di queste poesie ha un innegabile valore, ma Giuseppe può essere il tramite attraverso cui il lettore può innanzitutto recepire il messaggio spirituale e poi arrivare a conoscere un contesto culturale ignoto a molti Occidentali", (Ivi, p. 36).

**Daniela De Leo**

Giuseppe Longo, *Le cauchemar de Prométhée, Les sciences et leurs limites*, Puf, Paris 2023, 392 pp.

Nel mondo non vi sono che storie. Storie di fatti, che articolano gli eventi a partire da valori normativi; storie di atti, che dispongono le pratiche in una successione logica regionale; ma anche storie di valori, che enunciano il nuovo ogni volta come creazione, o creano il nuovo nelle sue componenti eterogenetiche. Ma a quali condizioni bisogna costituire il concetto di storia? In che misura ogni modo storico si configura come sviluppo della propria stessa manifestazione? È chiaro che la storia non basti più, e che a essa vada affiancato il sapere, ovvero la coscienza storica di un dato o il suo stesso orizzonte di senso. Storia, sapere e senso, allora, concorrono tanto a fare del mondo un problema cosmologico, quanto a vedere proprio nella discorsività logica di un pensiero la sua più viva potenza creatrice. Quale potrebbe essere l'incubo di Prometeo se non la consapevolezza che il sapere non si ruba e non si consegna, ma si crea nella storia e nel suo orizzonte di senso? *Le cauchemar de Prométhée. Les sciences et leurs limites* (d'ora in poi, *CP*), ultimo volume dell'epistemologo Giuseppe Longo dell'*École Normale Supérieure* di Parigi, si propone esattamente di inquietare ogni distopia prometeica, o di restituire al pensiero il privilegio dell'incomparabilità.

Sia chiaro: il pensiero è incomparabile a più di un titolo. Il primo è quello della scienza, o dei saperi che si configurano come modelli del pensiero. Ma non è affatto corretto considerare il pensiero sul piano del suo stesso modello. Ecco il primo limite di Prometeo, o l'ingenuità del Faust: come è possibile sostituire una scienza data a un sapere costituente? In altre parole, una storia dei valori, o una norma del pensiero, non può rovesciare la realtà né tantomeno avere presa su di essa; può solo codificarla tra le proprie linee logiche, a patto che non vi sia contraddizione. Non vi è nulla di più vicino all'isolamento, il *débrayage* del senso o l'*intentio obliqua* divenuta *cognitio*.

Tuttavia, *CP* scava assai più profondamente, e rintraccia un secondo ordine di incomparabilità del pensiero con ciò che da esso è prodotto come logica. Si tratta, in verità, del rapporto tra *un* pensiero e *un* dato, o tra il pensiero del dato e la sua urgenza o utilità. I sette capitoli del volume, arricchiti dalla brillante lettera immaginaria ad Alan Turing in appendice, si presentano come un martellante richiamo di questo secondo aspetto dell'incomparabilità nella storia della scienza e tra i miti contemporanei sulla tecnologia e sulla AI. Esso consiste proprio nella rivendicazione del carattere irriducibile di ogni pensiero *che pensa* il dato, o del pensiero che dà o riceve informazioni. Ma si tratta in verità di una nozione ben più ampia di pensiero, o una resa ulteriormente cosmologica di esso. Detto ancora meglio: il pensiero è *micrologicamente* incomparabile se si articola al di là di ogni antropologia, o se costituisce il sapere stesso dell'antropologia. Le biosfere e le noosfere *à la Vernadskij* avevano fatto del pensiero uno spazio di senso cosmologico a tal punto che Lotman ha potuto pensare la propria semiosfera come cosmologia semiotica della cultura, l'infinitamente grande in una scienza del sapere. Ma cosa accade se si riconsidera l'infinitamente piccolo? Al sistema, o alle sfere, bisogna sostituire una impercettibile *micrologia* del pensiero, che in *CP* appare sotto il nome di informazione: «“l'information” existe depuis longtemps, ou du moins depuis que le cerveau animal construit des invariants de l'action: la rétention de ce qui compte dans une action en cours et son souvenir pour une activité processive garde en mémoire ce qui pourrait être considéré come “l'information pertinente”, qui doit être retenue et employée plus tard pour des actions à venir» (p. 215).

Che sia a livello genetico, psicologico, antropologico, astronomico e persino politico, l'informazione resta micrologica fin quando non perde il suo rapporto con l'infinitamente piccolo, il limite più estremo nei costituenti di un organismo. Questo pensiero, dunque, è incomparabile per natura, e sfugge a ogni comparazione prima ancora che un modello sia anche solo progettato. La potenza di tutto ciò risiede nella produzione di un'unità logica: in che modo si ha presa sul senso della realtà se il pensiero, nel suo livello micrologico, non dà ragione di nulla che non sia prodotto da cause ignote e aproblematiche? La questione è di una importanza capitale, poiché se un pensiero micrologico non può darsi affatto a livello superficiale, e dunque non può che esprimersi attraverso codici obsoleti, il

senso sfuggente della realtà andrebbe accettato così come appare, e la realtà non sarebbe che composta da eventi. Utopia dell'ascetismo, l'incubo di Prometeo termina qui, e l'inquietudine si trasforma in angoscia perchè è il pensiero dei modelli a chiarire ogni problema, come fosse l'obbligo di accettare un'incompletezza presente (assai diversa dall'incompletezza di Gödel); e ogni segno, con ogni simbolo (*CP* utilizza *segno* e *simbolo* articolandone il significato con quello di simbolo informatico: in linea di massima, il segno rappresenta un dato a priori esatto, o fenomeno approssimato su un dato, mentre il simbolo indica una approssimazione perennemente in via di costituzione nella cognizione della realtà), non possono che dire di una presa sul reale.

Dunque, il limite delle scienze traccia una sicurezza: da un lato, essa garantisce una viva eccedenza del reale rispetto al dato della scienza, e ogni dato è inteso come costituente storico del mondo; dall'altro lato, poi, il limite assicura che il pensiero dell'uomo non abbia a che fare con un mondo *aleatorio*, o che l'aleatorietà sia l'altro lato di una scienza imperfetta. Non che possa esserci davvero una perfezione scientifica, o la perfezione di una qualsiasi processualità vitale. *Dio non esiste ancora*, scrive Quentin Meillassoux, ed è proprio questo che spaventa ogni proposito prometeico. Sarà forse solo la storia, o le storie del mondo, a far sognare Prometeo.

**Andrea F. de Donato**