

n. 1

Collana diretta da *Gianluca Cuozzo*

COMITATO EDITORIALE

Alberto Fabio Ambrosio (Luxembourg)  
João Maria André (Coimbra)  
Luca Bertolino (Torino)  
Adriano Fabris (Pisa)  
Luca Illetterati (Padova)  
Sandro Mancini (Palermo)  
Sara Nosari (Torino)  
Andrea Poma (Torino)  
Luca Taddio (Udine)  
Francesco Tomatis (Salerno)  
Luca Valera (Santiago del Chile)

COMITATO SCIENTIFICO

Evandro Agazzi (Genova)  
Enrico Berti (Padova)  
Petar Bojanic (Belgrado)  
Peter Casarella (Notre Dame, IN)  
Adriana Cavarero (Verona)  
Claudia D'Amico (Buenos Aires)  
Jean Ehret (Luxembourg)  
Roberto Esposito (Pisa)  
Michel Fattal (Grenoble)  
Riccardo Fedriga (Milano)  
Thomas Leinkauf (Münster)  
Enrica Lisciani Petrini (Salerno)  
Reinier Munk (Amsterdam)  
Philippe Poirier (Luxembourg)  
Caterina Resta (Messina)  
Giuseppe Riconda (Torino)  
Harald Schwaetzer (Bernkastel-Kues)  
Carlo Sini (Milano)  
Henrieke Stahl (Trier)  
Giuseppina Strummiello (Bari)  
Gianni Vattimo (Torino)  
Andrea Zhok (Milano)



# QUADERNI DI «FILOSOFIA»

## d i s t a n z a

a cura di Antonio Dall'Igna, Ernesto C. Sferrazza Papa e Alessandro Carrieri



I saggi pubblicati nel presente volume sono stati sottoposti a un processo di peer-review

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

ISSN 2724-4938  
ISBN 9788857574387

© 2021 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Tutti i diritti sono riservati

# Sommario

*Gianluca Cuzzo*

La banalità virale. Quando interpretare il mondo risulta impossibile

p. 9

*Carola Barbero*

Capire la/a distanza

p. 15

*Ako Katagiri*

Uno iato incolmabile tra l'insieme di momenti concettuali e l'esperienza del significato

p. 25

*Simona Porro*

Colmare la distanza tra la Terra e la Luna: il caso di *A Fire on the Moon* di Norman Mailer

p. 35

*Ernesto C. Sferrazza Papa*

A distanza d'offesa. Note su democrazia immunitaria e distanziamento sociale

p. 45

*Luca Valera, Francisco De Lara*

Presenza virtuale o distanza reale? Alcune riflessioni politiche in tempi di virtualità

p. 55

*Enrico Guglielminetti*

Per una critica dell'informale

p. 67

*Gianluca Cuozzo*

D i s t a n z a. Descrizione di uno sguardo, tra visione e scrittura  
p. 77

*Marco Fracon*

Distanziamento sociale e autobiografia critica  
p. 85

*Andrea Pace*

Verso una nuova Nantucket. Melville e la fuga dal Paese delle Fate  
p. 95

*Alessandro Carrieri*

Seconda stella a destra. La lontananza come “serbatoio di immagini inesplose”  
p. 103

*Sergio Foà*

Distanza, lontananza e verità nell'emergenza. Diritto e nostalgia  
p. 113

*Carola Del Pizzo*

Isolare, Abitare, Conversare  
p. 125

*Antonio Dall'Igna*

Inquadrare la distanza. Note a partire da Gus Van Sant e Michelangelo Antonioni attraverso  
Simone Weil  
p. 137

*Elisa Destefanis*

Da Piero della Francesca a Emilio Tadini. Distanza e prospettiva tra Rinascimento e  
contemporaneo  
p. 147

*Alberto Fabio Ambrosio*

Les fonctions culturelles et religieuses du masque

p. 161

*Viola Barovero*

Fuoco. Pittura e distanza

p. 173





Gianluca Cuozzo

## La banalità virale.

### Quando interpretare il mondo risulta impossibile

Quando a meno di un metro ne va della nostra vita, il tema della distanza diventa impellente. Esso ci parla di una necessità (la nostra sopravvivenza) e di un bisogno (la prossimità degli altri). In questo interstizio, in cui maturano tanto l'odierna salvezza (paurosamente apolitica) quanto il nostro desiderio di continuare a essere animali politici (oggi da stigmatizzare), osserviamo turbati, dal fondo delle nostre celle-abitazioni, il cambiamento in atto della politica, del lavoro, della comunicazione, del fare la spesa, degli affetti e della didattica. Mutamenti di pratiche di vita cui forse non davamo molto peso, ma su cui – e ciò è evidente proprio quando queste pratiche risultano impossibilitate a livello di prescrizione – si struttura il nostro vivere sociale.

Nel raggio di un metro, intorno a noi, è in gioco tutto quello che siamo e abbiamo. In questo campo gravitazionale i significati vengono attratti come in un gorgo, per esserci poi riconsegnati in un modo stravolto, assolutamente non preventivabile. L'esser-per-la-morte, da possibilità trascendentale oggetto della speculazione esistenziale erudita, assume i tratti della banalità, del caso più fortuito (un incontro fatale di due settimane prima) e delle coordinate spaziali in cui si sono effettuati (noi ignari del pericolo) i nostri spostamenti pregressi. Potremmo svegliarci un mattino come Josef K., “senza aver fatto alcunché di male”, trovando al nostro capezzale due uomini sconosciuti, con tanto di camice e mascherine che intimano: “lei non può uscire, è in stato di arresto”<sup>1</sup> – o, per meglio dire, di quarantena.

Si tratta, in effetti, della stessa banalità dei bastonatori de *Il processo* di Kafka, che percuotono a caso, senz'alcuna ragione: il virus è sempre pronto a colpire; se esso colpisce (mortalmente o meno, difficile prestabilirlo) è perché è in suo potere farlo. In fondo deve farlo, perché possiede un bastone molto particolare ed efficace, con cui s'insinua nel nostro sistema immunitario per aggredire l'organismo, fino a far collassare i nostri polmoni. Anche il virus potrebbe dire: “sono incaricato di bastonare, dunque bastono”<sup>2</sup>.

Questo meccanismo semplifica terribilmente le nostre procedure di comprensione del reale. Come spesso avviene in certa fiction letteraria quando si parla di invasioni aliene: *Alien* (film del 1979 diretto da R. Scott), ad esempio, ha solo uno scopo, quello di nutrirsi di vita umana, parassitandola per scopi riprodutti-

1 Kafka 2009, 318.

2 Kafka 2009, 396.

vi. Una trama del tutto senza fascino e seduzione, direbbe Baudrillard. Come un film erotico che comincia esplicitamente con una scena di coito: nessun mistero, semplicemente uno stoccaggio visivo di realtà esibita senza veli che ha dell'osceno, del pornografico, perdendo con ciò di significato<sup>3</sup>. Il visibile è tutto, la vicenda è dispiegata alla luce di un eterno presente che non permette alcun colpo di sonda, nessuna domanda, nessun imprevisto. L'inizio e la fine della storia si mordono la coda; in fondo la vicenda non decolla e non porta da nessuna parte. Assistiamo, nei due casi, solo a una lotta per il possesso reciproco di un corpo reificato, condannato fin dall'inizio a subire il gioco del desiderio esibito nella sua crassa istintualità; oppure, ed è il nostro caso, a una lotta per la vita o la morte – ma dove il mettere a repentaglio la propria esistenza non fa acquisire alla certezza di sé alcun momento di verità (il superamento hegeliano della “posizione *naturale* della coscienza” qui non è dato<sup>4</sup>): chi esce dalla fatidiche due settimane di malattia, non è detto abbia scongiurato il pericolo.

La semplificazione cui assistiamo, quale assenza di mediazioni in ordine al significato, è ben rappresentata dalla serie televisiva *The Outsider*, del 2020 (ispirata a un romanzo di Stephen King): dove el Cuco – più comunemente noto come *boogeyman* – persegue il suo unico obiettivo, il cibarsi di umani, dando origine intorno a sé a immensa tristezza e dolore gratuito; infelicità che produce nuova fame di vita da parte dell'entità senza nome che agisce fuori da ogni schema o logica, spezzando qualunque domanda insorga da parte di chi è assediato dal cieco pericolo. Il nemico è un'entità oscura e parassitaria, presente da sempre nelle favole e leggende più cupe: la sua storia ossessiva può essere narrata, raccontata sempre ancora una volta, ma non compresa. Il *boogeyman* agisce così perché così deve agire; inutile chiedersi le ragioni di ciò, ogni indagine sarebbe destinata ad arrestarsi di fronte all'assenza di risposte. Non ha pensieri né sentimenti, è pura volontà che si autoafferma sulla ridondanza, muta e stucchevole, della morte altrui. La sua presenza, pur essendo indecifrabile, è dunque realissima, le conseguenze prodotte intorno a sé sono macroscopiche. Cherokee City (la cittadina statunitense in cui il racconto ha luogo, senza svolgersi) e Bergamo (ossificata in un eterno presente di morte, in cui l'unica novità per lunghe settimane è stato il numero delle bare) sono i volti speculari di uno stesso consorzio umano assediato da un lutto che non ha nome o ragion d'essere: città ammutolite dalla paura, terrore puro per ciò che non ha volto ma uccide. El Cuco e Covid-19 sono entità altrettanto invisibili, la cui potenza esiziale si dispiega al di là del significato. È la pura potenza di ciò che uccide senza significare.

Nel raggio di un metro la vita si semplifica. Bene o male diventano entità banali, acquisendo per la prima volta un'evidenza lapidaria, che non si presta ad alcuna procedura ermeneutica. Come nel pensiero primitivo, dicotomico per eccellenza<sup>5</sup>, positivo, buono, giusto è tutto ciò sia stato sterilizzato, oggetto di profilassi preventiva; negativo, cattivo, sbagliato è ciò che *per contactum* – come in un sortilegio

3 Baudrillard 1997, 55.

4 Hegel 1985, 156.

5 Lanternari 1997, 230.

malefico – trasmette una particella di semi-vita piuttosto semplice, costituita da acidi nucleici e proteine. Un filamento singolo di RNA circondato da un capsidico proteico di circa 100 nm di grandezza; punto quasi inesteso di materia organica a cui sono appesi valori, solidarietà, nuove abitudini, la manifestazione degli affetti, la vita e la morte. A partire da questo perno invisibile s'innescano la dialettica schmittiana amico-nemico, che corrisponde alla spazializzazione politica dentro/fuori: fuori è il pericolo, la casa è il nostro guscio protettivo, che deve essere opportunamente immunizzato da ciò che è estraneo. Guanti, mascherina, ossessione per ogni contatto indebito in cui può mescolarsi ciò che sta dentro e ciò che deve star fuori, lontano da occhi (che non vedono il pericolo) e bocca (che non è in grado di avvertire che gusto abbia il nemico invisibile). Da qui scaramanzia e attenzione micrologica al dettaglio invisibile, volte a scongiurare l'ineluttabile, che è sempre un passo avanti rispetto a ogni pratica di auto-preservazione. Assistiamo a un ribaltamento improvviso di ogni politica d'incentivo ai consumi, per cui ciò che dà senso e consistenza mediatica alla nostra ricerca di felicità materiale è posto fuori dalla sfera familiare. Eppure, sui nostri televisori – come fossero messaggi di un altro mondo – assistiamo ancora a spot pubblicitari di auto che attraversano città brulicanti di vita (quando fino a qualche tempo fa esse sfrecciavano in paesaggi senza traccia umana); oppure a barbecue festosi e a merende in compagnia, all'insegna della condivisione e del riconoscimento reciproco, *vis à vis*. Queste narrazioni ci parlano di un mondo che dista da noi poco più di un metro, sebbene oggi appaia irraggiungibile. L'utopia del quotidiano improvvisamente si rivela per quello che già era: un'utopia, appunto, una simulazione ben congegnata, in grado di apparire più reale della nostra misera realtà – ma pur sempre un simulacro retto sul linguaggio blasfemo delle cose a-perdere, all'insegna di un'entropia che consuma risorse e ambiente, in una progressiva diradazione del *pool genetico* della natura; con il risultato paradossale “di contrarre e impoverire le basi della nostra stessa esistenza”<sup>6</sup>.

In questa semplificazione, che rivela tutta la nostra fragilità, anche le parole ritornano al loro significato originario: involuzione del senso che, nell'elisione di ogni accezione traslata, torna alla sua immediatezza. Aderenza stucchevole di nome e cosa che non permette l'esercizio di alcuna competenza esegetica. Fino a qualche settimana fa, il concetto di “diffusione virale” era impiegato per descrivere fenomeni mediatici di grande impatto sui social media: gli/le influencer, ultima incarnazione del *Weltgeist* hegeliano in formato digitale, misuravano la loro visibilità sulla base della diffusione *pandemica* delle loro dichiarazioni, dei loro gesti eclatanti e dei commenti rilasciati da schiere di follower in merito ai post apparsi sui loro frequentatissimi profili. Mentre *virus* (in lat. *veleno*) era divenuto per lo più un programma informatico trasmesso illegalmente per alterare il funzionamento di un pc o di una rete. Malware è d'altronde la contrazione di *malicious software*, anch'esso si diffonde per contatto. Oggi, improvvisamente, virale è la diffusione del virus, punto e basta. E non è un fenomeno positivo, anche perché *virale* è

6 Peccei 1976, 111.

l'anagramma di *rivale*, e l'essere umano – per un lungo tratto di storia, e in alcune zone del mondo ancora oggi – ha avuto come proprio antagonista non di certo i dinosauri, bensì esseri submicroscopici e subdoli incapaci di metabolismo autonomo, ma in grado di aggredire in modo parassitario cellule animali complesse, fino ad alterarne il patrimonio genetico. I vaccini, fino a ora, ci avevano protetto; oggi, come unica misura preventiva, abbiamo la distanza, la reclusione nelle nostre case, la rinuncia ai consumi, la sospensione di ogni crescita economica. Una minaccia sembra pendere sulle nostre teste: se continui a dilapidare risorse ti uccido; se rinunci a tutto ciò hai qualche possibilità di sopravvivenza. Sembra un'equazione perfetta, mortale, con cui la natura si sta difendendo dai nostri soprusi. Un ricatto bell'e buono, a cui non siamo in grado di replicare. Ogni ribellione, al momento, avrebbe conseguenze per noi esiziali. Una strategia perfetta, di cui forse dobbiamo intendere il senso profondo, sistemico, celato negli equilibri nascosti della vita. Il Grande Inquisitore, che pretende da noi arrendevolezza e remissività (come animali mansueti alla catena delle nostre pareti domestiche), ha assunto tratti ancor più banali; ma la sua potenza si è fatta inimmaginabile, tale da tenere sotto scacco l'intera civiltà.

Di fronte al meccanismo lineare e semplice della vita tutto il costruito delle nostre vite social sembra venir meno: noi che avevamo temuto il Millennium Bug nel trapasso di millennio oggi scopriamo che per una manifestazione nanometrica di semi-vita il sistema globale dell'economia sta entrando in una delle crisi più profonde si siano mai conosciute. La globalizzazione, da *mondialisation heureuse*<sup>7</sup>, svela il suo cupo controcanto pandemico, di cui sono responsabili le nostre attività scellerate di trasformazione del pianeta. Una pena del contrappasso senza precedenti, nemesi biologica della nostra bulimia di risorse, sostenuta a spron battuto dalle leggi del mercato e della finanza.

Tra le cause del nostro esser distanti dagli altri emerge dunque, con estrema evidenza, la nostra distanza dalla natura, l'esser diventati dei perfetti alieni ecologici, irresponsabili “distruttori di risorse”<sup>8</sup>, vittime come siamo della “drammatica rescissione dei legami con il mondo reale”<sup>9</sup>. La deforestazione su scala globale, come si legge in molte ricerche recentissime, è all'origine del salto di specie compiuto dal virus. Animali selvatici, non trovando più un habitat appropriato, si approssimano al paesaggio antropizzato, producendo – in una rapida sequenza di adattamento e mutazione dei virus di cui sono innocenti portatori – l'allontanamento degli esseri umani da loro stessi. Improvvisamente, la prossimità umana diviene possibilità di contagio, mentre la manifestazione d'affetto verso i propri cari assume la forma del passo indietro, del rispettoso distacco fisico. *Noli me tangere* (Gv 20,17), come scrive Žižek, prende nel presente un nuovo significato: rappresenta l'impossibilità della vita sociale al cospetto di uno “sconquasso economico probabilmente peggiore della Grande Recessione”<sup>10</sup> causato dalla quasi-vita (stupidamente ripetitiva

7 Minc 1997.

8 Segrè 2015, 117.

9 Chelazzi 2013, 267.

10 Žižek 2020, 42.

e pre-sessuale) di un virus. Allo stesso tempo, la fauna un tempo remota – depauperata e costretta a migrare – cerca riparo nelle nostre città e nei nostri villaggi, inaugurando una forma di convivenza esiziale per gli umani.

Questi capovolgimenti, come si diceva, stanno trasformando le nostre vite; ma ciò non toglie che si debba continuare a problematizzare il presente, sfruttando l'occasione che ci è concessa: una drammatica pausa di riflessione e di pentimento, in cui chi è vivo – anche nel rispetto di chi non c'è più – ha il dovere di mantenere alto il valore della riflessione e del dialogo, anche a distanza. Tutto ciò, evidentemente, dev'essere praticato dallo spazio traslucido della finestra delle nostre celle-abitazioni, come ci ha insegnato il pittore-collezionista Caillebotte: puro sguardo asettico sul mondo, a giusta distanza, in cerca di un *visus* che corrisponda al nostro. Ma le nostre finestre sono più potenti, sono quelle digitali offerteci da pc, tablet e smartphone: in maniera un po' inattesa, essi sono finalmente al servizio della realtà, ci permettono di confrontarci su questioni urgenti e, a doverosa distanza, di tenere in vita i costrutti sociali cui abbiamo dato luogo. Da qui, in questa sospensione del tempo e della vita, un atto di ravvedimento sarebbe un segno doveroso di decenza. Stiamo cominciando ad apprezzare l'aria pulita delle nostre città e le api che sono ritornate sui nostri balconi, tra i fiori appena sbocciati di cui avvertiamo finalmente il profumo. D'altronde è divenuto quanto mai evidente che la fine del mondo non potrà avere che l'aspetto banale e secolarizzato della fine dell'uomo. La vita è virale, continuerà anche senza l'uomo, in forme che non ci è dato presagire. Ma l'uomo, senza un mondo mantenuto nei giusti equilibri sistemici, corre il rischio di dar luogo, intorno a sé, a un habitat del tutto simile a una trappola mortale. Dove l'unica legge in vigore è la dicotomia dentro/fuori, tenuta in vita da un solidissimo muro invisibile.

La politica, in questo frangente di macabra oscenità senza divenire, ha molto da fare; il rischio è che, rimanendo inerte, sia stregata da una versione della biopolitica molto semplificata<sup>11</sup>, quasi letterale: ossia, che tutta l'organizzazione sociale sia prigioniera di effetti patogeni di vita fuori controllo, resi devastanti dall'"unificazione tecnoeconomica del pianeta"<sup>12</sup>. Il concetto di pandemia, in fondo, è un effetto indesiderato della globalizzazione. L'unica replica possibile è una politica lungimirante e senza frontiere, che s'intenda di economia, tecnologia, etica ed ecologia. Tutto ciò che in fondo Aurelio Peccei aveva raccomandato ai politici nei primi Anni Settanta con la sua proposta di un "nuovo umanesimo". Forse non è troppo tardi.

11 Cuzzo 2020.

12 Morin 2012, 6.

**Bibliografia**

- Baudrillard, Jean. 1997. *Della seduzione*. Tr. it. P. Lalli. Milano: SE.
- Chelazzi, Guido. 2013. *L'impronta originale. Storia naturale della colpa ecologica*. Torino: Einaudi.
- Cuozzo, Gianluca. 2020. *Etica dei resti*. Brescia: Morcelliana.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1985. *Fenomenologia dello spirito*. 2 voll. Tr. it. E. De Negri. Firenze: La Nuova Italia.
- Kafka, Franz. 2009. *Il processo*, in *Romanzi*. Tr. it. E. Pocar. Milano: Mondadori.
- Lanternari, Vittorio. 1997. *Antropologia religiosa: etnologia, storia, folklore*. Bari: Edizioni Dedalo.
- Minc, Alain. 1997. *La mondialisation heureuse*. Paris: Plon.
- Morin, Edgar. 2012. *La via. Per l'avvenire dell'umanità*. Tr. it. S. Lazzari. Milano: Raffaello Cortina.
- Peccei, Aurelio. 1976. *La qualità umana*. Milano: Mondadori.
- Segrè, Andrea. 2015. *Spreco*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Žižek, Slavoj. 2020. *Virus. Catastrofe e solidarietà*. Tr. it. V. Salvati, M. G. Cavallo, F. Ferrone e B. Tortorella. Milano: Ponte alle Grazie. Kindle.

*Carola Barbero*

## **Capire la/a distanza**

*ABSTRACT: Understanding distance and its role in our life is not an easy task, both when it is imposed and when it is required. We need distance in order to gain the right perspective on a situation, in order to have a healthy social and family dimension, in order to think about who we are and what we have to do.*

*KEYWORDS: distance, perspective, life, understanding, loneliness.*

Per capire la distanza può essere utile provare a darne una definizione. Che cos'è? Innanzitutto – e in via del tutto generale – potremmo dire che è quella relazione che sussiste tra due punti nello spazio. La distanza tra A e B, per esempio. Poi, in maniera meno astratta, potremmo voler trattare della distanza tra enti e individui veri e propri, come la distanza tra Torino e Milano, tra Giorgio e Teresa, tra la porta e la scrivania. La distanza così intesa può essere misurata, in taluni casi percorsa e addirittura eliminata. Infine c'è un tipo di distanza che richiede di essere mantenuta o rispettata in quanto tale, come la distanza di sicurezza tra un'auto e l'altra, quella legale tra una costruzione e quella accanto o quella imposta tra un soggetto e le persone alle quali questi non si può avvicinare.

Ecco, una relazione come la distanza è qualcosa che sussiste e che si può voler ammettere, cancellare o mantenere, a seconda dei casi e delle esigenze. Ed è importante provare a capirla non soltanto per sapere che cosa sia e come si caratterizzi, bensì anche per farsi un'idea sull'atteggiamento da adottare nei suoi confronti.

### **1. Vivere a distanza**

La distanza è una relazione tra due elementi che può essere introdotta o richiesta quando la vicinanza diventa un problema. Proprio come è successo in tutto il mondo nei primi mesi del 2020 quando, in piena pandemia da Covid-19, i politici di vari Paesi hanno imposto alla popolazione di ridurre allo stretto essenziale le attività in presenza (consentite solo per procurarsi farmaci e cibo), invitando tutti a vivere a distanza: dalle lezioni a scuola alle riunioni di lavoro, dagli aperitivi alle serate con gli amici, dalle conferenze agli eventi culturali, dai compleanni agli incontri con sconosciuti, tutto si è svolto *on-line*, davanti a uno schermo e con l'au-

silio di microfono e tastiera. Qualcuno ha molto sofferto per questa imposizione, mentre altri ne hanno profondamente gioito; in ogni caso, a nessuno è stata data facoltà di scegliere.

Distanziandoci da tutto e tutti abbiamo avuto la possibilità di fare, senza forse nemmeno rendercene conto, quei famosi tre passi indietro che secondo Pierre-Auguste Renoir erano indispensabili per riuscire ad apprezzare un quadro senza farsi semplicemente ipnotizzare dai colpi di colore sulla tela. Vivere la distanza ci ha quindi offerto una preziosa opportunità per capire: perché quando si è immersi nelle cose, difficilmente si riesce a vederle per quello che sono, invece, adottando la regola de *La giusta distanza* – come recita il titolo di un bel film di Carlo Mazzacurati del 2007 – si ha la possibilità di valutare le situazioni senza farsi travolgere.

E che cosa si è finalmente riusciti ad afferrare facendo tre passi indietro? Quanto fosse assurdo quel nostro vivere di prima, che negava sempre tutto: le distanze, in primis – ci spostavamo in continuazione da una parte all'altra del mondo, quasi terrorizzati all'idea di stare fermi –, poi il tempo – che ci sembrava doveroso riempire fino all'orlo –, le paure – non erano ammesse e chi le aveva era considerato un menomato –, i silenzi, i vuoti. Finalmente abbiamo capito che non è sufficiente credere di avere negato qualcosa perché questo non esista più. Peraltro, per scoprirlo, ci è stato sufficiente fermarci, smettere di fare qualunque cosa e stare a casa. Come così eloquentemente ricordano gli *Aforismi di Zürau* di Franz Kafka, non occorre “che tu esca di casa. Rimani al tuo tavolo e ascolta. Non ascoltare neppure, aspetta soltanto. Non aspettare neppure, resta in perfetto silenzio e solitudine. Il mondo ti si offrirà per essere smascherato, non ne può fare a meno, estasiato si torcerà davanti a te”<sup>1</sup>.

Ecco così con la distanza arrivare la solitudine, i silenzi, l'attesa. Vivere la distanza nella solitudine è come stare sotto una lente d'ingrandimento che mostra impietosamente anche i più piccoli dettagli della nostra esistenza, quegli stessi che noi facevamo fatica a (o facevamo di tutto per non) vedere. Così ad alcuni è accaduto che la casa, solitamente concepita come rifugio, ossia come il posto in cui sentirsi sicuri e protetti, si sia trasformata in una sorta di carcere con divieto tassativo di uscire fino a nuovo ordine.

Non resta altro da fare che aspettare. “Aspettare? È il più grande ed efficace metodo educativo in un penitenziario. Bisogna aver imparato ad aspettare, per saperlo sopportar per anni. Chi non l'ha imparato, muore”<sup>2</sup>. Ma il punto è proprio che aspettare, nella distanza, senza sapere fino a quando, può essere molto frustrante. Allora che fare? Fare finta di niente e comportarsi come se fosse tutto normale? Cercare metodicamente di colmare il vuoto con immagini, suoni, parole, con qualsiasi cosa pur di non sentire il silenzio che rimbomba? Indubbiamente aspettare è difficile, ma non dimentichiamo che, come insegna Pavese ne *Il mestiere di vivere*, “aspettare è ancora un'occupazione. È non aspettar niente che è terribile” (15 settembre 1946). Come per i protagonisti di *Aspettando Godot* di Samuel Beckett,

1 Kafka 2004, 121.

2 Kröger 1967, 57.



Vladimiro ed Estragone, anche per noi momenti di autentica depressione – loro a un certo punto pensano addirittura di suicidarsi, poi decidono di rimandare – si alternano a istanti di purissima felicità – “Siamo contenti. (*Silenzio*). E che facciamo, ora che siamo contenti?”<sup>3</sup>.

Nell’attesa e nella distanza il tempo sembra sospeso e si ha quasi l’impressione di essere diventati spettatori del mondo. Come si può davvero provare a concepire nella distanza il rapporto tra noi e gli altri? E poi, chi siamo noi? Chi gli altri? Come ben emerge dalla scena dell’uomo che passa vicino alla panchina nel giardino pubblico descritta da Jean-Paul Sartre ne *L’essere e il nulla*<sup>4</sup>, gli altri non sono mai un dettaglio di poco conto. Sono quelli che abbiamo sempre davanti, quelli che ci guardano e ci inglobano nel loro mondo, che dispongono come noi del tempo e dello spazio ma, a differenza di noi, possono anche guardarci dall’esterno, come *cosa* tra le cose, facendo quindi una esperienza che noi, in senso proprio, non potremo mai fare. Ebbene, come dobbiamo considerare questi *altri* nel momento in cui avvertiamo il peso del loro sguardo e della loro costante semplice presenza?

Arthur Schopenhauer, per affrontare il tema della vicinanza degli altri e delle annesse difficoltà, presenta il famoso “dilemma del porcospino”:

una compagnia di porcospini, in una fredda giornata d’inverno, si strinsero vicini, vicini, per proteggersi, col calore reciproco, dal rimanere assiderati. Ben presto, però, sentirono le spine reciproche; il dolore li costrinse ad allontanarsi di nuovo l’uno dall’altro. Quando poi il bisogno di riscaldarsi li portò di nuovo a stare insieme, si ripeté quell’altro malanno; di modo che venivano sballottati avanti e indietro fra due mali, finché non ebbero trovato una moderata distanza reciproca, che rappresentava per loro la migliore posizione<sup>5</sup>.

## 2. Vivere la distanza

Quello che è successo a molti di noi, quando ci siamo trovati a vivere con quei pochi altri che popolavano la nostra quotidianità, tenendo a distanza il mondo, non è stato molto diverso. In un primo momento, sentendoci vuoti e soli, ci siamo stretti a chi avevamo vicino per riscaldarci, farci coraggio, per provare a vedere se la paura sarebbe passata prima; poi, proprio come nella storia raccontata da Schopenhauer, abbiamo cominciato quasi a respingere chi avevamo intorno, sentendo impellente l’esigenza di allontanarci.

E così la distanza – o il desiderio di essa – ha fatto la sua comparsa anche in quei luoghi dai quali per definizione sembrava dover essere assente. In quale forma? In quella, peraltro già prevista dallo stesso Schopenhauer, della *distanza di sicurezza*, in virtù della quale possiamo in parte soddisfare il nostro bisogno di calore senza

3 Beckett 2014, 61.

4 Sartre 1994, 323 ss.

5 Schopenhauer 1999, 884.

tuttavia ferire o essere feriti da chi abbiamo vicino. “A colui che non mantiene quella distanza, si dice in Inghilterra: *keep your distance!* – Con essa il bisogno del calore reciproco viene soddisfatto in modo incompleto, in compenso però non si soffre delle spine altrui”<sup>6</sup>.

In questo modo, nonostante l'impressione iniziale di evidente disagio, forse impareremo a conoscere e magari addirittura ad accettare le debolezze, i peccati e le mancanze di chi divide con noi lo spazio e le giornate. Proprio come Garcin, Estelle e Inès, i tre protagonisti di *Huis Clos* (1944) di Jean-Paul Sartre (quando si accorgono che – mentre loro erano lì a discutere, ricordare, accusarsi a vicenda e rimuginare – la porta che pensavano fosse sbarrata in realtà non era mai stata chiusa), noi a nostra volta prenderemo coscienza del fatto che, anche avendone la possibilità, non vorremmo andare da nessun'altra parte. Perché? Perché l'inferno è fuori (“l'enfer c'est les autres”), sono gli altri, e quello che abbiamo dentro il nostro rifugio, per quanto complicato e a tratti doloroso, va bene così com'è.

Questo è uno dei possibili esiti del vivere la distanza, ossia il rendersi conto che, similmente a quanto succede alla fine de *La lettera rubata* (1845) di Edgar Allan Poe, ciò che abbiamo per così tanto tempo cercato è stato sempre sotto i nostri occhi. E non è questione di rassegnazione, bensì di consapevolezza.

Poi c'è anche chi, semplicemente, la distanza non riesce a viverla, per non parlare della solitudine e del silenzio che a questa si accompagnano. Basti pensare a Jack Torrance, il protagonista del romanzo *The Shining* (di Stephen King del 1977), che abita con moglie e figlio in un hotel vuoto, l'Overlook Hotel, con vista mozzafiato sulle montagne del Colorado, immerso nella natura. Lui a un certo punto, in totale isolamento, senza un briciolo di ispirazione per il suo romanzo e avvertendo come ostile lo spirito del luogo (in effetti King attribuisce all'edificio in cui Torrance e i suoi famigliari dimorano un'anima malvagia), non ce la fa più e comincia a dare segni evidenti di cedimento. La scena in cui con occhi rotanti e ghigno si scaglia contro sua moglie con una mazza da *roque* è piuttosto eloquente su quanto il vivere la distanza dal mondo possa mettere in pericolo l'equilibrio del *domicile coniugal*. Certo, si potrebbe osservare che in questo caso abbiamo evidentemente a che fare con un individuo le cui fragilità psichiche erano di gran lunga precedenti rispetto alla fase di isolamento (non dimentichiamo che Torrance, prima di darsi alla scrittura a tempo pieno, faceva il professore di letteratura ed era stato licenziato per avere picchiato uno studente).

Ma che dire invece di chi, a forza di vivere la lontananza dal mondo, non riesca più a guardare dalla giusta distanza la propria realtà e quindi cominci ad avere difficoltà ad afferrare il significato di ciò che dice e di ciò che fa, a comprendere la situazione che sta vivendo e le reazioni degli altri? Inoltre, dal momento che molti dei nostri scambi comunicativi avvengono per mezzo del linguaggio, che cosa dobbiamo pensare quando ci rendiamo conto che questo pare aver perso la sua valenza semantica? O che tra quanto diciamo e ciò che accade vi è uno scarto insuperabile?

6 Schopenhauer 1999, 884.

Prendiamo Winnie e Willie, i protagonisti di *Happy Days* di Beckett (1962): lei parla sempre e si prende cura di sé, lui sopporta l'incessante chiacchiericcio della moglie borbottando e leggendo il giornale. Peraltro Winnie dice di avere una vita felice, nonostante sia sepolta nella terra fino alla vita (nel primo atto), passi il tempo rovistando tra gli oggetti che ha nella borsa, provi piacere nell'accarezzare una piccola pistola e abbia i giorni scanditi dal campanello del risveglio e quello del sonno. Nel secondo atto poi è addirittura sepolta fino al collo, quindi senza nemmeno la possibilità di distrarsi con spazzola e rossetto, e non le resta altro da fare che parlare, parlare e parlare, fino a che non arriva il suono che annuncia la fine del giorno e l'arrivo delle tenebre. E Willie? Ha il cranio sfondato, comunica a monosillabi interrompendo il monologo della moglie, esce (strisciando) dal buco in cui si trova solo per leggere il giornale e masturbarsi. Eppure questi due, pur conducendo una vita assurda e miserabile, continuano ad andare avanti, a parlare e a comportarsi come se niente fosse mentre scorrono le giornate. Non solo, Winnie all'inizio, sorridendo e guardando lo zenit, saluta "un altro giorno divino", e alla fine si congeda dal giorno "felice" appena trascorso intonando un motivo d'opere-retta.

Come è possibile tutto questo? Come può Winnie essere davvero felice della sua esistenza? Ci si può sbagliare fino a questo punto? Sì, e forse anche noi, se non potessimo osservare la scena dalla *giusta distanza* ma fossimo, come lei, impantanati nella situazione che stiamo vivendo, penseremmo di avere a che fare con una condizione tutto sommato normale e non con l'inferno in una delle sue più riuscite rappresentazioni. Però, se potessimo fare *tre passi indietro*, riusciremmo a vedere i segni della catastrofe. E allora capiremmo l'importanza di riuscire ad acquisire, anche nei confronti della nostra vita, quella distanza indispensabile a farci vedere, oltre le pennellate e le sfumature di colore, il senso d'insieme. Ovviamente a patto che ci sia.

### 3. Aspettare nella distanza

Indietreggiare, osservare la scena, pensare senza fretta, provare a capire. Sapere aspettare. Imparare ad attendere. A rigore, "aspettare" e "attendere" hanno etimologie differenti: il primo deriva da "ad spicere", guardare verso qualcosa; mentre il secondo deriva da "ad tendere", muoversi verso qualcosa. Quindi *aspettiamo* quello che non dipende da noi, quello che guardiamo arrivare senza poter fare nulla, mentre *attendiamo* quando dobbiamo colmare la distanza che ci separa da qualcosa che desideriamo. I bambini aspettano sempre, fino quasi a dimenticarsi di stare in attesa: aspettano che la porta si apra, che arrivi qualcuno, che qualcosa abbia inizio. Poi però quando si diventa grandi, forse per una strana legge di compensazione, non si è più capaci di aspettare e si sente crescere un senso di frustrazione. Allora che fare? Forse conviene semplicemente *allenarsi all'attesa*, come Vladimiro ed Estragone che aspettano, su una strada di campagna con albero, che il Signor Godot arrivi e il Signor Godot non arriva mai. Oppure come Giovanni Drogo – il protagonista de *Il deserto dei Tartari* (1940) di Dino Buzzati – che aspetta tutta la

vita nella Fortezza Bastiani l'arrivo dei Tartari. Poi, dopo trent'anni di servizio, anziano e malato, è costretto a lasciare la fortezza e sistemarsi in un albergo in città dal quale vede arrivare, o forse sogna di vedere arrivare, i tanto temuti nemici. Li ha aspettati tutta la vita e loro arrivano proprio quando per lui è giunta la fine. Ma Drogo sembra non prendersela e vive i suoi ultimi momenti con dolcezza e serenità:

fra poco dovrebbe levarsi la luna. Farà in tempo, Drogo, a vederla, o dovrà andarsene prima? [...] Facendosi forza, Giovanni raddrizza un po' il busto, si assesta con una mano il colletto dell'uniforme, dà ancora uno sguardo fuori dalla finestra, una brevissima occhiata, per l'ultima sua porzione di stelle. Poi nel buio, benché nessuno lo veda, sorride<sup>7</sup>.

Nell'attesa il tempo impegnato viene sospeso. Si fa esperienza di una dimensione temporale dilatata. Si smette di vivere in prima persona diventando osservatori, spettatori a distanza del mondo e del tempo che gli altri stanno vivendo. Gli altri arrivano, chiacchierano, ridono, lavorano, magari piangono, mentre noi ci limitiamo a guardare, ad assistere allo svolgersi delle loro vite.

Ma è vita vera quella che scorre davanti ai nostri occhi mentre aspettiamo e la bolla temporale si espande? Quante delle persone che osserviamo nella distanza delle nostre attese sono ignare di esserlo? Siamo noi che diventiamo spettatori delle vite altrui oppure gli altri, sapendo di essere osservati, recitano a soggetto? È difficile rispondere perché non possiamo (e difficilmente potremo) sapere se quel teatro allestito sotto i nostri occhi sia reale o frutto dell'invenzione di qualcuno. Non possiamo che rimanere con il dubbio, esattamente come sono rimaste le persone che hanno atteso nel giugno 2010 in vari luoghi di Napoli, assistendo ad alcune scene di vita verosimilmente vissuta che però in realtà erano *pièce* di teatro – che come tante tessere componevano *L'attesa*, un progetto di Mario Fortunato –, brevi rappresentazioni realizzate appositamente per creare un cortocircuito tra la vita reale, la finzione e la percezione che noi, in quanto spettatori, ne abbiamo. Quelle due ragazze che si fanno confidenze in coda all'ufficio postale stanno recitando? Il trentenne che aspetta l'autobus 192 e lo spilungone che gli prende con forza la valigetta frugandoci dentro sono quello che sembrano (un poveretto sfortunato e un mezzo malvivente) oppure sono due attori? Il travestito con i capelli biondi e i tacchi alti che parla con quel bambino al binario in cui dovrebbe arrivare il treno da Zurigo segue un copione o semplicemente attende nervosamente che il suo fidanzato di colore scenda dal treno dopo due anni di lontananza?

L'idea che la realtà e la finzione possano mescolarsi e confondersi è inquietante, ma dovrebbe consolarci il fatto che non è qualcosa che succede così spesso (per lo meno in questo modo) nella vita normale, a meno di non vivere permanentemente dentro un Festival di Teatro o di avere la residenza, come l'ignaro Truman Burbank de *Il Truman Show* (1998), dentro un reality, “in onda. Senza saperlo”.

<sup>7</sup> Buzzati 2017, 202.

Rimane in ogni caso vero che quando osserviamo, non visti, le vite degli altri, assistiamo a uno spettacolo speciale. Mettiamo la nostra vita in pausa e lasciamo che siano gli altri a vivere davanti ai nostri occhi. Ma non siamo solo noi a osservare chi ci circonda, anche gli altri ci osservano. E talvolta, quando siamo sorpresi a osservare qualcuno, proviamo vergogna. Perché? Forse perché pensiamo che dovremmo farci gli affari nostri anziché curiosare a distanza nelle vite altrui. Tuttavia – proprio come Jeff, il protagonista de *La finestra sul cortile* (1954) – trascorriamo spesso le nostre attese osservando le persone che abbiamo intorno e poco alla volta impariamo a conoscere le loro abitudini, i loro amici, l'ora alla quale si svegliano e la marca di sigarette che fumano. “Siamo una bella razza di guardoni”, come dice Stella a Jeff nel film di Alfred Hitchcock. E lo siamo tutti, mentre aspettiamo.

Possiamo anche ritrovarci ad aspettare lo sguardo di qualcuno: se aspettare è guardare, guardare l'altro significa anche aspettare di essere guardati. Come quando ci ritroviamo a inseguire con il mento all'insù, colui/colei che desideriamo ci noti e mostri un briciolo di attenzione nei nostri confronti. O come quando aspettiamo che il medico esca dal suo studio e, cercandoci con lo sguardo, ci faccia capire di seguirlo, perché i risultati sono pronti. Negli sguardi degli altri troviamo i nostri stessi sguardi ma su un volto diverso, che non ha solo esperienze diverse, ma anche soluzioni diverse per quegli stessi interrogativi ai quali noi non siamo stati capaci di dare una risposta.

Peraltro, l'attesa suscita ansia perché è circondata da un alone di incertezza che non a caso ingenera timore e preoccupazione. E le diverse possibilità che l'attesa porta con sé sollevano dubbi e domande ai quali non potremo dare una risposta che quando l'attesa sarà finita. A differenza però delle possibilità tra le quali la vita solitamente ci costringe a scegliere e che ci investono, come ben hanno spiegato Søren Kierkegaard e Immanuel Kant, di una enorme responsabilità, le possibilità che diventando reali segnando la fine dell'attesa non sembrano dipendere da noi e infatti spesso abbiamo la sensazione di essere in balia di eventi fuori dal nostro controllo. Si tratta di momenti in cui non decidiamo, non facciamo, non scegliamo: aspettiamo. Ecco perché, secondo Martin Heidegger in *Essere e Tempo*<sup>8</sup>, l'attesa così concepita – in quanto caratterizzata dalla mancanza di decisione, ossia da una forma di chiusura verso le proprie possibilità – non rientra in una dimensione autentica dell'esistenza (a differenza dell'*anticipazione*). Mentre aspettiamo ci perdiamo dietro le cose, gli orari e le urgenze, e acquisiamo una comprensione di noi stessi che sembra essere esclusivamente determinata da ciò che suscita la nostra preoccupazione. In questi casi l'avvenire anziché essere nelle nostre mani è in quelle della persona/cosa/notizia attesa. La nostra vita sembra dipendere da altro o altri. Il che, per quanto talvolta frustrante, può anche rivelarsi in qualche modo piacevole e forse addirittura riposante: non si decide e si lascia che siano le cose (attese) a venire a noi. Una specie di *stand by* in cui la nostra vita sembra essere in pausa e corrono veloci l'immaginazione, i ricordi, le paure. Un momento inautentico che può spalancare le porte della parte più autentica di noi.

8 Heidegger 1976, 403-407.

#### 4. Solitudine nella distanza

Vivendo la distanza e nella distanza, facendo proprio quel senso di attesa così intenso da togliere il respiro, ci si sente soli. Il che, se da alcuni è vissuto come una condanna, a ben guardare dovrebbe essere considerato un privilegio perché ci consente – per usare il titolo di una raccolta di saggi del 2002 di Jonathan Franzen – di imparare finalmente *come stare soli*, che cosa davvero significhi, quali siano le sue sfumature. E imparare a stare soli non significa tanto farsi una ragione del fatto di non avere nessuno intorno, quanto piuttosto non avere paura di se stessi, sapersi accettare e sopportare, senza anestetici, narcotici o strumenti di distrazione come giochi, film, chiacchiere continue. Non si tratta quindi di rinchiudersi in una torre d'avorio (allontanandosi dai problemi della vita quotidiana) né di tornare a una soffocante dimensione del privato, bensì di provare a viverci senza lasciarsi vivere.

Come ben sanno da un lato i carcerati (che vivono costantemente circondati da persone, voci, odori e suoni) e dall'altro i lettori accaniti (con la loro “solitudine *prêt-à-porter*”, ossia il libro, capace di escludere, di colpo, il mondo intero), la solitudine può caratterizzarsi come una forma, purissima e preziosa, di libertà che porta con sé il silenzio e lo spazio mentale indispensabile al pensiero. Quegli stessi elementi la cui importanza Virginia Woolf rivendicava quando esortava le studentesse dei College di Cambridge ad avere “soldi e una stanza tutta per sé per poter scrivere”<sup>9</sup>. Un riparo dai rumori e dalle assurdità del mondo è anche quello che ricerca Alice Munro in *The Office* (1968), non solo per scrivere, ma anche soltanto per “fissare la parete”, per potersi chiudere la porta alle spalle e assaporare il silenzio. Per dimenticare di essere moglie e madre provando a ricordarsi di essere se stessa.

Uno spazio vuoto e bianco per riuscire ad andare a capo, a guardare la propria vita, con le sue pienezze e le sue mancanze, dalla giusta distanza e darsi così almeno una possibilità di capire prima di immergersi in qualcosa di nuovo. Bisogna essere capaci di fare quei famosi tre passi indietro, saltare una riga, forti della consapevolezza che quella relazione, apparentemente astratta, tra A e B non chiede altro che di essere compresa e rispettata. E se non si troveranno le parole giuste per fare da ponte tra i significati e il mondo, si lascerà spazio al vuoto del silenzio. Non ci saranno più scene alla *Happy Days* con Winnie che, allarmata dalla mancanza delle parole – “e che cosa si deve fare, allora, aspettando che tornino?” – suggeriva di riempire il vuoto in qualsiasi modo – “strigliarsi il pelo, se non è già stato fatto, o se c'è qualche dubbio, tagliarsi le unghie se hanno bisogno di essere tagliate, sono tutte cose che aiutano a tirare avanti”<sup>10</sup> – proviamo ad ammirare l'assenza e ad accettare la ricchezza di quella relazione tra due punti. Forse riusciremo a vedere ciò che abbiamo davanti. Indubbiamente non ci saremo negata la possibilità di pensare.

<sup>9</sup> Woolf 1993, 23.

<sup>10</sup> Beckett 2014, 224.

**Bibliografia**

- Beckett, Samuel. 2014. *Teatro*. A cura di P. Bertinetti. Torino: Einaudi.
- Buzzati, Dino. 2017. *Il deserto dei tartari*. Milano: Mondadori.
- Heidegger, Martin. 1976. *Essere e tempo*. Tr. it. P. Chiodi. Milano: Longanesi.
- Kafka, Franz. 2004. *Aforismi di Zürau*. A cura di R. Calasso. Milano: Adelphi 2004.
- Kröger, Theodor. 1967. *Il villaggio sepolto nell'oblio*. Tr. it. A. Scalero. Milano: Mondadori.
- Sartre, Jean-Paul. 1994. *L'essere e il nulla*. Tr. it. G. del Bo. Milano: il Saggiatore.
- Schopenhauer, Arthur. 1999. *Parerga e Paralipomena*. Tr. it. G. Colli. Milano: Adelphi.
- Woolf, Virginia. 1993. *Una stanza tutta per sé*. Tr. it. M. Del Serra. Roma: Newton Compton.





*Ako Katagiri*

## **Uno iato incolmabile tra l'insieme di momenti concettuali e l'esperienza del significato**

**ABSTRACT:** *Under the current pandemic, while people are obliged to keep certain physical distance from each other by law in several countries, it is only recommended to keep a suitable distance in Japan. Under such circumstances, Japanese people are more nervous on how they can maintain the appropriate distance from each other. This leads to the question: how do we try to guess the validity of the distance? As the author was contemplating the concept of the appropriateness of the distance, a word came to her mind was the one by Shūzo Kuki, a Japanese philosopher. The word iki explains how to maintain a favorable relationship with other people that is full of affection but not annoyed by attachment. Iki is an aesthetic as well as an ethical concept. The purpose of this paper is to confront the ethical and speculative steps surrounding the phenomenon of iki, which Kuki studied in depth by phenomenological methods for its unique structure and function of Japanese traditional culture.*

**KEYWORDS:** *Kuki, Iki, Japanese aesthetics, lived philosophy.*

A differenza di molti paesi in cui stabilire la misura di distanza tra le persone necessita di un regolamento attraverso una legge, in Giappone questa si realizza limitandosi a dare un consiglio per metterla in atto. Questa condizione ci rende sensibili riguardo la giusta distanza da mantenere nei confronti degli altri: ma quale sarebbe la giusta distanza? Riflettendo su tale questione, mi è venuto in mente un libro scritto dal filosofo giapponese Shūzo Kuki. Il titolo di questo libro è *La struttura dell'iki*. Questo termine esprime il modo di mantenere una giusta relazione affettiva, ma senza cadere in eccessivo attaccamento. È una nozione etico-morale, ma nello stesso momento anche estetica. Lo scopo del presente saggio è di affrontare il percorso speculativo di questo filosofo giapponese sull'etica e sull'estetica del fenomeno *iki*, che egli approfondisce nella sua struttura e funzione, peculiare della cultura tradizionale giapponese, adoperando la metodologia acquisita con lo studio della filosofia occidentale.

## 1. Il cammino speculativo di Kuki

Tra gli anni Venti e Trenta del Novecento a Kyoto fiorisce una splendida corrente filosofica. In essa si distingue in modo particolare Shūzo Kuki, filosofo eretico. Egli, conoscitore profondo delle culture e del pensiero filosofico europeo, diventa la personificazione dell'incontro delle due correnti culturali, quella occidentale e quella tradizionale giapponese. Senza subire particolarmente il pensiero tradizionale giapponese né quello occidentale, si mantiene equidistante da entrambi e si immerge nella propria ricerca filosofica. La difficoltà di capire un pensatore multilaterale come Kuki consiste nel sintetizzarne le caratteristiche in un'unità. Per decodificare alcuni aspetti della sua filosofia, bisogna porli nello scorrere della storia filosofica occidentale e nella tradizione del pensiero buddista. La globalizzazione della visione del mondo, a seguito delle esperienze di vita pratica, arricchisce il suo pensiero filosofico che ritrasferisce nella quotidianità. La sua vita e il suo pensiero filosofico sono in stretta relazione.

Egli considera che esserci *hic et nunc* è un fatto del destino, assieme all'esistenza del mondo così com'è. Questo mondo è il luogo ove, attraverso l'azione, si realizza la creazione; ciascuno è il soggetto di tale attività, e secondo lui l'*iki* potrebbe essere definito come l'ideale stato dell'anima con il quale ci si reca in un tale luogo. In Kuki non c'è la contrapposizione tra la tradizione del pensiero occidentale e quella giapponese, tra la filosofia contemporanea e quella precedente. La profonda conoscenza del pensiero sia occidentale sia giapponese, sia contemporaneo sia delle epoche precedenti, gli permette di ricondurre tutto a temi universali come quelli di "contingenza e necessità", "individualità e universalità", "istante ed eternità", ecc. Il processo del suo pensiero è finalizzato al superamento dei dualismi, delle contrapposizioni, elementi che si trovano come esempi concreti nella vita quotidiana.

Il tentativo di tradurre in linguaggio europeo, troppo preciso, una realtà infinitamente mobile e sottile come l'*iki* ne rende naturalmente *simile* l'esito: cioè non c'è nulla di sostanzialmente falso, ma neppure nulla di assolutamente esatto. È arduo e rischioso cercare di fissarlo in una formula universale. Forse non c'è la necessità di definirlo in termini positivi o forse sarebbe meglio cercare di assumerlo con tutte le riserve del caso, cioè con la sua descrizione e non con una sua definizione. La nozione dell'*iki* è piuttosto ambigua. Non è possibile farla rientrare nelle classificazioni che ci sono familiari. Il termine nasce circa tre secoli fa e circola, in quell'epoca, all'interno di un certo ceto sociale. Oggi esso non rappresenta più il segno distintivo di una casta ma è termine culturale.

## 2. La formazione dell'idea

L'estetica "giapponese" è una denominazione problematica. Non se ne può parlare, a rigore di termini, nell'ambito della civiltà giapponese, ove non si è mai avuta, a differenza del mondo occidentale, una disciplina dotata anche di pretese scientifiche chiamata "estetica", sebbene di recente si sia registrato qualche lavoro definibile come "estetico" nel senso usato nella filosofia tradizionale occidentale.

In generale si tratta di riprese e di rielaborazioni di temi e problemi nati e cresciuti in quell'ambito, con particolare riguardo alla tradizione filosofica tedesca e con specifici riferimenti al pensiero di Kant, di Husserl e di Heidegger. Ci sono ragioni più profonde che hanno ostacolato la nascita dell'estetica, come specifica disciplina filosofica, all'interno della civiltà giapponese. In essa non si è mai sviluppata la distinzione radicale tra teoria e pratica: *ogni idea è già un'azione, e ogni azione possiede in sé energia e valore spirituale*.

Parlare dell'estetica nel senso di "teoria" o di "scienza del bello" non ha alcun significato in questo orizzonte del pensiero, perché in esso non è ritenuta reale una situazione che preveda, da una parte, una bellezza da contemplare o da creare e, dall'altra, un soggetto che contempla o crea. Per il pensiero giapponese, pragmatico e talvolta addirittura empirico, mai comunque metafisico, la "bellezza" in generale, come *idea*, non esiste. Esso prende in considerazione oggetti e situazioni, fatti o eventi, mai definibili come belli a seconda del momento e delle circostanze. Tuttavia, anche questa denominazione, "belli", benché relativa, mantiene ancora qualcosa di astratto come un'unica categoria universale, quella di bellezza, fatta valere di volta in volta, a seconda dei diversi contesti e delle diverse occasioni. Per la cultura giapponese "bello" può assumere il significato di oscuro, malinconico e indefinito. A differenza di quanto avvenuto lungo la storia del pensiero occidentale, in Giappone, almeno per quanto riguarda le tradizioni qui prese in considerazione, non si è mai sentito il bisogno di catalogare le esperienze in qualche teoria e non si è mai avvertita la necessità di sistematizzare la pluralità delle esperienze in qualche teoria estetica. Tale *assenza* di teoria non è stata considerata come una *manca*za o come incapacità di pensare in termini astratti e in forma sistematica e metodica.

Di fatto il pensiero orientale, almeno nelle sue espressioni sedimentate nei testi prodotti dalla tradizione del buddismo zen, mostra una radicale e costante diffidenza nei confronti delle pretese avanzate dall'impulso a formulare le teorie e manifesta, invece, una altrettanto radicata e costante predilezione per tutte le forme e per tutte le circostanze in grado di produrre un rapporto diretto con l'esperienza, privo di mediazioni intellettuali e culturali. Il rapporto con la realtà è preferito al rapporto con i concetti, o almeno alla relazione con quei concetti che pretendono di sostituirsi alla realtà. In questa prospettiva, nell'*iki* non possono essere assunti e fatti valere come teorie o dottrine dalle quali vengano dedotte o alle quali vengano ricondotte particolari forme di esperienza estetica. Per vedere il nesso che li lega con alcune particolari forme di esperienza estetica è necessario abbandonare i tradizionali sentieri tracciati dai procedimenti di deduzione e induzione ed è necessario trovare la strada che conduce al nucleo centrale dal quale sorge e s'irradia l'energia che genera tali forme di esperienza estetica. Questo nucleo centrale non è costituito dal *concetto* ma dall'*esperienza*, base delle attività che accompagnano i processi formativi che interessano la fruizione estetica delle forme da esse prodotte. Le considerazioni relative all'*iki*, come oggetto di esperienza e non di teoria, e relative alla necessità che tale esperienza passi attraverso la pratica, non sono scontate.

L'*iki* non può essere considerato un fondamento ontologico dal quale deriva la molteplicità delle forme, perché questa molteplicità è condizione di *esistenza*, di

*sensibilità* e di *rappresentatività* dell'*iki*: nelle forme capaci di cogliere ed esprimere le potenzialità dinamiche. In effetti l'*iki*, non può mai esistere allo stato puro e assoluto. È condizione generale di visibilità delle cose particolari, ma lo è solo in quanto a sua volta condizionato dalle circostanze; l'*iki* è condizione generale della costituzione di una cosa, ma lo è solo in quanto a sua volta condizionato dalle circostanze. Non si tratta più solo di ricordare le radici culturali delle forme che usano ed esprimono la potenza dell'*iki*, ma di andare oltre, vedere in che cosa consista questo radicamento, quali siano i particolari modi espressivi e, soprattutto, grazie a quale metodo queste forme espressive possano, ancor prima di venir espresse in forme sensibili dotate di valore estetico, esser attivate come energia corporea e mentale. Si tratta di indagare le ragioni che rendono necessario il nesso tra le *forme* dell'*iki* e la sua fonte. Le riflessioni sull'*iki* sono presenti ed efficaci in azioni concluse e in forme sensibili: si sono realizzate come processi e oggetti estetici.

L'*iki* è il canone estetico ed etico. Esso è diverso dal giudizio morale di Kant e dalla moralità cristiana. A differenza dell'etica morale kantiana, basata esclusivamente sull'intelletto, esso poggia anche sulla *seduzione* in correlazione con altri principi costituenti (l'*energia spirituale* e la *rinuncia*) e stabilisce il canone dell'estetica morale. L'*iki* è lo specchio del bello e della libertà che mette in luce la struttura dello spirito libero, il quale accetta e ama la libertà e la creatività nella loro manifestazione concreta. La libertà e la creatività, nel loro concreto dispiegarsi, pongono le loro basi sulla relazione dualistica tra sé e il mondo. Kuki trova bello tale modo di vivere. Secondo lui il concetto dell'etica morale e quello estetico devono coincidere in ogni comportamento dell'esistenza<sup>1</sup>.

### 3. Il pensiero sull'*iki*

Come altri intellettuali giapponesi che soggiornavano in Europa a quell'epoca, anche Kuki soffre il conflitto interiore provocato dal problema dell'identità di essere giapponese; conflitto che, nei confronti della cultura europea, non poteva far altro che contrapporre alla domanda "cos'è" lo spirito dell'essere nella cultura giapponese. Una delle ragioni per cui egli ha tematizzato l'*iki* proprio a Parigi era la voglia di accentuare il canone peculiare giapponese che è etico ed estetico allo stesso tempo, diverso dal giudizio morale di Kant e dalla moralità del cristianesimo. L'etica morale ideata da Kuki non è quella kantiana basata esclusivamente sull'intelletto, ma quella platonica che non esclude l'eros e la seduzione.

Per quanto riguarda i concetti di *energia spirituale* e di *rinuncia*, elementi costitutivi dell'*iki*, trovano l'equivalente nel concetto etico-morale basato sul sentimento religioso del mondo occidentale. Tuttavia, l'*iki*, basandosi sulla *seduzione*, nella relazione con altri principi costituenti stabilisce il canone dell'etica morale giapponese e, nello stesso momento, dell'estetica. Egli considera che questo sia un mon-

<sup>1</sup> Kuki 1982, 19-20.

do in cui gli esseri umani nascono, crescono e muoiono correndo continuamente dall'essere al nulla e viceversa: un luogo di sofferenza ove vivere significa essere travolto dalla corrente senza riuscire a tenersi a galla. Per Kuki l'anima accetta le condizioni che la vita gli propone desiderando, tuttavia, il libero gioco come luogo in cui il soggetto organizza liberamente la propria esistenza. Si potrebbe considerare il libro qui analizzato come il testo sulla peculiarità dell'*iki* in quanto valore del bello e della libertà, come trattato che mette in luce la struttura dello spirito libero del popolo giapponese. Esso rappresenta un manuale sulla libertà che si basa sulla relazione dualistica: tratta della vita libera e creativa che accetta e ama nella sua condizione concreta. L'uomo tenta di respingere il mondo della sofferenza rimanendo nella tensione della dualità tra sé e il mondo, svolgendo un gioco autonomo. Egli tenta di distruggere il monismo routinario della quotidianità godendo pienamente la libertà nel mantenere la tensione che nasce dal rapporto dualistico.

Kuki trova bello questo modo di vivere. Secondo lui, il concetto dell'etica morale e il concetto estetico devono coincidere in ogni comportamento della propria esistenza. Egli scrive: "La filosofia vissuta (*ikita*) deve arrivare a comprendere la realtà. [...] Questo saggio si propone di cogliere la realtà così com'è e di dare espressione logica a un'esperienza che andrebbe assaporata"<sup>2</sup>. Il fine della sua filosofia è la "filosofia vissuta", e *La struttura dell'iki* rappresenta il modo attraverso il quale viene realizzato. In questo senso possiamo considerare l'opera come l'importante risultato del suo percorso intellettuale.

#### 4. La struttura dell'*iki*

Nella parte iniziale dell'introduzione de *La struttura dell'iki*, Kuki si pone la domanda "quale struttura ha il fenomeno *iki*?"<sup>3</sup>, e il primo tentativo di risposta lo ha trovato nella ricerca della definizione degli elementi che concorrono alla formazione dell'*iki*. Il secondo interrogativo che si pone è attraverso quale metodo si possa riuscire a spiegarlo e coglierne l'essere<sup>4</sup>, in quanto solo una metodologia appropriata potrà chiarificarlo. Se non si facesse, secondo Kuki, prima la chiarificazione del metodo, l'indagine sull'*iki* sarebbe condannata al fallimento.

La domanda è strettamente legata ad un altro problema e cioè se l'*iki* contiene in sé un concetto di universalità; in altri termini, se esistono, in altre lingue, delle parole che evocano immagini di contenuto uguale alla giapponese *iki*. Se si trovassero delle espressioni con valenza di significato che corrispondono a quella dell'*iki*, non potremmo indagare sul significato di queste ultime; nel caso, invece, la ricerca desse esito negativo, dovremmo interessarci soltanto dell'*iki* in quanto tale. Kuki, comparando dei termini di altre lingue, risponde che il significato contenuto dell'*iki* non può essere paragonato ad essi, perché proietta densamente la cultura e la storia peculiare giapponese. Allora si chiede "con quale atteggiamento

2 Kuki 1992, 41.

3 Kuki 1992, 43.

4 Kuki 1992, 43.

metodologico si dovrebbe prendere in considerazione un significato che ha una specificata natura etnica”<sup>5</sup>.

Si potrebbe chiarire l'essenza dell'*iki* confrontandolo con le parole simili, catturandone il significato comune. Kuki respinge decisamente tale metodo. Egli sostiene che, se si procedesse nella ricerca applicando tale metodo, il contenuto peculiare dell'*iki* andrebbe smarrito. La ricerca deve esser eseguita nel “cogliere così come si presenta nella sua forma vivente, non lasciandosi sfuggire la sua concretezza di essere reali”<sup>6</sup>. L'insistenza sulla necessità di cogliere l'*iki* nella sua forma vivente è legata profondamente alla considerazione che Kuki ha del linguaggio. Egli lo considera, in generale, come l'accumulazione di ogni razza che viene costruita nella storia in luoghi dove l'aggregazione viene rivelata. Egli sostiene che in ogni lingua esistono parole il cui significato evoca la cultura dell'etnia cui si riferisce.

I metodi della “ricerca dell'universalità nella particolarità astraendo” e del “racogliere la sua esistenza così com'è” vengono rielaborati da Kuki nella “posizione che afferma la realtà del genere” e in “quella nominalistica”. Egli aderisce al secondo. Noi facciamo esperienza dell'*iki* nella concretezza della vita quotidiana nei rapporti con altri. Possiamo vedere il comportamento concreto della nostra coscienza nella propria “espressione oggettiva”. Si può riflettere sull'*iki* sia partendo dalla comprensione del primo e proseguire nel secondo, sia viceversa. Tuttavia, non mancano casi di studiosi che riservano la loro attenzione soltanto al secondo. Kuki respinge tale metodo che cerca di comprendere la manifestazione di *iki* solo in modo parziale mancando, nell'ipotesi, la relazione tra questi due stati dell'*iki*. L'*iki* in quanto “espressione oggettiva” può avere il suo significato solo in questa correlazione. Dobbiamo tenere conto che dietro l'*iki*, in quanto “espressione oggettiva”, esiste sempre “chi si esprime” e “la volontà di esprimersi” secondo i canoni dettati dal modello *iki*, cioè l'*iki* in quanto “fenomeno di coscienza”.

Kuki insiste che l'analisi deve esser eseguita a partire dalla comprensione dell'*iki* in quanto “fenomeno di coscienza”, cioè afferrare delle caratteristiche etniche al livello della coscienza, e poi procede alla comprensione dell'*iki* in quanto “espressione oggettiva” e non viceversa. Egli considera che l'*iki* esiste solamente in tale correlazione. In esso egli coglie il significato di “espressione-automanifestazione del modo di esistere in passato e in presente”. In altre parole, per lui il linguaggio non è altro che l'accumulazione spirituale e culturale di una razza. Nel rapporto tra “il linguaggio e il suo significato” e “l'esistenza coscienziosa della razza” non è il primo a formare il secondo, ma il contrario. Non sono le “parti” a costruire il “totale”, ma è la totalità a stabilire il contenuto significativo di ogni parte. “Cogliere la realtà così com'è” significa buttarsi dentro la correlazione tra parte e totalità.

Possiamo considerare che ogni parola assuma il colore peculiare della razza che la usa o dell'espressione culturale della società. Le sfumature attraverso le quali la totalità si manifesta in ogni termine non sono sempre uguali. Esistono delle parole che, ad esempio, trovano in altre lingue corrispondenti che hanno lo stesso signifi-

5 Kuki 1992, 43.

6 Kuki 1992, 49.

cato che non necessita di interpretazione – ‘destra’, ‘sinistra’, ad esempio –; come, al contrario, ve ne sono altre che possiedono caratteristiche così peculiari della cultura tradizionale di una certa razza che non trovano corrispondenti di uguale significato in altre lingue. Cercando parole che manifestino le caratteristiche della cultura e della tradizione giapponese, *iki* è una di quelle contrassegnante da marcata sfumatura etnica.

## 5. La manifestazione dell'*iki*

Secondo Kuki, dobbiamo considerare, assieme alla temporalità, anche la spazialità come momento fondamentale della struttura esistenziale dell'essere umano. Perché esista l'umano la spazialità deve funzionare, a pari merito, con la temporalità, e viceversa. Che nella filosofia di Heidegger la spazialità si basi sulla temporalità vuol dire che gli manca la contemplazione sul momento della spazialità in quanto elemento fondamentale per l'essenza umana. La filosofia europea poneva sempre al centro del suo interesse il problema della temporalità (l'accadimento, il succedersi, l'esistenza propria o la spiritualità, ecc.). Per essa il problema della spazialità (la simultaneità, la presenza dell'altro (degli altri) e la corporeità, ecc.) aveva un significato secondario.

La spazialità citata da Kuki non è quella fisica, come quella che viene spiegata sotto l'aspetto dell'estensione e della distanza, ma quella che ci appare come la relatività. L'io (ego) non è solo e semplicemente l'esistenza temporale, successionale, spirituale, ma anche, nello stesso momento, quella spaziale, simultanea, corporea. La spazialità ci fornisce la condizione nella quale un uomo può condividere con altri: rende la possibilità dell'esistenza (la presenza) dell'altro (degli altri) nel rapporto con la propria. In questo senso essa potrebbe essere definita come la simultaneità.

“L'io è essenza simultanea” implica che essa preveda la presenza del non-io, dell'altro, la presenza duale, assieme alla relazione tra due, la dualità. Questi sono alcuni tra i temi principali di Kuki. “L'esistenza (la presenza) dell'altro (degli altri)” è il momento fondamentale per la formazione della propria esistenza. L'io è il non-assolutamente-altro (altri), e viceversa. Questo mondo è il luogo in cui l'io e l'altro stanno nella relazione lasciando aperto tra due uno iato incolmabile. Si incontrano e si separano. Non devono unirsi, devono mantenere una certa distanza, senza perdere la tensione nella loro relazione. Poiché, secondo Kuki, non appena si uniscono, ognuno di essi perde la propria individualità in quanto soggetto libero.

Per esserci relazione tra due individui liberi e autonomi, essi devono porsi in parallelo. L'io e l'altro si pongono in relazione duale ma l'io non vuole diventare l'altro, e viceversa. L'attenzione di Kuki non è rivolta alla relazione stessa, ma all'io e all'altro in quanto individui che si pongono in relazione reciproca. Nel pensiero di Kuki l'azione della negazione, in quanto la forma di respingere l'altro, occupa un ruolo importante del dualismo. Tale forza di resistenza all'esistenza dell'altro rende la possibilità dell'esistenza autonoma dell'io che non viene minacciata mai dall'altro, e quell'autonomia dell'altro che non viene minacciata mai dall'io.

La negazione reciproca evoca la separazione e mantiene il distacco. In questo senso la negatività potrebbe essere considerata come momento fondamentale per la distanza spaziale. Essa è il luogo in cui si svolge un gioco autonomo ove il “mezzo” utilizzato per l’attività è al contempo ‘strumento’ e ‘scopo’ del gioco stesso. *L’iki* è costruzione di relazione duale riluttante all’unione. *L’iki* è *seduzione*, causa materiale che ha compiutamente realizzato il proprio essere grazie alle cause formali costituite dalla tensione ideale e dall’irrealtà buddista attraverso caratteri peculiari della cultura giapponese<sup>7</sup>. Esso è un fenomeno di coscienza ricco di qualità che si realizza ontologicamente grazie all’ideale etico del *Bushidō* e all’irrealtà buddista; noi potremo forse dire che l’attrattiva (*seduzione*) è capace di spezzare (*rinuncia*) ed è dotata di tensione (*energia spirituale*)<sup>8</sup>. Dei tre caratteri dell’*iki* il fondamento è senz’altro la *seduzione*, mentre l’*energia spirituale* e la *rinuncia* hanno il fine di caratterizzarla, ne determinano la coloritura etnica e storica<sup>9</sup>.

## 6. Conclusione

La nozione dell’*iki*, per via diretta o indiretta, trova la fonte ispiratrice nell’esperienza pratica, e ciò è di fondamentale importanza. Per poterne evidenziare le caratteristiche principali è necessario chiarire innanzitutto come e quanto esso sia presente e produca i suoi effetti.

La sua formazione, in quanto idea, nasce dall’uso delle parole. Esse alludono allo stato di attenzione e di concentrazione che si ottiene nella pratica e fissano il punto in base al quale la pratica ripetuta produce la distanza che vale tanto e forse di più di ogni teoria sulla esistenza dell’*iki*.

*L’iki* non ha natura propria. Non si determina e non si definisce in modo autonomo, come se possedesse un’identità assoluta, sciolta dal rapporto con ogni altro elemento, che a sua volta non sussiste se non nella valorizzazione del fenomeno *iki*. L’idea di assenza di “natura propria” nell’*iki* consente di fissarne l’accezione come l’assenza della possibilità di esistenza separata dal fenomeno. Esso si basa sulla visione del mondo costituito da elementi interdipendenti. Questa è un’accezione non soltanto spaziale, che segnala un’assenza costitutiva di limiti, ma presenta anche un’accezione temporale che connota un’assenza costitutiva di continuità. In ciò esiste solo un momento di eternità. L’impossibilità di un’esistenza separata non si riferisce soltanto agli oggetti e ai fenomeni del mondo esteriore, ma anche alla relazione dei contenuti della coscienza. Il procedimento per dimostrare la presenza consiste nel mostrare gli aggregati che ne garantiscono la costituzione e ne permettono il funzionamento.

La riflessione sull’esperienza riguardante l’*iki* che ho svolto mostra un’intrinseca e diretta connessione tra gnoseologia ed etica in termini meno astratti, tra i livelli di conoscenza e i modi di porsi dell’esperienza. Risulta importante la connessione

7 Kuki 1992, 63.

8 Kuki 1992, 64.

9 Kuki 1992, 60.



tra conoscenza e modo di vivere. Se l'esperienza estetica rientra nel più vasto ambito dell'esperienza conoscitiva, e se quest'ultima comporta dei mutamenti radicali e tangibili nel modo di affrontare "nascita, malattia, vecchiaia e morte", risulta allora evidente che anche l'esperienza estetica dell'*iki* incide direttamente nel plasmare i modi di affrontare il dolore in ogni suo aspetto. La connessione tra gnoseologia ed etica non è un'operazione esclusivamente teorica o intellettuale. È la denominazione del risultato della pratica. La riflessione sull'*iki* ci rende consapevoli non solo della sua presenza, ma anche del fatto che ogni cosa è in realtà un processo, ogni oggetto è un evento, ogni stato è in movimento, ogni fatto – sia fisico sia mentale – è fenomeno transitorio. Esso è l'attività che sta alla base di ogni idea e di ogni azione. La pratica dell'*iki* è il mezzo con il quale ognuno costruisce la propria strada verso la liberazione.

## Bibliografia

- Kuki, Shūzo. 1982. *Opere complete*, a cura di T. Amano e H. Omodaka. Tokyo: Iwanami.
- . 1992. *La struttura dell'iki*. Tr. it. G. Baccini. Milano: Adelphi.



*Simona Porro*

## **Colmare la distanza tra la Terra e la Luna: il caso di *A Fire on the Moon* di Norman Mailer**

ABSTRACT: *In 1961, President John F. Kennedy held an unforgettable speech to Congress in which he announced his goal of sending a man to the Moon by the end of the decade. Two years later, Hannah Arendt published an article entitled Man's Conquest of Space, in which she expressed her skepticism towards the idea of a space mission. From her viewpoint, the science and technology employed to conquer the Moon would drastically displace the main pillars of human discourse, imagination, and abstraction, to the point that "the stature of man would not simply be lowered" but "destroyed". Arendt's position prefigures the ambivalence that characterizes a number of fictional works and reportages published after the Apollo 11 Moon landing. In that respect, one of the most interesting instances is Norman Mailer's novelistic reportage A Fire on the Moon, initially published in installments on "Life Magazine" between 1969 and 1970. A Harvard-educated space engineer, Mailer captures the paradoxes and contradictions that, in his opinion, characterize the space mission, thus raising a fundamental question as to whether the Moon landing is the noblest enterprise of the century or a clear sign of humanity's madness.*

KEYWORDS: *Norman Mailer, A Fire on the Moon, Moon landing, Apollo 11.*

Il 25 maggio del 1961 John Fitzgerald Kennedy rivolge al Congresso un indimenticabile discorso intitolato "Special Message to the Congress on Urgent National Needs"<sup>1</sup>. Le "urgenti necessità nazionali" sono di riguadagnare la fiducia popolare perduta a seguito del fallimento dell'invasione della Bay of Pigs e dell'umiliazione subita per mano del nemico storico, l'Unione Sovietica, resasi protagonista del primo volo nello spazio. Negli intenti dell'amministrazione Kennedy, strumento precipuo ai fini di tale operazione deve essere il rilancio del programma spaziale americano. Le parole del presidente configurano, infatti, nei termini di priorità concreta della politica nazionale, un'impresa che, fino ad allora, si era sempre profilata come una fantasia irrealizzabile<sup>2</sup>: inviare, "prima della fine del decen-

1 Kennedy 1961.

2 Jordan 2003, 209.

nio” appena iniziato, “un uomo sulla Luna, e riportarlo indietro sano e salvo”<sup>3</sup>. Un proposito, questo, ribadito con forza sempre da John F. Kennedy il 12 settembre del 1962 nel corso di un altro memorabile discorso pronunciato durante un *tour* delle strutture NASA a Houston<sup>4</sup>. In questa circostanza, la retorica presidenziale mira a conquistare il consenso degli americani nei confronti dell’impresa spaziale attingendo a quegli auspici utopici di rinnovamento, opportunità e mobilità ascensionale tradizionalmente legati ai miti di fondazione della nazione e profondamente radicati nell’immaginario popolare. Non è, dunque, un caso che il presidente evochi l’“American promise”, incentrato su “un rito di iniziazione, un battesimo: la traversata dell’Oceano [...], al di là del quale sorge la Nuova Canaan [...]”<sup>5</sup>. Le sue parole assimilano lo spazio a un “nuovo oceano”<sup>6</sup> su cui l’America avrebbe il preciso dovere o, forse, è dato ipotizzare, anche il diritto, inscritto nel suo ben noto destino manifesto, di “salpare”, raggiungendo la “nuova frontiera della scienza e dello spazio”<sup>7</sup>, evidente rimando a un ulteriore mito fondativo. A un anno di distanza dal discorso di Houston, nel 1963, Hannah Arendt pubblica *Man’s Conquest of Space*<sup>8</sup>, un articolo in cui riprende, sviluppandola, una linea di ricerca da lei inaugurata nel 1958 con *The Human Condition*<sup>9</sup>, denso volume in cui concettualizzava l’eventuale realizzazione del sogno spaziale in termini di tenore distopico. I testi si focalizzano sulla valenza simbolica delle missioni in orbita, in primo luogo sul radicale mutamento di prospettiva che queste ultime avrebbero, secondo Arendt, ingenerato nella psiche collettiva. Al centro di entrambe le riflessioni, infatti, vi è la conquista di un punto di vista privilegiato di osservazione della Terra, traguardo che, a detta di Arendt, coinciderebbe con il tanto sospirato ‘punto di Archimede’, ossia quel punto esterno al pianeta da cui lo scienziato siracusano auspicava di riuscire a sollevare il mondo. Come si riscontra in un passaggio particolarmente efficace di *Man’s Conquest of Space*, l’irruzione dell’uomo nello spazio avrebbe, infatti, il potere di inverare, sebbene in maniera particolarmente “elaborata”, un aforisma composto, a suo tempo, da Franz Kafka, e riferito al genere umano: “ha trovato il punto di Archimede, ma se n’è servito contro se stesso; evidentemente gli è stato possibile trovarlo solo a questa condizione”<sup>10</sup>. Nell’articolo, Arendt ipotizza come l’irresistibile attrazione umana per lo spazio scaturisca dalla volontà di individuare il sopra richiamato principio utopico da sempre prefigurato grazie alla pura “forza dell’astrazione e dell’immaginazione”<sup>11</sup>. Secondo l’autrice, tuttavia, la conquista dell’agognata meta extraterrestre non avrebbe un effetto risolutivo sui destini dell’umanità; al contrario, l’eventuale soddisfazione di tale anelito rischierebbe di cagionare un meccanismo psicologico di svalutazione del traguardo e la

3 Kennedy 1961, 9. Tutte le traduzioni dai testi in lingua inglese sono mie.

4 Kennedy 1962.

5 Bonazzi 1974, 62.

6 Kennedy 1962, 2.

7 Kennedy 1962, 4.

8 Arendt 1963.

9 Arendt 1958.

10 Arendt 1963, 527.

11 Arendt 1963, 534.

conseguente ricerca di un nuovo punto archimedeo – un processo asintotico, nei suoi termini destinato a protrarsi “*ad infinitum*”<sup>12</sup>. Con la fine della cosmologia geocentrica, ammonisce Arendt, l’umanità, nel suo affannoso avanzare, non potrebbe che perdersi nell’immensità del cosmo poiché, in tal caso, il solo, autentico, punto archimedeo non sarebbe altro che “il vuoto assoluto oltre l’universo”<sup>13</sup>. Al contempo, Arendt manifesta il timore che la conquista dello spazio possa avere un effetto nefasto anche sul linguaggio dell’esperienza umana, il quale, secondo l’autrice, si rivelerebbe inadeguato di fronte a circostanze senza precedenti nella storia del progresso, al punto da vedersi scalzare “dal formalismo estremo e, in sé, vuoto di significato, dei segni matematici”<sup>14</sup>. Le conseguenze, conclude Arendt, sarebbero potenzialmente devastanti per l’umanità, la quale ne uscirebbe non solo “sminuita nella propria dignità”, bensì, a suo avviso, completamente “distrutta”<sup>15</sup>. Questo profondo scetticismo presagisce l’ambivalenza che caratterizzerà una serie di opere pubblicate all’altezza degli anni Settanta del Novecento, testi che, seppur con approcci e modulazioni differenti, appuntano l’attenzione sul tema dell’esplorazione cosmologica. A titolo esemplificativo, citiamo *Gravity’s Rainbow* di Thomas Pynchon, del 1973, *Ratner’s Star* di Don DeLillo, del 1976 e *The Right Stuff* di Tom Wolfe, del 1979. Nell’ambito del presente studio, ci preme soffermarci su un contributo di Norman Mailer che riteniamo, in tal senso, particolarmente interessante. Si tratta di un *reportage* sull’impresa dell’Apollo 11 commissionatogli nel 1969 dalla popolarissima rivista “Life Magazine”. Inizialmente articolato in tre puntate – intitolate rispettivamente *Of A Fire on the Moon*, *The Psychology of Astronauts*, e *A Dream of the Future’s Face* e apparse tra l’agosto del 1969 e il gennaio del 1970 – è stato poi pubblicato in forma estesa nel 1971 con il titolo di *A Fire on the Moon*<sup>16</sup>. Incentrato sul periodo trascorso dall’autore, nell’estate del 1969, come inviato speciale di “Life Magazine” dapprima presso il Lyndon B. Johnson Space Center di Houston e, successivamente, presso il Kennedy Space Center, in Florida, per il lancio del razzo Saturn V, il testo riprende, sviluppandole alcune delle questioni chiave a suo tempo già toccate da Arendt. Come si cercherà di dimostrare, la tesi di Mailer è che la corsa dell’America verso progresso ed espansione – un tempo in direzione della frontiera occidentale, nel 1969 proiettata, invece, oltre i confini del pianeta – cagioni una demistificazione dell’immaginario umano. Si tratta di un fenomeno tale per cui la razionalizzazione estrema, ottenuta attraverso la supremazia assoluta del linguaggio scientifico, finisce per banalizzare e, alla lunga, estinguere quel desiderio dell’altrove che da sempre caratterizza la nazione. L’America, frutto di un’utopia lungamente preesistente alla sua fondazione, nazione che ha celebrato e perseguito con determinazione il futuro nell’ambito della sua cultura e letteratura attraverso la produzione di archetipi ricchi e fecondi, vede, infatti, saturato dal punto di vista esclusivamente tecnologico quello spazio

12 Arendt 1963, 538.

13 Arendt 1963, 538.

14 Arendt 1963, 540.

15 Arendt 1963, 540.

16 Mailer 2014.

animato dal desiderio di alterità che, sotto il profilo dell'immaginazione, da sempre ne costituisce il principio fondante. Secondo Mailer, tale processo comporta costi ingenti sull'equilibrio della psiche collettiva nazionale, come dimostrano i rivolgimenti che hanno dominato gli anni Sessanta e che, sulla scia della conquista della Luna, potrebbero, qualora non vi si ponesse rimedio, caratterizzare anche l'immediato futuro.

## 1. Un formidabile ostacolo

Per diversi motivi, la missione sulla Luna si pone come un formidabile, se non insormontabile ostacolo figurale per Norman Mailer. Nel periodo di stesura di *A Fire on the Moon*, tra il 1969 e il 1970, lo scrittore ha già acquisito una certa esperienza di romanzi/reportage, avendo pubblicato nel 1968 *The Armies of the Night* e *Miami and the Siege of Chicago*, testi di successo in cui ha rivestito il ruolo proteiforme di osservatore, narratore e partecipante in prima persona agli eventi. Nel caso dell'impresa lunare, tale opportunità gli è, invece, preclusa: essendo le dinamiche operative del programma riservate a una ristretta cerchia di addetti ai lavori, egli si ritrova relegato al rango di mero spettatore dell'allunaggio, suo malgrado parte del vasto pubblico mesmerizzato dall'evento trasmesso in diretta dalle emittenti di tutto il pianeta. Una maggiore prossimità al centro nevralgico delle operazioni non sarebbe, peraltro, stata risolutiva, principalmente a causa della tecnologia della missione, avanzata al punto tale da rendersi inaccessibile persino a un esperto del suo calibro, già *enfant prodige* a soli sedici anni ammesso a frequentare i corsi di ingegneria aeronautica al M.I.T. di Boston, prestigiosa istituzione da lui poi disdegnata in favore di un analogo percorso formativo niente meno che a Harvard<sup>17</sup>.

Mailer non pare riuscire a ricavare alcuna informazione rilevante nemmeno dall'opportunità di intervistare l'equipaggio nel corso delle conferenze stampa al Manned Spacecraft Center di Houston. Con vivo disappunto suo e degli altri *reporter*, per ovvii motivi più interessati a dettagli di colore e costume che non agli aspetti più strettamente scientifici dell'impresa, Neil Armstrong, Michael Collins e Buzz Aldrin non manifestano mai alcuna opinione personale o, men che meno, alcun tratto di originalità, ma rispondono a qualunque quesito ricorrendo a un denso "gergo da astronauti"<sup>18</sup>. A causa della granitica inaccessibilità del loro stesso tecnoleto, i tre protagonisti di un'impresa eroica assumono l'apparenza antifrastica di laconici burocrati – configurandosi, secondo Mailer, alla stregua di "dirigenti alle prime armi [...] intenti ad annunciare la più recente suddivisione della loro multinazionale"<sup>19</sup>. Si tratta di figure, sempre nei termini dell'autore, di "banalità senza eguali", in tal senso un perfetto contraltare a un presente "apocalittico", determinato a "cercare la propria

17 Lennon 2013, 16, 24.

18 Mailer 2014, 20.

19 Mailer 2014, 17.

concezione dell'esistenza nelle stelle" e, in tal modo, come paventa Mailer, destinato a cagionare "morte, devastazione e inquinamento come mai nessuno prima"<sup>20</sup>.

Giova, a tal riguardo, puntualizzare come gli astronauti, forgiati da una rigorosa preparazione imperniata sulla protratta simulazione di procedure tecniche e di gestione del rischio, siano addestrati a rispettare alla lettera uno *script* prestabilito, secondo cui qualunque deviazione – nei termini di reazione emotiva, impulso o moto di spontaneità – dal programma della missione potrebbe costituire una variabile incontrollabile, potenzialmente destabilizzante se non fatale. In questa luce, persino quando la morbosa curiosità dei giornalisti li costringe a pronunciarsi in merito alla possibilità di un fallimento dell'impresa in orbita – e della loro conseguente dipartita – essi mantengono la predetta imperturbabilità e, fedeli alla loro formazione, accennano all'agghiacciante eventualità ricorrendo all'asettico eufemismo "contingenza"<sup>21</sup>. Si tratta di un termine di matrice prettamente burocratica, improntato a un effetto attenuativo volto a stemperare la carica negativa di una prospettiva infausta. Tale prassi linguistica, atta, con ogni probabilità, a deprivere la parola di ogni connotazione residua di umanità, estinguendo la possibile risonanza emotiva del significato, caratterizzerebbe, secondo Mailer, la prassi dei più sanguinosi totalitarismi del secolo, ai quali il parossismo tecnologico degli anni Sessanta negli Stati Uniti viene, così, implicitamente accomunato: "se i nazisti e i comunisti parlavano di sterminio di massa nei termini di liquidazione, gli astronauti definivano possibili disastri personali come 'contingenze'"<sup>22</sup>.

Non a caso, dunque, in *A Fire on the Moon* l'autore dedica ampio spazio all'impatto, a suo giudizio, esiziale del vertiginoso sviluppo della tecnologia sulla coscienza nazionale. Mailer rintraccia gli esordi di tale fenomeno in un evento tragico verificatosi nel 1961, il suicidio di Ernest Hemingway. La prematura scomparsa del "più grande scrittore vivente"<sup>23</sup> avrebbe, a detta dell'autore, sancito la fine di ogni illusione escapistica, ossia la rottura definitiva di quell'incanto che, fino ad allora, aveva contribuito ad arginare le paure, le incertezze e gli interrogativi degli americani circa il senso della propria esistenza e del proprio ruolo nel mondo. Come osserva amaramente Mailer, il vuoto spirituale cagionato dalla perdita di tali riferimenti culturali è stato immediatamente colmato dall'inarrestabile dilagare di una nuova apparente panacea, la tecnologia, in primo luogo quella del programma spaziale, con effetti alienanti, a suo avviso, innanzi tutto sugli equilibri psichici della popolazione:

Hemingway aveva avuto il potere di illudere che fosse possibile [...] convivere con il respiro della bestia, accettare la propria parte di terrore quotidiano. Il più grande romantico vivente era morto. [...] Il terrore correva libero. [...] C'era nell'aria qualcosa di terribile. [...] La tecnologia avrebbe colmato i vuoti. L'elettricità statica avrebbe riempito il silenzio<sup>24</sup>.

20 Mailer 2014, 39.

21 Mailer 2014, 20.

22 Mailer 2014, 20.

23 Mailer 2014, 2.

24 Mailer 2014, 2.

Secondo Mailer, le pesanti ricadute di tali dinamiche si evidenziano nella ben nota turbolenza del decennio – stagione storica, politica e sociale costellata di accadimenti animati da una miscela esplosiva di tale violenza e follia da ispirare un riferimento ironico alla nota credenza popolare di origine aristotelica che vedeva il cervello umano, in particolare i suoi fluidi, suscettibili, al pari delle maree, all’influenza lunare, con effetti potenzialmente dirompenti sugli equilibri mentali:

John F. Kennedy aveva pronunciato il suo discorso sulla Luna meno di sei settimane prima della morte di Hemingway. [...] Si presume che la Luna non fosse in ascolto, ma se essa fosse stata realmente l'emittente e trasmittente di ogni forma di follia, non si può dire che, fino ad allora, avesse ignorato la nazione. Dopo [...] una guerra in Vietnam, roghi di ghetti neri, rivolte studentesche, [...] una rivoluzione sessuale; sì, dopo otto anni di un decennio drammatico, quasi catastrofico e decisamente spaventoso, eravamo pronti a conquistare la Luna<sup>25</sup>.

Dalle parole di Mailer emerge il ritratto di un Paese che, nel nome di una forsennata avanzata verso il progresso – anelito sicuramente alimentato dall’annosa competizione con l’Unione Sovietica nei lunghi anni della guerra fredda – si è votato al culto profano e indiscriminato della tecnologia, spingendosi fino a un tentativo di conquista dell’universo; una nazione che, tuttavia, si è mostrata del tutto incapace di scorgere, nella prossimità, le enormi criticità – ingiustizie, disegualianze, violenza e degrado morale – che ne hanno lungamente dilaniato il tessuto sociale.

## 2. La *mise-en-abyme*

Animato, nonostante le predette difficoltà, dall’intento di redigere un *reportage* originale, attendibile e di sostanza della missione sulla Luna – in altri termini, un testo che si distingua dall’ennesimo racconto propagandistico del successo dell’impresa e ne evidenzi, invece, i coperti risvolti di impoverimento spirituale e inquietudini – Mailer si vede costretto a mediare attraverso “almeno tre linguaggi con cui nessun capolavoro letterario” ha mai “dovuto fare i conti: il lessico scientifico, il burocratese, e il linguaggio iperbolico dell’enorme *battage* pubblicitario legato alla missione spaziale”<sup>26</sup>. Al fine di uscire da questo *cul-de-sac*, l’autore non trova altra soluzione che dichiarare un’autoreferenziale resa. Non a caso, in *A Fire on the Moon* abbandona ogni velleità di oggettività testimoniale, minando di proposito la funzione narratoria attraverso una prospettiva di “soggettività [...] estrema” ottenuta con l’ausilio di un io narrante chiamato “Aquarius”, nei suoi stessi termini “lo spirito di una qualche essenza del passato”<sup>27</sup>. Si tratta, infatti, di una voce nostalgica, tesa a far prevalere la dimensione dell’esperienza e dell’immaginazione umana sulla rigidità dei segni matematici propri di quella tecnologia

25 Mailer 2014, 2-3.

26 Goldstein 1986, 203.

27 Mailer 2014, 3.



che, nella percezione di Mailer, sembra voler fagocitare il primo approccio dell'umanità all'infinità dello spazio. Non potendo addentrarsi in prima persona nei meccanismi fondanti dell'impresa, egli opta per gli strumenti caratteristici della *metafiction* postmoderna, sviluppando una corposa dimensione autoreferenziale incentrata sulle dinamiche compositive dell'opera. Oltre a illustrare le già citate problematiche ostative alla realizzazione di un *reportage*, tale soluzione pare studiata per restituire il nostro satellite all'immaginario collettivo, enfatizzando in particolare la mitologia ad esso legata – un patrimonio, questo che, secondo Mailer, l'esplorazione cosmologica rischia irrimediabilmente di dissipare, determinando la progressiva perdita di una riserva culturale di immensa ricchezza e profondità, con conseguenze nefaste sulla psiche collettiva. Seguendo il principio che “se l'universo è una serratura, la chiave è una metafora, non una misura”<sup>28</sup>, il testo ingaggia, dunque, un vigoroso corpo a corpo, visuale e linguistico, con le proteiformi manifestazioni tecnologiche del programma spaziale, opponendovi un vasto repertorio di figure retoriche accuratamente elaborate al fine di decostruire le pretese di razionalità, neutralità e oggettività della conoscenza scientifica e delle sue applicazioni tecniche e ingegneristiche, le quali, nel caso dell'impresa lunare, sembrano dominare arbitrariamente la scena.

Si consideri, a tal riguardo, la copertina della prima edizione dell'opera, la quale spicca per la riproduzione, su sfondo nero, di un dipinto di René Magritte del 1954 intitolato “Le Monde Invisible”. Il quadro si caratterizza per la presenza, tanto ingombrante quanto improbabile, di un lugubre monolite d'ingenti proporzioni apparentemente precipitato nel cuore di una dimora d'aspetto borghese, in un elegante salone parzialmente adibito a biblioteca. Collocato in corrispondenza di una finestra circondata da scaffalature librerie e spalancata su un paesaggio marino solcato da un cielo plumbeo, il masso ostruisce in gran parte la vista dell'orizzonte, nelle cui profondità l'elemento acqueo e quello aereo, entrambi dipinti nella medesima tonalità di grigio, paiono fondersi in un inestricabile tutt'uno. Il significato di tale immagine nell'ambito dell'opera si chiarisce nel capitolo significativamente intitolato “A Dream in the Future's Face”, al cui interno si riscontra un riferimento metanarrativo in forma di ecfasi, grazie al quale il dipinto assurge, a nostro avviso, a cifra figurale privilegiata dello scetticismo con cui Mailer concepisce la conquista della Luna, in particolare le sue conseguenze nefaste sull'immaginario collettivo nazionale. Più precisamente, “Le Monde Invisible” compare nel corso di una visita a Boston, presso una magione costellata di capolavori dell'arte contemporanea. L'attenzione del protagonista e narratore di *A Fire on the Moon* è rapita da

[...] un dipinto di Magritte, una sorprendente immagine di una stanza con un'immensa pietra situata al centro del pavimento. L'istante di tempo evocato dalla tela era paragonabile all'aspetto di un paesaggio un momento prima che accada qualcosa di terribile, o appena dopo, non si sa [...]. Come se Magritte avesse rilevato la fine di un mondo [...] e avesse avvertito l'intrusione di uno nuovo, un mondo silente come

la pietra priva di aperture spuntata nella stanza, e non sapendo bene cosa stesse dipingendo, l'avesse dipinto ugualmente. Il mondo del futuro era una pietra morta, e la pietra era nella stanza<sup>29</sup>.

Com'è dato riscontrare dalla lettura di Mailer, l'irruzione del monolite catturebbe, cristallizzandolo un fotogramma temporale dalla connotazione infausta: da un lato, il possibile contrassegno di una tragedia appena avvenuta o, alternativamente, per quanto attiene agli orizzonti futuri – per dirla con Magritte, quel “mondo silente” ad un tempo evocato e celato dall'ingombrante presenza del sasso nella stanza – il prodromo di imminenti sventure. In questa luce, l'impresa dell'Apollo 11 si profila come uno snodo critico nella storia nazionale: per un verso, l'evento culmine di una lunga serie di violente trasformazioni sociali, storiche e politiche o, in alternativa, il possibile atto d'esordio di una nuova era, irta di temibili incognite. In questa luce, la Luna, all'indomani del lancio spogliata di ogni residua connotazione immaginifica, assume i tratti desolanti della sopra richiamata “pietra morta”, pietra ivi configurata come il prodotto delle più lugubri emissioni del progresso tecnologico della modernità urbana, una miscela esausta di particelle del suo “respiro acre”, della “sostanza residua dei suoi incubi”, finanche delle “ceneri funerarie” della città<sup>30</sup>.

Oltre a questa efficace sinergia tra peritesto visivo ed elementi testuali, l'autore intensifica il suo grido d'allarme anche con strumenti esclusivamente linguistici. Un caso, a tal riguardo, emblematico, è quello del già citato Manned Spacecraft Center, secondo Mailer il vero e proprio ganglio della NASA e, in quanto tale, ritenuto il *locus* più rappresentativo della filosofia di tale istituzione. Si noti, nella seguente descrizione, come l'autore non esiti ad assimilare la conformazione di tale edificio a modelli di efficienza scientifica e/o tecnologica in cui la componente umana è repressa o relegata a un ruolo marginale – tratto che, nella percezione dell'autore, pare contraddistinguere lo Space Program.

Il Manned Spacecraft Center era situato su un appezzamento di molti acri, piatto e asciutto come un parcheggio, e al momento di varcare i cancelli, superando la guardia, non vi era modo di sapere se ci si stesse avvicinando a un complesso industriale che produceva computer e componenti elettroniche, o se ci si stesse muovendo in un modernissimo carcere di minima sicurezza [...] o se si trattasse dell'ospedale più all'avanguardia per la ricerca radiologica<sup>31</sup>.

Un'altra similitudine a mio avviso rilevante riguarda il Vehicle Assembly Building, l'edificio preposto all'assemblaggio della nave spaziale. Pur oggetto di una rapida menzione nel testo, esso non sfugge all'ironia dell'autore, che lo definisce come “la prima grande cattedrale dell'era tecnologica”<sup>32</sup>. Si tratta di un riferimento legato alla funzione socioculturale delle cattedrali, tradizionalmente centri di

29 Mailer 2014, 133-134.

30 Mailer 2014, 134.

31 Mailer 2014, 8-9.

32 Mailer 2014, 55.

codificazione della speranza nell'aldilà, nella rappresentazione parodica di Mailer trasformati in templi blasfemi innalzati al culto empio della tecnologia, la divinità dell'ottimismo progressivo, ivi simboleggiata dal Saturn V.

Mailer ricorre nuovamente alla sfera semantica confessionale per descrivere due ulteriori manifestazioni della cultura scientifica – l'una teorica, l'altra applicata – entrambe al cuore del programma spaziale: rispettivamente, la fisica e l'ingegneria.

La fisica è la chiesa, e l'ingegneria il più devoto dei peccatori. La fisica è il regno della bellezza, della legge, dell'ordine, dello stupore e del mistero [...]; l'ingegneria è l'osservanza parziale delle leggi [...], come tutti gli atti peccaminosi, consiste nell'avanzare con audacia in ambiti complessi, il più delle volte proibitivi, di cui spesso non si conosce abbastanza<sup>33</sup>.

Nell'illustrare la sua concezione della fisica – scienza teorica e descrittiva, tempio delle leggi di natura, non a caso assimilata a un'istituzione culturale – Mailer parrebbe richiamarsi al *theorein*, la contemplazione estatica del mondo. Si tratta di quell'osservazione ammirata che, secondo Aristotele, scaturirebbe dalla meraviglia e dalla sorpresa di fronte alla bellezza dell'universo e ai molteplici intrecci tra gli elementi naturali, concatenati l'uno all'altro in una perfetta e misteriosa armonia che rapisce, incanta e dà origine, tra l'altro, al desiderio di conoscenza come forma di amore per il creato. Contestualmente, l'autore volge lo sguardo all'ingegneria, segnatamente al suo status “peccaminoso” di disciplina applicata, disciplina che, nel suo progredire spavaldo, spesso alla cieca, si caratterizza per il mancato rispetto delle leggi di natura, ossia per un atteggiamento riduzionista, contrassegnato da un processo di semplificazione tipico del metodo scientifico. Esso preclude a priori il predetto senso di meraviglia nei confronti della ricchezza e varietà del mondo, in favore di una focalizzazione utilitaristica su un numero limitato di oggetti, prassi necessaria al fine di suscitare effetti e conseguenze che gli esseri umani possano controllare – tratto cruciale per il buon esito della missione.

### 3. Conclusioni

In chiusura dell'opera, Mailer compie una visita al Vehicle Assembly Building di Houston, dove ha modo di visionare alcuni frammenti del suolo lunare – anch'essi, in fondo, pietre, anche se di dimensioni ridotte rispetto al masso di Magritte. Nonostante “la tecnologia [...]” abbia completamente “invaso la mente moderna”, Mailer concede come, paradossalmente, gli stessi “viaggi nello spazio potrebbero essere rimasti l'estrema soluzione ai fini di rivelare i vuoti metafisici di quel mondo della tecnica che soffoca i pori della coscienza moderna”<sup>34</sup>. In altri termini, potrebbe rivelarsi necessario “addentrarsi nello spazio fino al punto che il mistero della nuova scoperta [...] costringa a guardare al mondo nuovamente con gli occhi di un

<sup>33</sup> Mailer 2014, 225.

<sup>34</sup> Mailer 2014, 465.

poeta”<sup>35</sup>. L'apprensione del sublime – originata dalla penetrazione delle misteriose, affascinanti e terrificanti profondità dello spazio, – sottraendosi per definizione alle logiche riduzionistiche e utilitaristiche dei tecnoletti di matrice burocratica, potrebbe cioè determinare il ricorso alle categorie ermeneutiche riconducibili al predetto *theorein*. Si tratterebbe, nello specifico, di un' esplorazione disinteressata del cosmo, eventualmente supportata da un linguaggio poetico, infuso di archetipi culturali che si radicano nello spessore della memoria collettiva. Un linguaggio che possa, auspicabilmente, rivitalizzare lo spirito e l'immaginario della nazione, scongiurando l'agghiacciante futuro senza spiragli evocato dalla “pietra morta”<sup>36</sup> di Magritte.

## Bibliografia

- Arendt, Hannah. 1958. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- . 1963. “Man’s Conquest of Space”. *The American Scholar* 32, n. 4: 527-540.
- Bonazzi, Tiziano. 1974. *Un’analisi dell’American Promise: ordine e senso nel discorso storico-politico in Struttura e metamorfosi della civiltà progressista*. Venezia: Marsilio.
- Goldstein, Laurence. 1986. *The Flying Machine and Modern Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jordan, John W. 2003. “Kennedy’s Romantic Moon and Its Rhetorical Legacy for Space Exploration”. *Rhetoric and Public Affairs* 6, n. 2: 209-232.
- Kennedy, John Fitzgerald. 1961. *Special Message to the Congress on Urgent National Needs*, May 25, 1961. <https://www.jfklibrary.org/asset-viewer/archives/JFKPOF/034/JFKPOF-034-030>.
- . 1962. *Address at Rice University, Houston, Texas, September 12, 1962*. <https://www.jfklibrary.org/asset-viewer/archives/JFKPOF/040/JFKPOF-040-001>.
- Lennon, Michael J. 2013. *Norman Mailer: A Double Life*. New York: Simon & Schuster.
- Mailer, Norman. 2014. *A Fire on the Moon*. London-New York: Penguin.

<sup>35</sup> Mailer 2014, 465.

<sup>36</sup> Mailer 2014, 134.

*Ernesto C. Sferrazza Papa*

## **A distanza d'offesa.**

### **Note su democrazia immunitaria e distanziamento sociale**

*ABSTRACT: This essay explores the potentiality of the immunization paradigm in order to evaluate current political strategies in pandemic times. This brief investigation will be carried out through the analysis of Roberto Esposito's bio-political theory and the analysis of a Reflexion on the morality of the inoculation (or variolation) written by Immanuel Kant in 1800.*

*KEYWORDS: distance, immunization, protection, Esposito, Kant.*

#### **1. Lassù**

L'incipit di *Masse und Macht* tuona come un verdetto: “nulla l'uomo teme di più che essere toccato dall'ignoto”<sup>1</sup>. Un'intera antropologia politica promana da questa sentenza, di cui Canetti mostrerà, lungo il suo capolavoro, la fenomenologia dei tentativi di aggiramento. L'esistenza politica degli esseri umani è uno sforzo senza posa che lavora a partire da questa afefobia: il risultato più ricco di questa attività, denso di contraddizioni, è una gamma di masse, unità collettive nelle quali gli esseri umani, addossandosi corpo contro corpo, sono in grado di disattivare il loro ancestrale terrore per il contatto.

Abbandoniamo immediatamente l'analisi delle possibili forme di massa<sup>2</sup>, e raccogliamo una prima rigogliosa messe di conseguenze che la sentenza di Canetti lascia fiorire. C'è innanzitutto una curvatura politica che è opportuno mettere in evidenza, perché ci rimanda al nucleo del discorso canettiano e ci offre una serie di suggestioni per interrogare criticamente il nostro tempo. Se la paura primaria degli esseri umani è il contatto<sup>3</sup>, e se la politica è l'arte della vita consociata, allora la politica sarà l'arte di impedire o di organizzare i contatti. Questa tesi, certo discutibile, è immediatamente avanzata da Canetti: “tutte le distanze che gli uomini hanno creato intorno a sé sono dettate dal timore di essere toccati”<sup>4</sup>.

1 Canetti 1981, 17.

2 Vedi Mazzone 2017.

3 Si noti che Canetti, pur avendo eletto Hobbes a bersaglio polemico, ne gonfia a dismisura la dimensione fobica, anticipandola dalla morte al contatto.

4 Canetti 1981, 17.

Il centro d'interesse di Canetti è qui la distanza prodotta, la distanza creata ad arte dagli esseri umani per sopravvivere alla paura del contatto – ma, proprio per questo, distanza che non fa altro che ratificare una volta per tutte quella stessa paura, circolo vizioso che solo la massa potrà rompere. Ora, che la questione della distanza sia in Canetti primariamente una questione di sopravvivenza, e cioè che la posta in gioco di una teoria politica della distanza sia la vita – e ciò implica che la distanza sia *ipso facto* questione biopolitica –, riemerge in una serie di appunti compilati da Canetti, ma solo recentemente raccolti e pubblicati. Come disattivare una volta per tutte il contatto, e così garantire la salvezza? La risposta avanzata qui da Canetti è lirica e sorprendente: il paradiso, luogo della frattura totale, dello scollamento tra il cielo e la terra, orizzonte di redenzione solo nella misura in cui risulta inarrivabile. Se sulla terra l'uomo è costantemente esposto ai pericoli, se quaggiù in ogni momento la morte può coglierlo alla sprovvista, nel cielo questa ininterrotta esposizione al rischio mortale verrà disattivata, e l'uomo sarà finalmente al sicuro. Ma se il cielo è quell'altrove privo di ogni rischio, lo è solo perché *lontano*, irraggiungibile, altrove: “il cielo, dove andremo dopo la morte, è il luogo in cui saremo affrancati da ogni tormento. Lassù più nessuno cercherà di agguantarci, lassù non si agguanta più nessuno”<sup>5</sup>. Se il tormento è la possibilità di essere toccati – e la vita terrena assomiglia così a un'anticipazione dell'inferno dantesco, dove i dannati non smettono mai di essere toccati, rintuzzati, punzecchiati –, il paradiso è il luogo dove nessuno tocca più nessuno.

Il grado più alto di felicità, il massimo della sicurezza, consisterebbe allora nell'assenza di prossimità, nell'interdizione del contatto, nel *noli me tangere*. Fino alla dislocazione in un altrove ultramondano di questo sogno di sicurezza. Una felicità paranoica, che si produce per divieti e assenze, che non fiorisce ma igienizza, fondata sull'espulsione radicale del negativo dalla vita, intesa così come un pieno positivo che resiste finché non è sfiorata. E dal momento che quaggiù la vita è continuamente messa alla prova, questa apparente felicità ha la forma di un movimento oscillatorio tra il soddisfacimento momentaneo di un bisogno di sicurezza e la paura di nuovi pericoli che in ogni momento incombono. Come si può immaginare Damocle felice? Potremmo dire con Adorno che “quel che si acquista – provvisoriamente – in sicurezza, si paga con l'ansia permanente”<sup>6</sup>.

## 2. Dialettica dell'immunizzazione

L'intuizione antropologico-politica di Canetti può essere ulteriormente misurata alla luce dello scenario che vede la popolazione globale alle prese con la pandemia di SARS-CoV-2. Dal momento che questo virus altamente contagioso, frutto di una zoonosi che lo ha trasmesso dai pipistrelli agli esseri umani, si propaga per via aerea, la protezione delle vite passa in primo luogo da forme di “distanziamento

<sup>5</sup> Canetti 2017, 61.

<sup>6</sup> Adorno 1979, 50.

sociale”<sup>7</sup> che disattivano la carica potenzialmente letale del respiro. Quel soffio che testimonia la vita è oggi strumento di morte; non potendo vietare i respiri, se ne previene la mescolanza.

“A meno di un metro ne va della nostra vita”, scrive Gianluca Cuozzo nell’introduzione a questo volume. Al disincanto dell’affermazione corrisponde la bontà descrittiva: qui si racchiude la posta in gioco di una necessaria politica protettiva che, non potendo che applicarsi sulle vite, avendo come punto di presa il corpo e l’atmosfera che lo circonda, è necessariamente una biopolitica e una atmosferopolitica. Assunta come occasione d’analisi filosofica, questa misura di contenimento può essere letta anche nella forma di una contingenza che va oltre la contingenza, e che permette una serie di riflessioni intorno a quel sistema politico-amministrativo che la letteratura è concorde nel definire “democrazia immunitaria”.

Preparata teoreticamente dai lavori di Roberto Esposito<sup>8</sup> e inaugurata come nozione dal saggio ormai classico di Alain Brossat<sup>9</sup>, la teoria della democrazia immunitaria aiuta a comprendere meglio una serie di fenomeni che governano i nostri sistemi politici democratici. La democrazia immunitaria inquadra tutti quei sistemi di protezione che mirano a mettere sotto tutela i corpi. Il ventaglio è vasto, spazia da elementi materiali a elementi discorsivi, dalle diffusioni dei contraccezionali alla fortificazione dei confini<sup>10</sup>, dalle strategie di vaccinazione della popolazione alle metafore sociobiologiche che equiparano il corpo sociale a un organismo. È un’architettura politica che mira a prevenire l’ammalarsi del corpo sociale, dove il rimando alla dimensione fisica della corporeità è da assumere in senso letterale e non metaforico.

Da questa prospettiva, sembra più che ragionevole ritenere il distanziamento sociale “il sigillo della politica immunitaria”<sup>11</sup>. Nulla più della distanza, come abbiamo visto con Canetti e come esperiamo quotidianamente, previene, tutela, salvaguarda. Ma le logiche della democrazia immunitaria sono maggiormente complesse, e non possono essere appiattite sulla dinamica dell’interdizione. In particolare, la tesi qui difesa è che la distanza appartiene sì al paradigma immunitario, ma se assunto in una delle sue possibili curvature tossiche. La democrazia immunitaria, infatti, non è solamente un baratto tra una dimensione universalmente parte-

7 Nonostante anche qui la si utilizzi, la stessa espressione “distanziamento sociale” sarebbe meritevole di analisi critica, perché presuppone l’appiattimento del “sociale” sul “fisico”, laddove si può fare esperienza di socialità e socievolezza anche in assenza di prossimità tra i corpi. Lo dimostra la proliferazione di atti sociali di qualsiasi genere (familiari, professionali, amorosi) perseguiti grazie alla mediazione tecnologica attualmente disponibile, e che solo una tecnofobia fuori tempo massimo potrebbe tacciare come forme di esperienza inautentica. Stante la tesi della performatività del linguaggio e il riconoscimento degli effetti di realtà prodotti dalle metafore, una critica serrata delle espressioni e del linguaggio utilizzati per narrare la pandemia di SARS-CoV-2 non sarebbe peregrina. Su questa linea vedi Alloa 2020.

8 Vedi Esposito 2002.

9 Vedi Brossat 2003.

10 Le attuali “sovrانيتà murate”, per usare un’espressione di Wendy Brown, sono forme di materializzazione dell’imperativo immunologico: la produzione di una “pelle” statale senza pori. Su questa linea interpretativa vedi Sferrazza Papa 2020.

11 Di Cesare 2020, 585.

cipativa e deliberativa, tipica della tradizione liberale, e una presa decisa sui corpi e gli ambienti dei soggetti. Non è un nero contrapposto a un bianco, un negativo escluso dal positivo, ma è la combinazione produttiva tra due dimensioni apparentemente separate e da separare. La democrazia immunitaria non è una forma di gnosticismo sociale che traccia un dentro e un fuori, ma è la circolazione controllata tra le due dimensioni: non è né la vita che si apre con impudenza alla morte, né quella vita che si richiude in sé stessa per scacciare a tutti i costi il pericolo. La democrazia immunitaria intesa come orizzonte normativo di una politica ragionevole rifiuta sia l'assenza di sistema immunitario del corpo sociale, sia il ritorcersi contro l'organismo delle forme autoimmuni di protezione. Per Esposito essa si configura, rispetto alla positività della vita opposta alla negatività della morte, come “una dialettica più complessa nella quale l'un termine non si limita a negare l'altro ma sotteraneamente lo implica come il proprio presupposto necessario”<sup>12</sup>. E poco oltre, con ancora maggior sforzo teoretico:

attraverso la protezione immunitaria la vita combatte ciò che la nega, ma secondo una strategia che non è quella della contrapposizione frontale, bensì dell'aggiramento e della neutralizzazione. Il male va contrastato – ma non tenendolo lontano dai propri confini. Al contrario includendolo all'interno di essi. La figura dialettica che così si delinea è quella di un'inclusione escludente o di un'esclusione mediante inclusione<sup>13</sup>.

Il luogo dove la procedura immunitaria dispiega al meglio la sua funzione protettiva non è la camera sterilizzata, né tantomeno può essere la distanza salvifica, ma è il vaccino, miracolo medico-dialettico attraverso il quale la vita sconfigge ciò che la nega includendolo, assorbendolo, facendolo proprio.

### 3. Filosofia morale della vaiolizzazione

In una *Reflexion* del 1800 davvero sorprendente, Kant, ormai anziano, s'interroga sull'inoculazione del vaiolo e sulla sua moralità. Ecco la difficoltà incontrata da Kant nel discutere l'argomento: la pratica inoculatoria, che prevede la somministrazione al soggetto di agenti patogeni attivi al fine di produrre un'immunizzazione futura, sovverte il rapporto tra la moralità dei mezzi e quella dei fini. Si mette a rischio per poter salvare. Ma, questo il punto, la legge morale vieta, nel perseguimento del fine, di esporre attraverso i mezzi il soggetto a un pericolo; farlo implicherebbe agire immoralmente nei confronti del soggetto che volontariamente viene esposto al rischio. Certo, se incalzato dalla paura della morte, anche l'uomo più fedele alla legge morale sarà tentato dal contravvenirle. Sarà proprio la fedeltà al dovere a scacciare la tentazione: “[f]ra tutti i rischi vi è il pericolo di essere messi alle strette e risultare infedele alle leggi morali: però questo rischio può essere sem-

<sup>12</sup> Esposito 2002, 7.

<sup>13</sup> Esposito 2002, 10.



pre superato, perché l'uomo è sempre nella condizione di potere ciò che vuole, se si rappresenta innanzi agli occhi il dovere assolutamente necessario”<sup>14</sup>.

È questa una fase cruciale dell'avventura della medicina e della legittimazione delle sue pratiche. È vietato agire immoralmente su un soggetto morale, ma su un soggetto immorale? La moralità dell'azione può dipendere dalla moralità dei soggetti che la subiscono? La storia, che è un'interminabile sequenza di contravvenzioni alla legge kantiana che impone di non trattare mai gli esseri umani solo come mezzi, risponderà affermativamente. Ponendo il fine nell'umanità, tratterà i singoli individui come mezzi. Quantomeno alcuni di essi. Secondo un movimento circolare di giustificazione, è possibile, una volta ottenuta una critica dell'azione immorale, aggirarla facendola retroagire sulla costituzione stessa del soggetto: se si può sperimentare solo e soltanto su soggetti immorali, bisognerà ritagliare un brano di popolazione e usarlo in tal senso. Sancirne l'immoralità a priori rispetto al potere medico, e fondare la legittimità del secondo sulla prima: la medicina procederà cuor contenta attraverso il ratto dei poco di buono, in un continuo incrocio tra sapere medico e pratiche d'esclusione dal consorzio dell'umanità degna, che la storiografia ha passato spesso sotto silenzio. In questo gioco circolare, i soggetti che vengono coscientemente esposti al pericolo sperimentale saranno allora da considerare corpi vili e di poco conto, e verranno cercati tra quelle sacche di popolazione che meglio si prestano a questo gioco di miserabilizzazione: prostitute e uomini di malaffare, condannati a morte e pezzenti. Soggettività marginali sulle quali una duratura tradizione medica ha fatto pesare il rischio della sperimentazione<sup>15</sup>. E Kant non era del tutto estraneo a una tale tradizione, tant'è che l'espressione *faciamus experimentum in corpore vili* è attestata non solo in questa *Reflexion*, ma anche nello *Streit der Fakultäten*, e soprattutto nella *Metafisica dei costumi*. In caso di pratica inoculatoria, la problematicità di questa logica risulta addirittura gonfiata, e gonfiata a dismisura, dal momento che ciascun suddito viene compreso tra i *vilia* esposti all'imperativo del *fiat experimentum in corpore vili!*

Al netto delle scivolose derive biopolitiche che l'argomento di Kant contiene, il problema di ordine morale rimane: lasciare incorrere gli altri in un pericolo di morte espone al giudizio colpevole dinnanzi al tribunale della ragione. Così come dal male non può in alcun caso scaturire il bene, dall'apertura alla morte non può promanare la vita. L'argomento di Kant, che tange curiosamente la galassia antiscientifica, può essere in parte legittimato se riconosciuto come parto del suo tempo. Il tasso di mortalità dell'inoculazione del vaiolo, soprattutto nelle fasi sperimentali che Kant poteva osservare, la rendeva una pratica immunitaria effettivamente temeraria<sup>16</sup>. E tuttavia Kant, nel formalizzare la sua critica, compie l'errore

14 Kant 2007a, 58. Vedi anche la *présentation* di stampo schiettamente foucaultiano di Grégoire Chamayou a un'analogia raccolta edita in lingua francese: Kant 2007b, 7-57.

15 Chamayou, in un lavoro pionieristico, ha ricostruito la genealogia di questa scissione tra l'umanità degna di gustare i frutti della sperimentazione medica e quella che si è fatta storicamente carico dei suoi rischi: vedi Chamayou 2008.

16 Il disagio di Kant per la vaiolizzazione potrebbe anche essere spiegato con il fatto ch'essa risultava estranea alla teoria medica dell'epoca. Come rileva Michel Foucault, “la pratica e il

di separare una volta per tutte la sfera del negativo da quella del positivo, di non vedere cioè che il secondo già circola e lavora nel primo, e che quindi la loro distinzione è in ultima istanza impossibile. La sua immunologia non è davvero tale, in quanto stabilisce l'immoralità *in quanto tale* del mezzo, e non la sua scarsa efficacia rispetto al fine. Secondo un ribaltamento che la tradizione biopolitica ha messo a tema, qualsiasi tentativo di immunizzare dall'immunizzazione corre il rischio di esporre le vite alla morte. Evitando a tutti i costi il pericolo, le consegna a un pericolo ancor più grande. È la dialettica della fortezza che, *lasciando fuori e chiudendo dentro*, diviene una trappola mortale: "un luogo che si definisce per esclusione dell'altro, che non vuole che l'altro lo *tocchi*, che pretende il suo confine *immune* dall'altro, si trasforma inevitabilmente in *prigione* per chi vi risiede"<sup>17</sup>.

La strategia immunitaria, per non rivolgersi contro il sistema che la organizza, deve porsi nella sottile linea che separa e mescola il negativo e il positivo, quel margine dove protezione e messa in pericolo della vita s'incrociano e si rendono indistinguibili, una incalzando l'altra, una nutrendo l'altra. L'immunologia non è la scienza che proibisce il negativo, ma è l'arte di somministrarlo centellinato.

#### 4. La sfida della democrazia immunitaria

Se è vero che la vita si protegge immunizzandosi e non isolandosi dalla possibilità dell'immunizzazione, ossia "incorporando preventivamente e parzialmente qualcosa di ciò che la nega"<sup>18</sup> (come nel vaccino, che inietta una dose contenuta e misurata di veleno per prevenirlo meglio), in questo complesso sistema di protezione e negazione della vita la distanza s'insinua come un meccanismo che rovescia su sé stessa la pratica immunologica. Essa è il negativo di una doppia negazione. Ricompare allora tutta la criticità dell'argomento kantiano, che ci pone a sua volta di fronte a una triplice negazione, una negazione cubica, in un gioco di specchi da capogiro. Se infatti abbiamo detto che le pratiche immunologiche sono ciò che nega la negazione della vita, allora il distanziamento è a sua volta ciò che nega tale negazione. La distanza è apparentemente il dispositivo per eccellenza della democrazia immunitaria, il suo "sigillo", ma a ben vedere la sua logica è la sospensione delle pratiche immunologiche. O, per dirla diversamente, il punto d'arrivo di una loro specifica curvatura. Se il vaccino, luogo per eccellenza del discorso e della pratica immunologica, insegue l'assenza di male attraverso un male minore, il distanziamento rifiuta questo gioco e procede a un rifiuto del male in quanto tale.

In questo modo però la vita viene mutilata di quel negativo che la costituisce, che costantemente presuppone, e che la democrazia immunitaria, allo stesso tempo orizzonte normativo e principio analitico, non esclude ma organizza. La demo-

successo dell'inoculazione e della vaccinazione erano impensabili nei termini della razionalità medica dell'epoca" (Foucault 2005, 51). Le vittorie sul campo degli inoculatori sarebbero guidate allora da una sorta di intuizione senza concetto, e quindi cieca.

<sup>17</sup> Cacciari 2000, 76.

<sup>18</sup> Esposito 2002, 67 (leggermente modificata).

crazia immunitaria, che è sempre a rischio di rovesciamento parrocchiale, ottusamente identitario, xenofobo, autoimmune, è un'arte politica della circolazione del male necessario, una teodicea leibniziana applicata al corpo sociale che non esclude il male ma lo proporziona al bene. Così interpretata, la democrazia immunitaria non ha necessariamente i tratti demoniaci che le vengono solitamente imputati, ma è un fragile equilibrio che, piuttosto che escludere recisamente l'esterno, lo fa risuonare nell'interno.

Lo stesso effetto nefasto, come abbiamo visto, lo comporta il rifiuto di qualsiasi strategia d'immunizzazione, rifiuto che coincide con una mortale esposizione all'esposizione. Criticare le procedure immunitarie dal lato del loro gonfiarsi non implica riconoscere la legittimità del loro sfiorire. La via maestra per evitare gli effetti collaterali dati dalla prevenzione del pericolo non è lo sfrontato abbandono a quello stesso pericolo che, parola del Nietzsche dei frammenti sulla *Volontà di potenza*, fa danzare magnificamente Damocle perché gli impone le spade<sup>19</sup>. Alla temerarietà si può opporre, certo in via provvisoria, il coraggio, inteso come “una disposizione che c'invita a entrare nel mondo nonostante i rischi che ciò implica”<sup>20</sup>. Ma è un “entrare nel mondo”, e questo è un punto normativo davvero dirimente, non con la predisposizione alla “sfida”, come presi da una furia superomistica, signori del mondo al punto tale da metterne tra parentesi i solidi rischi, ma con la contezza che solo entrando nel mondo le sue logiche possono essere comprese, vissute, modificate, e nuove possibilità, habitus, disposizioni, forme di vita, dispiegarsi e fiorire.

Certo, la linea che demarca il coraggio dalla temerarietà, il rischio ragionevole e produttivo dalla sfrontatezza verso il pericolo, è sottilissima e impercettibile. La democrazia immunitaria, per non rovesciarsi contro il corpo sociale che non può non servirsene, deve lavorare su questo crinale, nonostante esso si affacci su uno strapiombo.

Quello tratteggiato in queste poche pagine è l'orizzonte normativo della democrazia immunitaria. È legittimo sostenere che i sistemi immunitari e protettivi che oggi sono dispiegati oscillino tra i due estremi nefasti: l'assenza d'immunizzazione e il ripiegamento tossico dell'immunizzazione su sé stessa. La democrazia immunitaria che abitiamo, “anziché adeguare la protezione all'effettivo livello del rischio, tende ad adeguare la percezione del rischio al crescente bisogno di protezione”<sup>21</sup>. In questo modo, la protezione diventa essa stessa un rischio, come tristemente insegnano le malattie autoimmuni. Alla legittima richiesta di protezione da parte della cittadinanza, richiesta che costringe in un nesso modernissimo gli obblighi dei sovrani e quelli di cittadini e cittadine e stringe in un unico nodo la giustificazione delle rispettive prerogative<sup>22</sup>, si è spesso risposto con strumenti tesi a riprodurre le stesse paure, ansie, problematiche dalle quali derivava la richiesta protettiva, in un circolo vizioso politicamente e

19 Vedi Nietzsche 1995, 414. Il frammento è il 770.

20 Foessel 2016, 150.

21 Esposito 2002, 9.

22 “Il *protego ergo oblige* è il *cogito ergo sum* dello Stato” (Schmitt 2013, 136).

psicologicamente irricevibile. Ciò ha dato luogo a una politica protettiva paranoica, xenofoba, pericolosamente identitaria, che si è costantemente nutrita di quelle stesse ansie che l'hanno evocata.

Forse è proprio a partire dalla contingenza nella quale è catturato il nostro mondo oggi, contingenza che sfuma il particolare nell'universale e fa di ogni lembo di strada un intero macrocosmo di significato, di ogni incontro la messa alla prova dei nostri sistemi immunitari, che è possibile ripensare produttivamente la biopolitica che ci abita e che abitiamo. Così come in medicina la *krisis* è al contempo l'acme della malattia e il momento in cui si decide della vita o della morte del paziente, allo stesso modo è quando le pratiche immunitarie dispiegano tutta la loro potenza che possiamo decidere se incanalarle verso il sentiero della protezione, della tutela, del rinforzo della vita, o verso quello della sua suicida distruzione.

## Bibliografia

- Adorno, Theodor Wiesengrund. 1979. *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*. Tr. it. R. Solmi. Torino: Einaudi.
- Alloa, Emmanuel. 2020. "Coronavirus: A Contingency that Eliminates Contingency" *Critical Inquiry*, April 20, 2020. <https://critinq.wordpress.com/2020/04/20/coronavirus-a-contingency-that-eliminates-contingency/>.
- Brossat, Alain. 2003. *La démocratie immunitaire*. Paris: La Dispute.
- Cacciari, Massimo. 2000. "Nomi di luogo: confine". *Aut-aut* 299-300: 73-79.
- Canetti, Elias. 1981. *Massa e potere*. Tr. it. F. Jesi. Milano: Adelphi.
- . 2017. *Il libro contro la morte*. Tr. it. A. Vigliani. Milano: Adelphi.
- Chamayou, Grégoire. 2008. *Les corps vils. Expérimenter sur les êtres humaines aux XVIIIe et XIXe siècles*. Paris: La Découverte.
- Di Cesare, Donatella. 2020. *Virus sovrano? L'asfissia capitalistica*. Torino: Bollati Boringhieri. Kindle.
- Esposito, Roberto. 2002. *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Torino: Einaudi.
- Foessel, Michaël. 2016. *État de vigilance. Critique de la banalité sécuritaire*. Paris: Éditions du Seuil.
- Foucault, Michel. 2005. *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*. Tr. it. P. Napoli. Milano: Feltrinelli.

- Kant, Immanuel. 2007a. *Riflessioni sull'inoculazione del vaiolo* in *De medicina corporis*. Tr. it. V. Bochicchio. Napoli: Guida.
- . 2007b. *Écrits sur le corps et l'esprit*. Tr. fr. G. Chamayou. Paris: Flammarion.
- Mazzone, Leonard. 2017. *Il principio possibilità: masse, potere e metamorfosi nell'opera di Elias Canetti*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Nietzsche, Friedrich. 1995. *La volontà di potenza. Frammenti postumi ordinati da Peter Gast e Elisabeth Förster-Nietzsche*. Tr. it. M. Ferraris e P. Kobau. Milano: Bompiani.
- Schmitt, Carl. 2013. *Il concetto di 'politico' in Le categorie del 'politico'. Saggi di teoria politica*. Tr. it. G. Miglio e P. Schiera. Bologna: il Mulino.
- Sferrazza Papa, Ernesto Calogero. 2020. *Le pietre e il potere. Una critica filosofica dei muri*. Milano-Udine: Mimesis.



*Luca Valera, Francisco de Lara*

## **Presenza virtuale o distanza reale?**

### **Alcune riflessioni politiche in tempi di virtualità\***

*ABSTRACT: In this brief article we aim at providing some coordinates in order to interpret the political presence in the digital age, starting from a reflection on the specifics of the “virtual”. In the first part, we will try to delineate with a greater clarity the difference between real and virtual, characterizing especially the virtual inter-action and the dwelling in such virtual environments. In the second part, we will examine some issues linked to the political inter-action in the virtual age, with a particular attention to the passions generated within it.*

*KEYWORDS: virtuality, virtual environments, political passions, virtual presence.*

## **1. Introduzione**

Sono reali le interazioni virtuali? Quali delle nostre “azioni virtuali” hanno conseguenze nel mondo “reale”? Possiamo considerare la nostra presenza virtuale come una presenza reale? O permane un’incolmabile distanza tra la realtà e il virtuale, che nemmeno i dispositivi più raffinati potrebbero eliminare? Molte di queste domande hanno cominciato ad affiorare nelle nostre coscienze negli ultimi decenni, e forse, ancor di più, in tempi di pandemia. In questo scritto, tuttavia, non intendiamo rispondere a tali domande – che necessitano, probabilmente, di un tempo storico di maturazione considerevole – bensì solamente offrire alcune coordinate per interpretare la presenza politica nella contemporaneità, a partire da una riflessione sullo specifico del “virtuale”. In questo senso, nella prima parte cercheremo di delineare con maggior chiarezza la differenza tra reale e virtuale, caratterizzando in particolar modo l’inter-azione virtuale. Nella seconda parte, poi, esamineremo alcune problematiche vincolate all’inter-azione politica nell’epoca del virtuale, con particolare attenzione alle passioni che in questa si generano.

\* Luca Valera è autore dei paragrafi 1 e 2, Francisco de Lara dei paragrafi 3 e 4.

## 2. Oggetti e soggetti, reali e virtuali

Cosa significa vivere in un ambiente virtuale con un corpo virtuale? Cosa significa “abitare” l’infosfera, caratterizzata da una distruzione radicale del confine tra naturale e artificiale? Tali domande costituiscono il nucleo centrale dei dibattiti contemporanei sulla filosofia delle nuove tecnologie. Per poter rispondere adeguatamente è necessario anzitutto chiarire due nozioni fondamentali: “virtuale” e “ambiente virtuale”. In questo senso, la questione in gioco in questo scritto non è tanto la virtualità in sé (o il concetto di “virtuale”), quanto la relazione umana con il “virtuale-in-quanto-ambiente”. L’obiettivo non è dunque quello di ridefinire il concetto di virtuale, ma, piuttosto, di ripensare il virtuale stesso come ambiente e, di conseguenza, caratterizzare la nostra relazione con tale “ambiente” (ossia, l’“abitare il virtuale”).

Per tale motivo, è necessario chiarire preliminarmente i due problemi recentemente menzionati: 1. Che cos’è il “virtuale”, o, più precisamente, “cosa non possiamo dire che non sia il virtuale” nel contesto della civiltà tecnologica contemporanea<sup>1</sup>; 2. Com’è possibile considerare il “virtuale” come un ambiente adeguato (o anche solo possibile) per l’essere umano. Cercheremo di offrire una risposta a queste due domande preliminari, in modo da poter affrontare con maggior chiarezza il problema dell’“abitare” il virtuale stesso (o l’infosfera<sup>2</sup>). Tale chiarificazione si rende necessaria dal momento che l’avvento di Internet ha causato una serie di confusioni concettuali<sup>3</sup> e ha portato con sé una drammatica re-ontologizzazione del reale<sup>4</sup>.

Se dovessimo pensare liberamente alla nozione di “virtuale”<sup>5</sup>, probabilmente, diremmo che “virtuale è tutto ciò che si oppone al reale”. Tale idea, tuttavia, genera immediatamente una certa insoddisfazione: dobbiamo semplicemente considerare il virtuale come ciò che presenta un grado minore di realtà – o, meglio ancora, come ciò che non presenta nessun grado di realtà? In questo senso, s’impone la necessità di un’adeguata analisi filosofica del concetto. Come è ben noto, nel contesto dell’informatica e della cibernetica, la parola “virtuale” viene utilizzata principalmente come aggettivo e non già come sostantivo: parliamo di mondi virtuali, di oggetti virtuali, di relazioni virtuali, di soldi virtuali, e così via. Generalmente, inoltre, si pensa che tali “cose virtuali” siano un certo genere di oggetti che presentano solamente un’esistenza “simulata” su un computer (o in uno spazio al di fuori della realtà “fisica”) e che, per tale ragione, contrariamente alle cose “fisicamente presenti”, non siano reali – o, d’altra parte, che siano irreali. Se il principio che determina la “fisicità” degli enti reali è la loro capacità d’occupare un posto determinato nel tempo e nello spazio, sembra che lo stesso principio non si possa applicare alle “cose virtuali”: si “trovano” in uno spazio che non è situato e in un

1 Vedi Jonas 1993.

2 Vedi Floridi 2014.

3 Vedi Moor 1985.

4 Vedi Floridi 2005.

5 Per un approfondimento storico e teoretico del concetto di virtuale, vedi Fabris 2018.



tempo che è non definito fisicamente. In questo senso, chiedersi “dov’è il mondo virtuale?” sembra avere poco valore. Si pensi, ad esempio, ad un ponte in un ambiente virtuale (un ponte di *Second Life*): nonostante il suo aspetto, siamo coscienti che tale ponte non ha peso, massa, altezza e profondità, così come non esiste alcun luogo “fisico” nel quale questi possa essere situato. Sembrerebbe trattarsi solamente di un’“illusione” generata da processi elettrici nei microprocessori e proiettata sullo schermo di un computer. La realtà virtuale, in questo senso, sembrerebbe essere qualcosa che consideriamo come una data realtà solamente con fini ludici, lavorativi, e così via. In definitiva, d’altra parte, sappiamo che è qualcosa di simile ad un prodotto dell’immaginazione, sebbene probabilmente si possa definire come qualcosa di eccedente all’immaginazione, per il fatto stesso di trovarsi “fuori dalla nostra immaginazione stessa” (anche se, pur sempre, in un “non-luogo”). In breve, il virtuale sembra essere qualcosa d’irreale. Da questo punto di vista, sembrerebbe impossibile definire la realtà virtuale come reale: l’espressione “realtà virtuale”, in ultima analisi, si ridurrebbe solamente ad un ossimoro – molto comune, certamente, ma comunque un ossimoro.

Sebbene ampiamente diffusa, tale visione è tuttavia fuorviante. “Virtuale” non si contrappone a “reale” (in questo senso sembra adeguata la proposta di Deleuze<sup>6</sup>): esistono enti che possono essere ad un tempo reali e virtuali. Si pensi, ad esempio, ad una memoria virtuale (un sistema di *cloud computing*): non sembrerebbe essere irreale; piuttosto, è la simulazione di una memoria fisica in grado di funzionare come una memoria reale. Possiede un diverso grado di realtà, differente da quello degli “oggetti fisici”, ma non appartiene alla sfera dell’irreale, per così dire. O si consideri, d’altra parte, una riunione virtuale (un *meeting* con Skype, per esempio): possiamo affermare che si tratti di una riunione irreale, ossia di una riunione che non ha mai avuto luogo? O dovremmo piuttosto dire, più semplicemente, che si tratta di un incontro che accade “realmente”, ma in un modo totalmente differente da un incontro successo cinquant’anni fa? Non esiste, di fatto, alcun contatto “fisico” (nessuna stretta di mano, nessuna percezione reciproca degli odori, etc.), eppure si tratta pur sempre di un qualche tipo di contatto.

Un’interessante riflessione sul tema viene presentata da David Chalmers: “Secondo una definizione più recente e, ora, più comunemente accettata, ‘X virtuale’ significa qualcosa come ‘una versione di X basata su computer’ (si consideri una libreria virtuale, che è una versione basata su computer di una libreria). Tale interpretazione è neutrale rispetto al fatto che le X virtuali siano realmente X e la risposta possa variare caso per caso. Ad esempio, è plausibile che un gattino virtuale in questo senso non sia un gattino, laddove una biblioteca virtuale, in questo senso, è una biblioteca”<sup>7</sup>. La domanda essenziale circa la “coerenza del virtuale” può essere così riassunta riprendendo nuovamente Chalmers: “quanto è reale la realtà virtuale?”<sup>8</sup>. Tale questione verrà intenzionalmente lasciata aperta in questo scritto.

6 Deleuze 1968.

7 Chalmers 2017.

8 Chalmers 2017, 311.

Un ulteriore punto di difficoltà emerge nel momento in cui consideriamo l'espressione "ambiente virtuale". Come sappiamo, l'ambiente è una nozione difficile da comprendere e da definire (nel senso etimologico di "*de-finis*", ossia porre dei limiti). La domanda che sorge spontaneamente è: possiamo affermare che il virtuale sia un ambiente adatto agli esseri umani? Per rispondere a tale domanda potrebbe essere utile considerare l'etimologia della parola stessa: tanto il latino (*ambiens*), come l'italiano (ambiente), il francese (*environnement*), il tedesco (*Umwelt*) e l'inglese (*environment*) si riferiscono all'idea di "circondare", "circostante", ovvero allo stare attorno ad uno o più enti. Sorge dunque spontanea la domanda: attorno a chi o a che cosa? In che modo può un ambiente virtuale circondarci? L'idea dell'attorno, evidentemente, rimanda all'oggetto per cui l'ambiente è l'attorno, e, in questo senso, al colui che abita tale ambiente. Siamo così portati a riflettere nuovamente in merito alla possibilità di una presenza – reale o virtuale – dell'essere umano in tali ambienti.

Qual è la condizione necessaria per abitare in un ambiente? La risposta più immediata è la seguente: la condizione necessaria per abitare in un ambiente è il corpo. La condizione di possibilità per l'essere umano di vivere in un determinato contesto è il suo essere incarnato. Si potrebbe anche dire che lo stesso ambiente virtuale, in quanto virtuale, è costituito da oggetti che interagiscono tra loro (essendo in relazione tra loro) a causa della loro condizione incarnata (ossia a causa della loro dimensione e della possibilità di occupare uno spazio in un certo modo). In questo senso, occorre compiere un ulteriore passo indietro, riconsiderando la definizione di "oggetto virtuale": gli oggetti virtuali sono "quegli oggetti contenuti nei mondi virtuali e con cui (sembra che) percepiamo e interagiamo quando utilizziamo la realtà virtuale. Oggetti virtuali paradigmatici sono gli avatar (i corpi virtuali), gli edifici virtuali, le armi virtuali e i soldi virtuali"<sup>9</sup>.

A partire da tale definizione, si può concludere che esistono almeno due tipi di relazioni legate agli oggetti virtuali: 1. Le relazioni che tali oggetti instaurano tra di loro all'interno di un dato "ambiente virtuale", costituendo l'ambiente stesso; 2. Le relazioni che questi instaurano con soggetti che vanno al di là della realtà virtuale (quella che potremmo chiamare la "realtà fisica"). Tale duplice relazione è il riflesso della "duplice esistenza" degli oggetti (o dei corpi) virtuali: essi esistono nel mondo virtuale come oggetti virtuali; ma esistono anche nel mondo fisico come parti di un computer (in questo senso dovremmo parlare di due tipi differenti di esistenza). Continua Chalmers: "gli oggetti virtuali esistono nel loro spazio virtuale, in virtù dei loro effetti tra di loro e sulle nostre esperienze. Un oggetto digitale può esistere simultaneamente nello spazio non virtuale (ad esempio in un circuito stampato in un computer in un magazzino) e nello spazio virtuale (all'esterno su una spiaggia virtuale, da qualche parte)"<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Chalmers 2017, 311.

<sup>10</sup> Chalmers 2017, 324.

Occorre dunque procedere con ordine e analizzare i due tipi di relazione separatamente: da una parte, la relazione tra i corpi (o oggetti) virtuali; dall'altra, la relazione tra i corpi fisici (il mio corpo, per esempio) e i corpi virtuali (il mio avatar).

Consideriamo innanzitutto il primo tipo di relazione. Abbiamo detto che diversi oggetti virtuali instaurano relazioni reciproche, dando origine a un ambiente. I corpi virtuali si muovono, si distruggono e si modellano a vicenda; il risultato di tale processo è un ambiente, che evolve continuamente. In questo senso non possiamo paragonare un ambiente virtuale ad un dipinto, in cui gli oggetti sono collegati attraverso il semplice fatto di avere qualità differenti o simili (colore, altezza, lunghezza, ecc.). Nel mondo virtuale gli oggetti sono collegati tra loro dal momento che interagiscono tra loro, ossia agiscono l'uno sull'altro. L'elemento caratteristico del mondo virtuale, in questo senso, è l'azione (o, più precisamente, l'inter-azione) e non solo la presenza (o la capacità di occupare uno spazio). Nel mondo virtuale accadono eventi che sono gli oggetti stessi: "Negli ambienti virtuali, ciò che un utente percepisce come una cosa è in realtà un evento, ossia l'attualizzazione temporanea di una virtualità esistente solo, nel suo stato attuale, in funzione di una relazione interattiva. Ciò ci spinge a riflettere sulla necessità di considerare in modo articolato il concetto di 'relazione' e di riconsiderare le nozioni di 'cosa' e di 'evento' come nodi relazionali, [...], dato che il virtuale in ogni caso possiede una propria attualità al di là di quella dell'interazione (è 'reale' proprio in quanto è virtuale)"<sup>11</sup>. Se, pertanto, gli oggetti (o corpi) virtuali si riferiscono costantemente all'ambiente virtuale – e, d'altra parte, l'ambiente virtuale si riferisce agli oggetti (o ai corpi) virtuali – sembra che l'elemento che unisce i due concetti sia proprio l'interazione: "Il corpo virtuale è un'entità fenomenizzata attraverso l'interazione"<sup>12</sup>. Se dunque l'ambiente virtuale può essere considerato come la somma delle interazioni e relazioni fondamentali tra gli oggetti virtuali di un dato spazio virtuale, il corpo virtuale dovrebbe essere considerato come il prodotto aperto<sup>13</sup> di tali interazioni in virtù del suo essere costituito da queste relazioni. In effetti, anche a livello di definizione, le due nozioni sono profondamente connesse, in quanto il corpo umano virtuale potrebbe essere definito come "la rappresentazione di un corpo umano non generico in un dato ambiente virtuale"<sup>14</sup>. Nella realtà virtuale, pertanto, corpo e ambiente si costituiscono l'un l'altro.

Esiste, inoltre, una seconda relazione che costituisce gli oggetti virtuali, ossia l'interazione che questi hanno con corpi e oggetti appartenenti alla realtà "fisica"<sup>15</sup>: "Nell'ambiente virtuale, il corpo-utente abita lo spazio e il tempo che la sua interazione costituisce come spazio e tempo virtuali specifici, e attraverso tale interazione fenomenizza i corpi-oggetti virtuali che costituiscono l'ambiente stesso"<sup>16</sup>. Se aggiungiamo, poi, una seconda e più fondamentale relazione – quella tra corpo

11 Diodato 2012, 10.

12 Diodato 2012, 10.

13 Lévy 1998, 92.

14 Lévy 1998, 26.

15 Diodato 2012, 2.

16 Diodato 2012, 2.

“fisico” e corpo “virtuale” – l’idea di corpo (o oggetto) virtuale raggiunge una maggiore complessità: esiste (o deve esistere) una relazione speculare tra corpo umano reale e corpo umano virtuale (avatar)? In che misura, inoltre, l’io si modifica a partire dalla sua relazione con il corpo virtuale? L’analisi delle proprietà essenziali del corpo umano virtuale ci porta ad affermare che il corpo virtuale sia qualcosa di più di una semplice rappresentazione grafica del nostro corpo (o di altri corpi<sup>17</sup>), soprattutto se pensiamo che tale relazione non consista semplicemente in un “rispecchiare” ciò che accade nella realtà fisica (come se lo schermo del computer fosse uno specchio). Nel mondo virtuale accadono nuovi eventi. In questo senso, il mondo virtuale è “generativo” di novità (all’interno del mondo virtuale stesso, e non solo). Se è vero che il mondo virtuale non è semplicemente la copia del mondo reale, nella misura in cui è composto da ambienti virtuali, ciascuno con la loro specificità (inclusi gli oggetti virtuali), anche le interazioni che si verificano nell’ambiente virtuale sono generative di relazioni diverse. Poiché tali relazioni (o interazioni) sono costitutive degli oggetti virtuali stessi, potremmo dire che questi oggetti cambiano in base agli eventi che si verificano nell’ambiente virtuale e che dipendono da interazioni interne o esterne all’ambiente stesso (mondo virtuale e mondo reale). Tale relazione di retro-alimentazione è significativa perché aggiunge nuovi elementi all’ontologia del corpo (o oggetto) virtuale. In primo luogo, i corpi virtuali hanno una duplice “posizione” nello spazio, come sottolinea Diodato: “Il corpo virtuale non fa parte del mondo interno: l’oggetto-evento di cui è costituito non è né il mio sogno né la mia immaginazione, ma un ambiente navigabile da me e dagli altri, un prodotto della tecnologia, e rimango consapevole della sua differenza rispetto a quella che viene solitamente chiamata ‘realtà’ (che, come abbiamo visto, non può essere perfettamente simulata). In breve, direi che il corpo virtuale non è né interno né esterno, ma è, se si vuole, un aspetto esterno, considerando che questa sintesi non è una semplice somma, ma è qualcos’altro, cioè una testimonianza della novità ontologica del corpo virtuale”<sup>18</sup>. In secondo luogo, gli oggetti virtuali sono anche caratterizzati da una duplice “posizione” nel tempo, come scrive Diodato: “Un corpo virtuale occupa, supponendo che queste parole abbiano un senso intuitivo, una certa porzione di spazio-tempo, ma non esclusivamente, in quanto il corpo virtuale accade nello spazio-tempo di un corpo non virtuale. Le sue forme temporali, inoltre, si moltiplicano: qual è il suo tempo? Esso accade certamente nel momento dell’interazione, ma tra le sue condizioni di possibilità, nel suo essere un vero corpo, c’è anche il fatto di essere stato precedentemente scritto o registrato in un supporto materiale, in una memoria. Pertanto, un corpo virtuale è e non è esso stesso nel tempo e nello spazio, poiché la sua auto-manifestazione, il suo divenire-evento dipende dall’interazione con un utente”<sup>19</sup>.

Il secondo tipo di relazione (tra soggetti “fisici” e “virtuali”) rivela così un ulteriore elemento interessante: non esiste una relazione bidirezionale tra “corpo virtuale” e “corpo fisico”. Ciò significa che alcuni cambiamenti nel corpo fisico

17 Allbeck e Badler 2002, 313.

18 Diodato 2012, 13.

19 Diodato 2012, 11-12.

possono avvenire senza generare cambiamenti nel corpo virtuale e viceversa (possono anche generare cambiamenti, ma ciò non è necessario). Per questo motivo, i due ordini di vita (il “fisico o reale” e il virtuale) possono rimanere separati. Se da un lato è vero che possono rimanere separati, dall’altro è anche vero che esiste una relazione tra loro e che questa relazione può essere utile al fine di ripensare il nostro “incontro” con la virtualità, in particolare, e con le nuove tecnologie, in generale.

### 3. La distanza e la presenza: vivere la politica nell’epoca digitale

Tale “incontro” e relazione si è fatto sempre più massivo e costante: il numero di coloro che possiedono tale “doppia nazionalità” virtuale/reale – coloro che si muovono con agilità in questa doppia temporalità-spaziale – è, di fatto, in costante aumento. Occorre qui fare delle distinzioni, dal momento che le differenze socio-economiche tra i diversi paesi (così come all’interno degli stessi Stati) sono enormi. Esiste, difatti, una chiara corrispondenza tra il cosiddetto “sviluppo” dei paesi e la crescita nell’utilizzo di Internet: la maggior “penetrazione” di Internet si verifica nel Nord e nell’ovest dell’Europa (92-95%) e negli Stati Uniti (88%), mentre il più basso si verifica in Africa centrale (22%). Potremmo dunque concludere che esistono migliaia di persone che vivono esclusivamente ancorate al mondo “reale” (e più precisamente al loro ambiente circostante), esclusi da uno spazio che per altri è divenuto allo stesso tempo un “bene” e una necessità inalienabile. Si deve inoltre riconoscere che tale accesso ad Internet è aumentato solo negli ultimi due decenni: dal 6,7% della popolazione mondiale nel 2000, siamo passati al 28,7% nel 2010 e al 59% a gennaio 2020, secondo quanto pubblicato dalla Banca mondiale e da *We Are Social-Hootsuite*<sup>20</sup>. Si pensi che solamente nell’ultimo anno – tra gennaio 2019 e gennaio 2020 – hanno avuto accesso ad Internet oltre 298 milioni di persone, soprattutto provenienti da paesi in via di sviluppo.

Si deve altresì considerare che la crescita delle interazioni virtuali comporta non solamente un aumento di persone che utilizzano Internet, ma anche una crescita del tempo “reale” dedicato a tali interazioni (una tendenza che l’attuale situazione pandemica ha solamente accentuato). Secondo il rapporto *Digital 2020*, la media mondiale in questo senso è di 6 ore e 43 minuti al giorno, ed in alcuni paesi la media è superiore a 9 ore diarie. Questo stesso rapporto prevede che “gli utenti di Internet del mondo trascorreranno online 1,25 miliardi di anni cumulativi nel 2020, con oltre un terzo di quel tempo speso utilizzando i social media”<sup>21</sup>. Si deve inoltre considerare che i paesi del Nord e dell’Ovest dell’Europa, insieme al Giappone, sono quelli che trascorrono meno ore al giorno *online* (al contrario di quanto si sarebbe potuto pensare).

20 Vedi Banco mundial 2020.

21 <https://wearesocial.com/digital-2020>.

Tali dati ci permettono di trarre conclusioni secondo molteplici direttrici (sociologiche, economiche, e persino psicologiche), date le diverse dimensioni e i numerosi effetti dell'inter-penetrazione del virtuale e del reale. In questo testo vogliamo concentrarci solamente sulla dimensione *politica* implicata nella possibilità d'(inter)agire in rete. A questo proposito, presenteremo alcune note introduttive ad un argomento più ampio, secondo due direttrici collegate tra loro. La prima ha a che fare con la considerazione della politica come “mobilitazione delle passioni” (Mouffe), che ci porta ad analizzare il modo in cui le passioni vengono mosse a distanza, attraverso i media digitali. La seconda si riferisce ad un fenomeno che abbiamo potuto verificare personalmente nella condizione di quarantena dovuta alla pandemia: il peso politico della scomparsa dei corpi dallo spazio pubblico.

Per quanto riguarda il primo punto è opportuno ricordare che una parte importante della filosofia politica contemporanea recupera il ruolo centrale delle passioni in politica. Tale ripresa è sommamente rilevante nel contesto del cosiddetto consenso liberal-tecnocratico, per il quale la sfera politica è stata ridotta ad una semplice amministrazione economica a partire da mezzi razionali. Sia la persistente crisi di rappresentanza, sia le crisi economico-sociali degli ultimi anni hanno portato il dibattito politico a superare le posizioni liberali e le loro misure correttive libertarie, comunitarie o consensualiste. Tutte queste posizioni avrebbero come denominatore comune la sottovalutazione delle passioni nella sfera politica e la riduzione dello spazio della politica stessa sia al calcolo razionale-strumentale, sia alla deliberazione razionale, in merito ad interessi e beni. Lo stesso comunitarismo, che pure riconosce la nostra dimensione storico-sociale, collega i soggetti politici solamente a partire dalle tradizioni e narrazioni, senza enfatizzare il modo in cui tali affetti costituiscono i soggetti collettivi. In questo senso, Michael Walzer sottolinea che l'assenza dell'aspetto passionale è una mancanza della concezione liberale che ha bisogno di una correzione radicale da parte di “un liberalismo maggiormente egualitario”<sup>22</sup>. D'altra parte, Walzer stesso interpreta la passione semplicemente come un elemento di mobilitazione, come un ingrediente che ci permette di “progredire” nella “realizzazione” dei principi di giustizia. La “conoscenza” di tali principi, tuttavia, sarebbe esclusivamente razionale. Al contrario, la posizione di Chantal Mouffe si spinge ben oltre, interpretando le passioni come un nucleo costitutivo della costituzione di ogni “noi” politico. In linea con Schmitt, Mouffe considera le posizioni liberali – così come l'ideale habermasiano di una comunicazione libera da coercizioni e dal consenso politico – come fondamentalmente razionaliste. Lo stesso consensualismo ritiene che sia possibile e desiderabile isolare le nostre passioni nel momento in cui siamo capaci di comprendere coloro che *la pensano* diversamente. Per Mouffe, tuttavia, né il dissenso né le passioni sono estranei alla politica o indesiderabili: più precisamente ne costituiscono il fondamento reale<sup>23</sup>.

22 Vedi Walzer 1999; 2002; 2005.

23 Mouffe 1993.

Quest'ultima tesi è il punto di partenza dell'ultimo libro di François Dubet, che definisce spinozianamente il nostro tempo come quello delle "passioni tristi"<sup>24</sup>. Per Dubet, le passioni dominanti nel presente sarebbero indignazione, frustrazione, rabbia o risentimento; e i cosiddetti populismi di destra e di sinistra avrebbero saputo capitalizzarli politicamente. Sebbene questo non sia il focus specifico della sua analisi, Dubet riconosce che Internet gioca un ruolo chiave nella generazione e trasmissione di tali passioni. In effetti, oggi siamo già abituati all'uso politico dei media digitali da parte dei diversi attori della società civile: istituzioni e individui. Tale uso, senza dubbio, è capace di muovere le passioni dal "noi" al "loro", ossia al nemico che genera scandalo o, più comunemente, minacce. Parole d'odio, *meme*, *fake news*, montaggi, *cheap fakes* e *deepfakes* (solo per fare degli esempi) sono risorse che proliferano nelle reti grazie ai più diversi utenti, *bot* e *cyborg* (account ibridi in cui un utente reale pubblica sporadicamente per dare più credibilità al lavoro instancabile del *bot*). Risulta evidente, così, il pericolo d'impoverimento di una sana democrazia<sup>25</sup>.

L'aspetto che vogliamo sottolineare qui è che tali mezzi sono diretti alle passioni, e più precisamente alle passioni tristi evidenziate da Dubet. I *social network* e i *big data* non vengono usati per offrire elementi o argomenti capaci di dissuadere, o per sottolineare aspetti che i cittadini dovrebbero considerare nel momento in cui prendono una data posizione politica, per esempio, esprimendo il proprio voto. D'altra parte, non vengono neppure usati a sufficienza per rafforzare il tessuto sociale attraverso affetti o passioni "felici", capaci di favorire una buona disposizione affettiva ed un riconoscimento minimo anche a coloro che si oppongono alle nostre posizioni politiche. Il principale obiettivo di tali strumenti (*social network* e *big data*) è quello di mobilitare le passioni che dividono, polarizzano e fratturano il tessuto sociale. La politica – sia quella partitica sia quella nata da civili – si muove, così, all'ambito del virtuale. Tradizionalmente, le passioni erano considerate come la risposta emotiva ad un oggetto reale e presente, capace di colpirci; oggi, tali passioni sono mosse da oggetti virtuali, generati da soggetti a distanza.

D'altra parte, è anche possibile una connessione politica virtuale che vada al di là della "tristezza". In effetti, se questi stessi mezzi possono essere (e sono) utilizzati come forme di protesta o di aggressione al sistema (*hacktivism*), possono altresì favorire l'aggregazionismo, la generazione di una società più civile, richieste di trasparenza nelle politiche, e così via. La digitalizzazione potrebbe dunque consentire nuove forme d'azione politica. Tuttavia, per quanto una parte importante dell'attività politica si svolga attraverso Internet, momenti di pandemia come quello attuale mostrano l'importanza della presenza corporea come mezzo di potere politico. Tale secondo aspetto del passaggio dalla sfera politica a quella virtuale costituisce il secondo punto che vogliamo evidenziare qui: la relazione tra la sfera virtuale e la dimensione dei corpi reali.

24 Dubet 2019.

25 Vedi, a titolo d'esempio, OEA 2019.

#### 4. Virtuale e reale: corpi e passioni “politiche”

Nella situazione attuale, diversi governi che hanno dovuto scontrarsi nei mesi passati con movimenti di protesta di diverso genere hanno altresì potuto godere, grazie al confinamento forzato e al divieto di riunioni massive, di un momento di tregua politica. In effetti, alcuni pensatori, tra i quali spicca certamente Giorgio Agamben, hanno offerto un’interpretazione della pandemia attuale a partire da questa stessa prospettiva: la crisi attuale ha permesso di smantellare le proteste fisiche e, d’altra parte, di ottenere un maggiore controllo sui dati personali<sup>26</sup>.

Indipendentemente dal fatto che Agamben abbia ragione o meno, ciò che ci interessa sottolineare in merito alla sua posizione è che essa presuppone l’importanza che i corpi possano manifestarsi ed essere co-presenti. Tale punto è di centrale importanza, dal momento che una delle impressioni che può offrire la crescente presenza del virtuale nella nostra vita è che ogni tipologia di attività sia gradualmente sostituibile da *actiones in distans*, per riprendere Sloterdijk<sup>27</sup>. In effetti, una lettura abbastanza diffusa della tecnologia in generale – ed in particolare della tecnologia digitale – interpreta tale fenomeno come il movimento graduale dell’esternalizzazione e della surrogazione delle funzioni umane<sup>28</sup>. La storia della tecnologia potrebbe, così, essere interpretata come un processo di automatizzazione delle nostre funzioni, capace di rimpiazzare progressivamente l’essere umano, per cui ogni sua azione organica diretta verrebbe sostituita dall’azione di un qualche dispositivo. Tale processo potrebbe raggiungere il proprio apice mediante l’avvento dell’intelligenza artificiale, dal momento che anche ciò che viene considerato come più “intimamente umano” (l’intelletto) potrebbe trovare un proprio surrogato tecnologico.

Occorre, così, chiedersi se sia possibile considerare *ogni* azione umana come totalmente sostituibile da mezzi tecnologici. Più concretamente, l’azione politica, così come è stata esercitata pre-digitalmente, è sostituibile da nuove forme di partecipazione e di attivismo? È chiaro che numerose attività di fondamentale importanza politica, come la pratica del giornalismo, siano state fatalmente indebolite dalla trasformazione digitale. Altre, tuttavia, come le manifestazioni civili, al momento non sembrano trovare un potenziale surrogato. Senza la presenza di corpi che si coordinano e si mobilitano nello spazio pubblico reale, la capacità di dimostrazione e d’azione politica verrebbe sensibilmente ridotta. È chiaro che i *social* ci hanno concesso un potere di convocare le masse senza precedenti, assieme ad una rinnovata capacità di comunicazione. Ci offrono la possibilità di trasmettere massivamente immagini registrate, per cui ogni testimone aumenta esponenzialmente il potere di mobilitazione delle passioni, il che potrebbe condurre alla coordinazione di un “noi” offeso o oltraggiato. Occorre tuttavia domandarsi: quando tali passioni “reali” riescono a mobilitare anche i corpi “reali”, si dà un atto politico dello stesso

26 Vedi, ad esempio, Agamben 2020.

27 Vedi Sloterdijk 1999; 2010.

28 Sebbene si possano menzionare molti altri autori, la posizione di Gehlen ci sembra paradigmatica in questo contesto. Vedi Gehlen 2004.



ordine e potenza? Ad oggi l'intensità della presenza politica, la richiesta d'ascolto che questa impone, non sembra ancora aver trovato un suo *alter-ego* virtuale.

Eppure, anche in una condizione di quarantena forzata, si sono verificate manifestazioni politiche. Le stesse posizioni politiche che dominano la mobilitazione virtuale delle passioni, la stessa sfiducia nei confronti delle istituzioni politiche che si diffondono attraverso la rete, mobilitano anche i corpi che si scontrano personalmente con le autorità.

Si verifica, qui, un nuovo intreccio tra virtuale e reale, in cui il "distante" diviene capace di muovere il "presente": le passioni e i corpi.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 2020. "L'invenzione di una pandemia", 20 Febbraio, 2020. <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-l-invenzione-di-un-epidemia>.
- Allbeck Jan M. and Badler Norman I. 2002. "Embodied Autonomous Agents" in *Handbook of Virtual Environments. Design Implementation and Applications*, edited by K. M. Stanney, Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Banco mundial. 2020. "Personas que usan internet (% de la población)". <https://datos.bancomundial.org/indicador/IT.NET.USER.ZS>.
- Chalmers, David John. 2017. "The Virtual and the Real". *Disputatio* 9, n. 46: 309-352.
- Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et Répétition*. Paris: PUF.
- Diodato, Roberto. 2012. *Aesthetics of the Virtual*. Albany: State University of New York Press.
- Dubet, Francois. 2019. *Le Temps des passions tristes: Inégalités et populisme*. Paris: Le Seuil.
- Fabris, Adriano. 2018. *Ethics of Information and Communication Technologies*. New York: Springer.
- Floridi, Luciano. 2005. "The Ontological Interpretation of Informational Privacy". *Ethics and Information Technology* 7: 185-200.
- . 2014. *The 4th Revolution. How the Infosphere is Reshaping Human Reality*. Oxford: Oxford University Press.
- Gehlen, Arnold. 2004. "Der Mensch und die Technik", in *Die Seele im technischen Zeitalter*. Frankfurt: Klostermann.

- Jonas, Hans. 1993. *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*. Tr. it. P.P. Portinaro. Torino: Einaudi.
- Lévy, Pierre. 1998. *Becoming Virtual. Reality in the Digital Age*. New York: Plenum Press.
- Moor, James H. 1985. "What is Computer Ethics". *Metaphilosophy* 16, n. 4: 266-275.
- Mouffe, Chantal. 1993. *The Return of the Political*. London: Verso.
- OEA. 2019. "Guía para garantizar la libertad de expresión frente a la desinformación deliberada en contextos electorales". [https://www.oas.org/es/cidh/expresion/publicaciones/Guia\\_Desinformacion\\_VF.pdf](https://www.oas.org/es/cidh/expresion/publicaciones/Guia_Desinformacion_VF.pdf).
- Sloterdijk, Peter. 1999. *Regeln für den Menschenpark*. Frankfurt: Suhrkamp.
- . 2010. "Actio in distans. Sobre las formas de producción teleracional de mundo" in *Ontología de la distancia. Filosofías de la comunicación en la era telemática*, ed. Gabriel Aranzuque. Madrid: Abada.
- Walzer, Michael. 1999. *Vernunft, Politik und Leidenschaft. Defizite liberaler Theorie*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.
- . 2002. "Passion and Politics". *Philosophy and Social Criticism* 28, n. 6: 617-633.
- . 2005. *Politics and Passion: Toward a More Egalitarian Liberalism*. New Haven: Yale University Press.

*Enrico Guglielminetti*

## **Per una critica dell'informale**

ABSTRACT: *This article focuses on the question of the Informal – a category theoretically emphasized in particular by Deleuze in the sixties – highlighting its relevance for the understanding of contemporaneity. If the Informal of the previous decades was the principle of a catabasis from the form (lived as rigid, oppressive) to the formlessness (lived as liberating – the rhizome), the new Informal moves instead from a state of deconstruction, and tries to go back up from fluidity - which is drowning and finally blocking everything - towards a new solidity. The virus, on the contrary, has impressed a shocking acceleration towards the formlessness.*

KEYWORDS: *Deleuze, informal, individuals, institutions, collective intelligence.*

### **1. Il quadro di riferimento**

#### **1.1 Il soggetto come sostanza**

Così l'oggettività – la sostanza – sarà reinstaurata quando la coscienza infelice si sarà spogliata della sua soggettività e sarà divenuta essa stessa una cosa. Questo duplice movimento costituisce il senso dell'idealismo hegeliano; la comparsa dello spirito risulta da questi due movimenti: 'Il primo è questo: che la *sostanza* si aliena di se stessa e diviene autocoscienza; il secondo, viceversa, è che l'*autocoscienza* si aliena di sé e si rende cosalità o universale Sé<sup>1</sup>.

In che senso possiamo affermare oggi che il Sé sia divenuto cosa? I computer sono cose dotate di linguaggio. L'uomo cessa di essere l'unico essere dotato di logos, deve condividere questa peculiarità con i suoi manufatti. Non solo: il Sé cosale è più universale, e come tale più pienamente "soggettivo" del Sé individuale. Il vero soggetto è una cosa (Google ne sa più di noi), l'umanità assume figura cosale. La soggettività rientra così in fondo nell'ambito della natura, perlomeno di una natura ampliata a comprendere appunto i manufatti.

1 Hyppolite 1972, 247-248. Il passo di Hegel si trova in Hegel 1973, vol. II, 258.

Rivisitato oggi, il passo hegeliano commentato da Hyppolite sembrerebbe dunque poter riguardare addirittura qualcosa come la revoca della posizione eretta. Se quest'ultima segna il distacco dell'uomo dalla natura, gli astronauti che negli anni '60 decollano in posizione sdraiata annunciano in immagine l'annullamento di questo distacco. L'uomo viene riassorbito nella natura, anche se si tratta di una natura umanizzata (antropocene). Se, all'inizio dell'avventura umana, la sostanza diviene spirito, la natura intelligenza, nell'ultimo tornante della nostra storia l'uomo ridiventa natura, il Sé cosalità. Vi sono oggetti, che sono più "soggetto" dei soggetti, che non rappresentano dunque tanto l'umanità nel senso di costituirne un'interpretazione, ma la rappresentano al livello della sua verità. L'umanità esiste fisicamente, non è più un'entità astratta, come tale incapace di pensare o di agire.

Il punto è teoretico, prima che etico, sebbene abbia immediate conseguenze anche sul rapporto tra uomo e natura (solo l'uomo che è ri-divenuto natura si pone il problema del rispetto della natura). Parafrasando – e invertendo – Hegel, secondo il nostro punto di vista, "tutto dipende dall'intendere e dall'esprimere il vero non come *soggetto*, ma altrettanto decisamente come *sostanza*"<sup>2</sup>. Si tratterebbe, con ogni evidenza, non di un puro e semplice ritorno a Spinoza, ma di uno spinozismo di ritorno. Dopo essersi mossa da Oriente a Occidente, dalla natura all'uomo, la storia si muove di nuovo da Occidente a Oriente, dall'uomo alla natura. L'intelligenza e la libertà, che segnano il *divide* tra uomo e natura, ridiventano parte o patrimonio della natura. L'intelligenza è nella natura; la libertà è nella natura (*Freiheit in der Natur!*). Esse però vi si trovano *explicite*, non – romanticamente – come sogno o come premonizione. Nuovo spinozismo: tutto dipende dal concepire l'assoluto non come soggetto ma come sostanza.

Questa ragione oggettiva, non la cerchiamo più (o non più esclusivamente) nella storia, che è invece perlomeno sospetta di fare troppe deviazioni e che in fondo è solo la sommatoria di individui, non ancora un individuo universale. La cerchiamo – piuttosto – nell'intelligenza collettiva (di cui le istituzioni sono applicazioni in buona parte obsolete), che rende in larga misura superflua l'intelligenza individuale. Aumentata decisamente di intelligenza collettiva (di libertà collettiva), l'intelligenza individuale (la libertà individuale) può certo aumentarla a sua volta (interpretandola, applicandola al qui e ora), ma – il più delle volte – dovrebbe ben più utilmente limitarsi a riceverla.

Detto in altro modo: l'uomo conta ora assai più come genere – come *Wesen*, come *Gattung* – che non come persona, e se il cristianesimo si fonda appunto sulla nozione di persona, ben poco spazio di verità sembra restare al cristianesimo. Del resto, anche le idee non sono più quelle di Cartesio – contenuti del pensiero individuale – ma tornano a essere quelle di Platone: oggetti ideali.

A questo si collega anche il fenomeno della crisi della democrazia. Nel momento in cui si danno sistemi intelligenti, comincia a non convenire più che le decisioni siano prese dagli individui, o da una sommatoria casuale di individui (/elettori). È assurdo anche solo fare un programma politico, perché l'ideale è che la macchina

2 Vedi Hegel 1973, vol. I, 13.

si programmi da sola, liberandoci dalla fatica di decidere dove andare e come andarci. In fondo, non ci chiede continuamente l'UE di fare *le* riforme, con l'articolo determinativo? Le riforme sono quelle che il software collettivo farebbe, se non ci fosse di mezzo l'inutile fardello delle individualità politiche. Dunque aveva ragione Foucault: l'uomo è "un'invenzione recente". L'uomo – bisognerebbe però precisare – non come genere, ma come persona.

Cambia, insomma, la figura della ragione e della libertà. Non si tratta più di una figura umana, ma di una figura artificiale, di una cosa – di un computer o di un robot. Come scrive Remo Bodei, "parafrasando il Vangelo di Giovanni, il *logos* (il *Verbum* o la Parola) non si è fatto carne ma macchina"<sup>3</sup>.

Le persone, ritornate a essere individui (esemplari di un genere), domandano però soddisfazione. All'esito della cultura moderna, esse hanno appreso a considerarsi le legittime depositarie di un valore infinito. Il ritorno del comune (anche forse nella forma di un nuovo comunismo, di un collettivismo liberatosi dell'orpello della giustizia) rischia ora d'ingenerare profondo scontento, perché non tiene in conto sufficiente le istanze individuali.

L'intelligenza collettiva sembra del resto mal tollerare l'intrusione della libertà e dell'iniziativa. La scienza non ammette interpretazioni. La soggettività è ora intesa solo più come connessione di un terminale a un intelletto unico (Averroè). L'interpretazione/l'idea individuale diventa una variazione-aggiunta darwiniana, che viene selezionata solo se garantisce un vantaggio evolutivo. Ne deriva l'enorme frustrazione degli individui, che sono altrettante infinite variazioni destinate a essere ignorate ed espunte, proprio nel momento in cui l'individualità ha acquisito dappertutto spazi espressivi un tempo ignoti.

La tensione è tale, che deve necessariamente venire distribuita tra istanze differenti. Al culmine della scala ontologica, troviamo il *Nous*, l'Intelletto da cui tutti dipendiamo, che non è quello di nessuna persona, ma quello di una macchina (o di una popolazione di macchine) – l'Intelletto di Nessuno (più che di tutti e di ciascuno), una forma di vita anonima, una natura potenziata, mediata con l'uomo.

Per consolare gli individui del loro essere divenuti soprannumerari, l'Intelletto unico ammette sotto di sé, come ipostasi subordinata, un'Anima del Mondo social (facebook, instagram, tik tok...), che cresce in proporzione diretta ai nostri post. I quali però devono essere *tolti* (non superati, ma eliminati) nell'Intelletto, che non è democratico.

Religione, politica, filosofia diventano articolazioni di questa Anima del Mondo, forme di sociabilità che non attingono la verità. Quello che dice il Papa non è, in questo senso, molto diverso da quello che dicono i no-Vax, è solo più dignitoso. Viene lasciato ampio spazio per chiacchierare, le differenti e colorate concezioni della realtà sono semplici aggiunte per un'umanità di individui, come tali strutturalmente in ritardo sul sapere assoluto.

<sup>3</sup> Bodei 2019, 22. Come si potrebbe rilevare, questa macchina non è più uno strumento del lavoro umano, se mai disegna essa stessa il campo, entro cui il lavoro si colloca (o non si colloca).

## 1.2 Le culture come *entertainment*

L'intelligenza è dunque non tanto oggettivata, come nel caso delle istituzioni (lo "spirito oggettivo"), quanto oggettiva. Il Nous non è una corporeità di secondo livello, che incorpora intelligenza, ma è – direttamente – spirito: intelligenza nel modo di una cosa (computer, robot...). L'intelligenza è dunque attivata/attivabile oggettivamente, è una soggettività (collettiva, comune, ma non per ciò stesso equa) esternalizzata, a cui gli individui si connettono per un tratto della loro esistenza, come già la mente del filosofo all'intelletto divino. Non si tratta tanto qui di una *seconda* natura (società o Stato), quanto di una *terza* natura, meno cooperativa della seconda. La seconda è cooperativa o non è, la terza deriva certo da una cooperazione ma in sé è monocratica (non fonda un riconoscimento, se non nel caso specifico del riconoscimento di quelle aggiunte individuali al sapere assoluto, che ne costituiscano un autentico incremento). Il nous è atto, ἐνέργεια: è, alla lettera, una *cosa-che-pensa* (un pensiero/soggetto-cosa, non un pensiero/soggetto-persona).

Siamo dunque nell'epoca del *sapere assoluto* (infinitamente incrementabile), che non è – ovviamente – il sapere degli individui, nemmeno di quelle individualità collettive che sono gli Stati (dove la "crisi della politica"). Questo sapere è separato (come già l'intelletto agente) e connesso al tempo stesso. Pubblico ma anche segreto, inaccessibile ai più. Non produce soggettivazione, se non al livello del genere: è il sapere dell'umanità – né mio né tuo. Non a caso, del resto, sempre più spesso, a cominciare dai diritti umani, l'umanità appare in proprio come soggetto o parte lesa (delitti contro l'umanità). L'uomo è ridivenuto genere, il soggetto è il genere: il che produce uno sgradevole (talora invece piacevole) contraccolpo di de-soggettivazione al livello degli individui, proprio come voleva Spinoza.

La soggettivazione, rientrata nell'alveo della natura come per sé al modo dell'in sé, non si produce dunque più con uno strappo dall'*Umwelt*, come appunto nel caso dell'omizzazione. Non si tratta più del guadagno della posizione eretta (causa della grandezza e della infelicità della coscienza) ma di quello di un'immersione. L'individuo è tanto più attivo, quanto più si immerge (invece di emergere) nello spirito collettivo (nell'universale), pur mantenendo quel tanto di autonomia che è indispensabile allo stesso progredire del Nous. In lui ci muoviamo ed esistiamo, come in una noosfera, cui è stolto volersi sottrarre. Strapparsi da essa, cercare di mettersi in piedi, di separarsene, è – come disubbidire a Dio – un atto che conduce alla rovina. Se l'uomo ha guadagnato lo spirito violando la natura, ora che lo spirito è ridiventato natura, sia pure elevata e potenziata, si tratta di fare rientro in essa, o in quella parte di essa, che è appunto lo spirito.

Se questa analisi fosse confermata, tutte le individualità, non solo personali, ma altresì collettive (gli Stati come le religioni), come forme di separazione dall'umanità, sarebbero da minimizzare. Alle individualità spetterebbe il compito dell'interpretazione, il cui valore sarebbe però sarebbe drasticamente ridimensionato. L'interpretazione si polarizzerebbe, del resto, in chiacchiera/intrattenimento (gli individui devono pure fare qualcosa, purché non nuociano:

le religioni, la politica, la letteratura diventano altrettanti giochi di società, l'intellettuale è un *socialite*) e in aggiunta al sapere. Pochissime aggiunte al sapere, moltissimo intrattenimento, e buona parte di questo nocivo.

## 2. Il problema dell'informale – Ecce bombo

Con riferimento all'“opera aperta” di U. Eco, Deleuze – nel 1968 – metteva in valore la categoria dell'*informale*: “[...] quel che conta è la divergenza delle serie, il decentramento dei cerchi, il ‘mostro’. L'insieme dei cerchi e delle serie è quindi un caos informale, *senza fondo*, che non ha altra ‘legge’ se non la propria ripetizione, la propria riproduzione nello sviluppo di ciò che diverge e decentra”<sup>4</sup>.

Questa categoria – che sopravvive oggi nell'ambito dell'anarchia, delle relazioni sociali e del business (Federazione Anarchica Informale, abiti informali, incontri informali...) – andava incontro, 10 anni dopo, alla più epica delle prese in giro. In *Ecce Bombo* (1978), l'esame di maturità – presentato dalla commissione esaminatrice come “uno scambio di idee” – inizia con un cambiamento del setting nel senso appunto dell'informale (enfaticizzato anche dalla presenza all'ora di una tv locale), con tanto di spostamento dei banchi e di giacche levate, e termina con la “tesina” del candidato su Alvaro Rissa, poeta “contemporaneo vivente”, che si alza dal pubblico e partecipa all'interrogazione su se stesso, proponendo il tema del “ruolo del poeta nell'oltretomba”<sup>5</sup>.

Il film mette in scena la contraddizione di un movimento di emancipazione che, nell'atto di contestare le istituzioni, riesce in una farsa, in cui l'ideale di un cambiamento s'infrange nella cialtroneria, nell'ignoranza e in forme di comportamento parassitario. Da ultimo, l'istituzione è così delegittimata, che anche la sua contestazione viene delegittimata.

Tutto il movimento degli ultimi 50 anni tende all'informale. Nell'ambito del prestigioso, esso ha un effetto comico o di avvicinamento. Laddove non insista su un'istituzione di sicuro prestigio ma accompagni un generale smantellamento dell'istituzione, l'informale rischia però di essere il simbolo non di un avvicinamento ma di una disfatta.

L'*informale* era la categoria giusta per una società convinta che le forme costituissero il problema, e che si dovesse procedere verso una società hyletica. Non si trattava di un superamento della forma verso l'alto, ma verso il basso (del resto, l'alto – come la forma – era il nemico). Non dunque di un aneidetico positivo, ma di un aneidetico negativo. La porosità, di napoletana e benjaminiana memoria, doveva diventare la regola, in modo che tutto ciò è fisso e rigido, tutti i muri e le barriere venissero a cadere. Si dimenticava, in tal modo, il ruolo (certo non solo, ma) anche emancipativo della forma. La fine della forma democratica (“La sovranità appartiene al popolo, che la esercita nelle forme e nei limiti della

4 Deleuze 1997, 94.

5 <https://www.youtube.com/watch?v=86GTm86DtFc>.

Costituzione”, art. 1 Co) veniva a coincidere con quella disintermediazione, che non lascia altra possibilità se non quella hyletica dello strapaesano, che – distrutta la forma – si affida al leader.

Del resto, anche il *Nous* è – plotinianamente – il luogo in cui le forme tendono a collassare. Come altrettante monadi, le idee entrano in una specie di agitazione, e tendono a costituire un unico *eidos eidôn*. La *forma formarum* segue la regola della porosità, è una replica del caos nella sfera della luce. Presa in mezzo tra l’uno e l’altro aneidetico, a essere messa fuori gioco è appunto la forma, che tende a dissolversi nella stratosfera delle strutture o nel caos informe della materia sociale.

### 3. In cammino verso la forma

L’emergenza Covid-19 ha rappresentato, tra le altre cose, una massiccia messa alla prova del nostro rapporto con l’informale. Dal concerto su zoom dei Sinfonici di Bamberg<sup>6</sup>, al discorso della Regina Elisabetta<sup>7</sup>, alle sessioni di laurea o ai convegni in remoto, la sorpresa è stata che ovunque l’informale si è manifestato pieno di decoro e dignità, e quasi in una sua anabasi verso la forma. Perfino nei casi ridicoli, come quello del parlamentare Luke “Ming” Flanagan, sorpreso a parlare al Parlamento Europeo senza i pantaloni<sup>8</sup>, ciò che colpisce è la serietà del suo *underwear speech*, che – mutande a parte – non sconta nulla in dignità (l’esatto opposto, si può dire, delle corna di Berlusconi al vertice di Cáceres del 2002). L’informale mette in evidenza la fragilità, la fatica della forma, come nel caso del ciuffo del Presidente Mattarella<sup>9</sup>, ma questa fragilità e questa fatica suscitano un moto di affetto, di partecipazione sincera: sono l’opposto di uno sbraccare. Fatica e fragilità assurgono poi a un livello simbolico nella scalata solitaria di Papa Francesco in piazza San Pietro<sup>10</sup>, in cui la forma sofferente è messa al centro in uno spazio immensamente vuoto, l’opposto di uno scambio e di una porosità: piuttosto, una solitudine che chiede fraternità.

Questa dimensione di solitudine, di sofferenza, l’unica adeguata a un evento tragico e nullificatore come un’epidemia, illustra la differenza tra la forma e l’identità. L’identità è una formazione reattiva, un’identificazione di seconda mano, che sconta l’angoscia della disidentificazione, e vi reagisce in forma ostile, aggressiva e auto-assertiva. L’identità è vuota, è un involucro, un nome, cui a fatica si potrebbe far corrispondere un contenuto. L’“identità cristiana”, per esempio, è un fenomeno della crisi, il tentativo patetico di riprendere in forma oppositiva contenuti da lungo tempo usurati, dismessi e dimenticati, di cui non interessa (e non si conosce) alcunché, se non che è possibile appropriarsi per un certo tempo di questo nulla a spese di altri, rosario alla mano. La forma invece ha il vuoto intorno, e si rivolge

6 <https://www.youtube.com/watch?v=nZHOJHP33Ps>.

7 <https://www.youtube.com/watch?v=2klmuggOEIE>.

8 <https://www.youtube.com/watch?v=oCaonfKyl4Y>.

9 <https://www.youtube.com/watch?v=uHMaE1Lm6fc>.

10 <https://www.youtube.com/watch?v=brrlgLZlJlA>.



agli altri da questa sua solitudine. La forma non è porosa, perché resta uguale a se stessa, ma può essere amichevole, può ac-compagnarsi ad altre forme, condividerne la vita e l'esperienza, senza confusione e senza distacco.

L'informale resta dunque una stazione d'interscambio tra il pubblico e il privato, ma la direzione di questo interscambio sembra essersi invertita. Mentre, negli anni Sessanta e Settanta, il privato funziona come interruzione di un pubblico avvertito come vessatorio (si pensi solo al ruolo via via più significativo esercitato dalle famiglie nell'ambito della Scuola, che sostituisce un'educazione pubblica a due poli – insegnanti e studenti – con una pubblico-privata a tre poli – genitori, insegnanti, studenti/figli), adesso avviene piuttosto che il privato si rivesta di una veste pubblica, venendone dignificato. I sinfonici di Bamberg – *ciascuno nella propria celletta di zoom, che li mette in contatto escludendo però qualunque porosità, quasi segnando la campana a morto della decostruzione* – sono certo in abiti civili, appunto informali, perfino in compagnia dei loro animali domestici, ma (complice anche una certa nordica bellezza delle loro abitazioni) qui è proprio l'assenza di una divisa a facilitare l'esatta *Berührung*, il contatto in un punto di pubblico e privato, sicché il pubblico si carica e si giustifica di tutte le energie dei privati e questi si ammantano della dignità e del decoro del pubblico: l'effetto che ne deriva è commovente, perché mostra il trascendersi degli individui, che pure restano se stessi, nonché la capacità dell'universale di innervare e dignificare le vite individuali<sup>11</sup>.

#### 4. Tipi di soggettivazione

La nostra analisi ha enucleato fin qui tre forme concorrenti di soggettivazione: una soggettivazione universale priva di individualità; un'individualizzazione particolare priva di soggettività; e – quale medio o punto di resistenza nel movimento che dovrebbe condurre dall'una all'altra – la forma, la soggettività dell'individuo.

A un estremo sta il Nous, l'algoritmo, il puro universale sotto specie di big data – l'Intelletto unico. È questo il nuovo Soggetto, che non è umano, nel senso che non è una persona, e nemmeno una persona collettiva come uno Stato. Non lo si può nemmeno identificare con un impero o con lo Stato delle multinazionali, perché tanto gli imperi quanto le multinazionali *dipendono* dall'algoritmo, che provvedono se mai a trasmettere – ma anche a filtrare – verso le istanze subordinate. La rappresentanza, in questo senso, diviene appunto l'opera catecontica di trasmissione e filtraggio, come se gli infiniti organismi collegiali da un lato trasferissero dall'altro schermassero i raggi UV provenienti dal Nous.

All'altro estremo sta un'individualità priva di soggettivazione, esposta all'elemento, e dunque – come i social evidenziano benissimo – decisamente condizionata dall'aria che tira. Tale individualità può assumere ideologicamente le forme più disparate: non avendo una forma, è terreno di caccia delle forme concorrenti

<sup>11</sup> Bamberg si è distinta positivamente anche per un altro coro del Covid-19, "Bella Ciao" dedicata all'Italia ([https://www.youtube.com/watch?v=\\_aNxawEhMqA](https://www.youtube.com/watch?v=_aNxawEhMqA)). Anche qui commuove l'insieme di isolamento e corallità.

disponibili di volta in volta sul mercato delle idee. Anch'essa, come del resto il Nous, è tendenzialmente an-eidetica, ha l'aspetto dell'*il y a*, o della materia. Senza le stecche del busto di gramsciana memoria<sup>12</sup>, questa riserva di buonsenso – dunque di legame con il ritmo naturale della vita – può facilmente diventare la “massa di manovra del capitale” o di interessi immorali. Il suo tratto specifico è la suggestionabilità, come si vede dall'influenza che i trolls possono esercitare su di essa in momenti decisivi. La massa non ha ancora preso una decisione per alcun pensiero, ed è quindi tanto più pronta a indossare il più convincente come fosse un vestito – spesso il primo a portata di mano. Quando il vestito viene dismesso, tale individualità si ritrova in certo modo innocente, intatta nella sua nudità – è questa la sua forza. Per quanto l'inafferrabilità del potere suscita nella massa moti profondi di rivolta, anch'essa in realtà è inafferrabile, come le onde del mare (o le formazioni di schiuma). In questo carattere aneidetico sta la forza della massa, l'unica che può opporsi al Nous al suo stesso livello, ma sta anche la radice della sua inaffidabilità e incostanza.

Nel mezzo tra queste potenze sta la forma – l'individuo che è anche soggetto. Non si tratta solo di persone umane, ma anche di attori istituzionali e di entità collettive (Stati, chiese, culture...). A queste forme è affidato il compito dell'interpretazione, che va incontro certamente al desiderio, ma altresì all'ostilità e al misconoscimento da parte degli altri due “soggetti”. L'interpretazione, abbiamo detto, filtra i raggi UV provenienti dal Nous, ma anche li frena, li contesta, li distorce. Ugualmente, conserva la forza vitale della massa, ma la orienta, le indica una direzione. La persona è dunque un Demiurgo, che però ha le *sue* idee, che non sono solo quelle dell'intelletto, e nemmeno quelle degli individui. Essere soggetti significa avere idee come contenuti mentali. Significa anche avere una volontà, un progetto di vita (personale o collettiva), che derivi da quelle idee: poter proporre un'alternativa. Ma né la vita né il sapere assoluto sembrano prevedere, e dunque nemmeno tollerare il concetto di “alternativa”<sup>13</sup>.

## 5. Il destino dell'informale

Facciamo un bilancio. Siamo partiti da un dettaglio dell'esperienza con il Covid-19, l'ingresso forzoso delle nostre case private nello spazio pubblico dell'istituzione e viceversa durante i collegamenti zoom e webex. Abbiamo cercato di comprendere da questa esperienza lo stato dell'informale. Abbiamo misurato la grande distanza che separa l'informale di oggi da quello di mezzo secolo fa: a nessuno oggi verrebbe anche solo in mente di legare l'informale ad aspettative di liberazione o di vedervi l'occasione per un rovesciamento rivoluzionario dell'istituzione oppressiva. Non sembra neppure che l'informale odierno possa svolgere il compito di un'“umanizzazione” dell'istituzione. Piuttosto, l'informale via web appare

12 Ne ho parlato in Guglielminetti 2013.

13 Si tratta, appunto, di un “concetto sotto choc”, per riprendere l'espressione di Luciana Regina 2006. Su alternativa, mi permetto di rimandare a Guglielminetti 2019.

semplicemente utile, permettendo risparmio di tempo, coinvolgimento di persone lontane, produzione di archivi digitali delle lezioni con conseguente sgravio di fatica per studenti lavoratori e possibili profonde (queste sì un po' inquietanti...) trasformazioni della didattica alla luce del principio della riproducibilità.

Abbiamo colto l'informale nella sua anabasi verso la forma. Se, complessivamente, l'informale dei precedenti decenni era il principio di una catabasi dalla forma (vissuta come rigida, oppressiva) verso l'informe (vissuto come liberante – il rizoma), il che aveva anche riflessi sul costume e sulla moda (giacche scivolote, magliette girocollo, CEO in maglione...), l'informale attuale muove piuttosto da uno stato di destrutturazione, e cerca di risalire dalla fluidità – che tutto annega e infine blocca – a una nuova solidità. Per questo, chi si aspettava un'intensificazione di scene ridicole è rimasto deluso. Qui non c'è nulla di "alto" da delegittimare, nessun re di cui mostrare la nudità; c'è piuttosto – per stare alla metafora – una nudità pornografica, che le persone di buona volontà stanno cercando di rivestire secondo principî di decoro. L'informale attuale fotografa questa scena.

Ci siamo poi chiesti come mai questo accada, perché la forma – l'eidos – oggi non appaia più tanto come semplice presenza, entità metafisica astratta, istituzione oppressiva, da superarsi a opera di una continuità di qualche tipo, di un sinecismo teoretico, ma finisca con lo svolgere piuttosto la funzione di una zattera di salvataggio. La risposta – sperimentale e tentativa, come si conviene a contributi di questo genere – è stata che l'eidos, la soggettivazione, interrompe il *continuum* e offre un riparo. Solo che il continuum in questione non è più solo quello naturale, ma altresì quello della formula, che riduce la forma a un insieme di elementi fungibili.

Il tradizionale conflitto tra Stato e cittadino appare dunque potersi tendenzialmente ridurre (o perlomeno rivalutare) a favore di una nuova solidarietà tra figure (la figura del cittadino, la figura delle istituzioni) per rapporto all'afigurativo (l'afigurativo dell'algoritmo, l'afigurativo della volgarità, degli insulti o del body shaming sui social).

Il nuovo informale va dunque nel senso di un rilancio del simbolico e delle istituzioni, di una soggettività che abbia figura. Si pone così la questione di un new deal, di un nuovo patto tra istituzioni e cittadini, e – congiuntamente – la questione di un nuovo conflitto e di una nuova difficile negoziazione tra le istanze dell'afigurativo (massa e muta, da ultimo concretizzatesi nell'anti-figura del virus) e della figuratività. È in fondo a questo che si riferisce la categoria dell'"informale", che – rispetto a un passato scapestrato – sembra così entrata nella fase della sua maturità.

## Bibliografia

Bodei, Remo. 2019. *Dominio e sottomissione*. Bologna: il Mulino.

Deleuze, Gilles. 1997. *Differenza e ripetizione*. Tr. It. G. Guglielmi. Milano: Raffaello Cortina.

Guglielminetti, Enrico. 2013. "Più filosofia nella politica. La ricetta per salvare la "forma" partito". *Spazio Filosofico*, n. 9: 391-395. <http://www.spaziofilosofico.it/numero-09/4246/piu-filosofia-nella-politica-la-ricetta-per-salvare-la-forma-partito/%23more-4246>.

———. 2019. "Che cos'è un'alternativa?". *Spazio filosofico*, n. 24: 193-201. <http://www.spaziofilosofico.it/24-alternative/7539/che-cose-unalternativa/#more-7539>.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. 1973. *La fenomenologia dello spirito*. 2 voll. Tr. It. E. De Negri. Firenze: La Nuova Italia.

Hyppolite, Jean. 1972. *Genesi e struttura della "Fenomenologia dello Spirito" di Hegel*. Tr. it. G. A. De Toni. Firenze: La Nuova Italia.

Regina, Luciana. 2006. *Consulenza filosofica: un fare che è pensare*. Milano: Unicopli.

Gianluca Cuozzo

## Distanza.

### Descrizione di uno sguardo, tra visione e scrittura

ABSTRACT: *The present essay provides a philosophical evidential interpretation of Gustave Caillebotte's painting Intérieur, Femme à la Fenêtre (1800), which portrays a moment in the daily life of a bourgeois couple. The cryptographic interpretation proposed in this essay aims at investigating the hidden meanings of the painting. First of all, what is the woman really looking at? We can only imagine the sign 'RESTAURANT ARBUTUS' (an extremely sour fruit, the metaphor for an erotic forbidden fruit) written on the facade of the building across the street. This demonstrates the impossibility of an all-encompassing view in the form of an exact reading of reality. But this also suggests the relevance of the distance (between subject and object, husband and wife, the woman and the arbutus) in both of the realms of knowledge and love.*

KEYWORDS: *Caillebotte, evidence, detail, distance.*

Prendo spunto da un'immagine, forse poco nota, ma di grande efficacia ai fini di una discussione sul concetto di distanza. Si tratta del dipinto del collezionista e pittore impressionista Gustave Caillebotte dal titolo *Interno, donna alla finestra* (1880)<sup>1</sup>.

Una donna in piedi alla finestra, ritratta di spalle, guarda oltre la ringhiera, tra le pesanti tende scostate – “sistema di filtri” che si rivolge più allo sguardo dello spettatore che a quello del personaggio ritratto<sup>2</sup>. A destra un uomo, seduto in poltrona, legge in piena luce il giornale, per metà tagliato fuori dalla scena. Nulla di straordinario, quindi, sembra qui raffigurato.

Il nostro interesse, sin dall'inizio, è catturato dalla donna, di cui si cerca di leggere lo sguardo: vale a dire, si tenta di intercettarne la direzione, per capire che cosa sia intenzionato dalla sua direttrice spaziale. Questa immedesimazione degli sguardi, peraltro, è del tutto impossibile: noi siamo un passo indietro dalla figura in piedi, agiamo dalle retrovie, la nostra visione è ostacolata da chi ci precede, gettando il proprio sguardo sul mondo, à l'*extérieure*: in tal modo, “veniamo invitati a guardare ‘attraverso i suoi occhi’, mentre la sua sagoma ostacola la libera circolazione del nostro sguardo”<sup>3</sup>.

1 Olio su tela, 116x89, collezione privata.

2 Stoichita 2017, 52.

3 Stoichita 2017, 52.

La donna guarda all'esterno, è del tutto evidente, ma la sua visione, per ampiezza e profondità, è impedita dall'edificio di fronte. Suo evidente vantaggio, rispetto a noi collocati alle sue spalle, è di poter leggere la scritta in alto, posta sull'edificio antistante. Noi ne vediamo solo alcune lettere, gigantesche, mentre le estremità dell'insegna (per il limite della luce della finestra) e la parte centrale (per il telaio della stessa finestra) non ci sono intelligibili. Vediamo solo alcuni caratteri: [...] NT[...]RBU[...]. Un rebus, di fronte a cui si arresta il nostro privilegio di essere occhio mobile nello spazio (al contrario della fissità della dama). In qualunque modo si osservi la tela, il suo senso complessivo di ordine linguistico ci sfugge.

La nostra lettura, al cospetto di questo caleidoscopio di consonanti, non può che essere indiziaria. Tra l'altro, è bene ricordarlo, alcuni romanzi di Conan Doyle sono contemporanei al dipinto di Caillebotte; e Sherlock Holmes s'interessa non poco di crittografia, come si legge nel racconto *The Adventure of the Dancing Men*, dove il detective afferma addirittura di aver scritto una breve monografia sull'argomento. I salti semantici sono ciò di cui si nutre il genio deduttivo della macchina pensante incarnata creata dalla penna di Doyle, capace di ricucire il tessuto del significato con perspicacia e inventiva, fino allo scioglimento del caso. Con un meticoloso lavoro di decifrazione linguistica, in fondo, questi rende la scena del crimine leggibile allo sguardo indagatore. Quest'ultima, a ben vedere, è come un antico palinsesto lacunoso<sup>4</sup>: i vuoti che la caratterizzano sono dati dai tentativi di depistaggio, da false prove prodotte *ad hoc*, da alterazioni (volute o meno) che hanno bisogno di un attento esegeta, la cui visione metodico-scientifica sia accompagnata dalle giuste competenze filologiche (che sono sempre di ordine linguistico). Chi vede con metodo sa leggere quello che ha di fronte. *Lego, -is*, in latino, vuol dire leggere, certamente; ma anche raccogliere, interpretare, riconoscere, saper leggere/intendere una data situazione, apprendere leggendo, nonché predire il futuro.

Possiamo facilmente supporre che la parte antecedente della scritta, alla nostra sinistra, sia RESTAURANT, seguita da un nome che non ci è dato agevolmente arguire. Forse, ed è l'ipotesi che qui avanzo, la parola smozzicata è ARBUTUS: si tratta del nome latino di una pianta, il corbezzolo, ma non vi sono prove certe di ciò. Se però la mia congettura fosse valida, quel nome potrebbe avere un significato profondo e paradossale, in grado di gettare una luce peculiare, riflessiva, sull'intera rappresentazione: Plinio ribattezzò questa pianta non a caso *Arbutus unedo*, vale a dire *unum edo*: "ne mangio uno solo", alludendo al gusto del frutto, estremamente aspro (la radice *ar* rimanda proprio all'asprezza); ci troveremo quindi di fronte all'insegna di un ristorante che non invita di certo i commensali – con il suo nome poco usuale – a un banchetto che si offra, sulla carta, come gradevole al palato: qualcosa di aspro, amaro, ci rimarrebbe in bocca. Noi, quindi, non leggiamo una scritta che, una volta demistificata, non svolge comunque il suo compito promozionale, di seduzione, aumentando la distanza – nostra e della dama – dal luogo che si staglia al nostro orizzonte come un muro invalicabile: il limite estremo della visione. Più ci addentriamo in questo limite, lusingati dalla scritta che promette

4 Vedi Cuozzo 2018.

ristoro e piacere, meno esso è capace di soddisfare la nostra curiosità, la nostra fame di sapere. D'altronde, come ha dimostrato Baudrillard, le parole che suonano ambigue, il cui suono opaco non produce effettivi performativi nel mondo, operano sul piano della seduzione: ossia "sulla superficie splendente del non-senso"<sup>5</sup>, alludendo a zone del significato riposte al di là dello stoccaggio semantico della materia morta del significato<sup>6</sup>.

Ma l'immagine cela un altro limite. L'uomo, facilmente il marito della donna, legge assorto un giornale, le cui pagine spiegazzate seguono di taglio la nostra prospettiva (il raggio centrico, "capitano, il principe dei radi", direbbe l'Alberti<sup>7</sup>). Siamo quindi nella seguente condizione: vediamo colui che legge, ma non vediamo/intendiamo cosa legge. Lo stesso, come dicevamo, accade con la donna: vediamo solo un torso della scrittura dell'insegna, che – come il giornale al marito – a lei risulta perfettamente comprensibile. Ogni personaggio del quadro guarda; ma vedendo, a partire dalla sua singolare prospettiva (*modus intelligendi mentis*), comprende un senso che è valido (leggibile) solo per lui. Noi, in questo gioco di sguardi, occupiamo un piano del tutto secondario: a partire dalla nostra prospettiva non vi è un solo elemento dell'immagine che sia, allo stesso tempo, visibile e leggibile: se non la firma del pittore, a sinistra in basso: *G. Caillebotte*. Questo limite, a tutti i livelli, è restituito dalla mancanza di convertibilità tra vedere e leggere, di cui il quadro è un felice emblema. E noi siamo doppiamente distanti: vediamo solo in parte, e non possiamo leggere proprio nulla. Questa immagine, in fondo, ci parla dell'impossibilità di una visione esauriente nella forma dell'impossibilità di una lettura esatta della realtà. Il mondo è un rebus, qualsiasi cosa si veda in esso non è detto sia nominabile, che abbia un significato decifrabile (almeno per noi); e anche se lo avesse, non è detto che questo senso ci piacerebbe.

Ma il significato dell'immagine, forse, non si ferma qui. Vi è un piccolo dettaglio, che insinua nella raffigurazione un secondo elemento di riflessività dell'immagine. Forse l'oggetto dello sguardo della dama è un'altra finestra, dalle cui tende scostate emerge una figura vedente ulteriore, che indirizza lo sguardo verso di noi – che guarda la donna in piedi davanti a noi, avendo il privilegio di poterla osservare frontalmente. Qui l'immagine giunge a sdoppiarsi; o meglio, essa è trascinata in un gioco di specchi, di immagini speculari ciascuna delle quali offre la replica dell'altra, senza poter stabilire alcun *prius* immaginale. Quello che vedo da una parte potrei vederlo anche dalla finestra della casa di fronte a noi. La distanza qui implode su se stessa, facendosi prossimità, vicinanza opprimente. Da qualunque parte io veda il mondo, esso mi restituisce lo stesso senso: un senso che si ripiega su se stesso, trascinando in questo gorgo lo spazio circostante, nel quale perdono specificità attributi come lontananza-vicinanza, destra-sinistra. Si tratta di uno spazio asfittico, che non ha maggiore grandezza del punto matematico: in esso non può abitare nulla che non sia la replica perfetta di sé, essendo impossibile ogni varietà e differenza; semplicemente, in questo punto inesteso, non troverebbe

5 Baudrillard 1997, 62.

6 Vedi Baudrillard 1997, 55.

7 Alberti 1975, 10.

spazio. Quello che è raffigurato dalla tela di Caillebotte, allora, è una piega dello spazio, che non ha direzioni, in cui tutto si sdoppia per ripiegarsi infine su se stesso in una coincidenza paradossale che rifugge il discorso (la scrittura). Come dire, infatti, questo spazio senza distanze e direzioni? Ma uno spazio che non si può dire, non accedendo al discorso, è anche una dimensione che rifugge il tempo, per cui tutto è rappreso nell'istante, come congelato nella sua muta fissità (una durata monotona e senza vita, in cui nulla propriamente diviene). È, in fondo, il giorno del Giudizio secondo Kafka: un giorno qualunque, in cui ogni essere umano, sottoposto al giudizio di tutti i giorni, "è consegnato per sempre al suo gesto più infimo e quotidiano"<sup>8</sup>. Qui, nel quadro di Caillebotte, a essere congelato è proprio lo sguardo, che si fa immobile e inespressivo.

La figura alla finestra parrebbe essere una donna in abito grigio; la posizione delle mani sembra identica a quella della donna in abito nero, colta di spalle. Possiamo immaginare, alla sua sinistra, un uomo borghese che legge il giornale, tale e quale a quello che già conosciamo. Possiamo pure supporre che la donna sia in grado di leggere qualche didascalia appesa all'edificio da cui noi scrutiamo, giusto poco sopra la nostra testa. Ipotesi che ci mette del tutto fuori gioco nella nostra competenza di lettori dell'immagine: che vedono, senza saper leggere cosa vedono.

Grazie a questo sdoppiamento, lo sguardo perso nel vuoto, ostacolato dalla facciata dell'edificio dirimpetto, si trasforma improvvisamente in uno *sguardo corrisposto*. Chi vede è a sua volta riguardato, in una coincidenza di *vedere e videri* che, ancora una volta, abolisce ogni distanza prospettica. Lo sguardo acquisisce il tratto dell'intimità e, di conseguenza, quello della segretezza. È un gioco di sguardi al femminile che si consuma negli ammiccamenti velati e corrisposti, al riparo dello sguardo di colui che legge – di coloro che leggono, se la scena è perfettamente simmetrica, come abbiamo ipotizzato.

Vengono in mente le pagine drammatiche di Giordano Bruno, prigioniero a Venezia nelle carceri di San Domenico di Castello (poi, dal 27 febbraio 1593, in quelle romane del Palazzo del Sant'Uffizio): quando dalla cella osserva le immense distanze del firmamento, pensando a quanti abitatori di pianeti – corrispondenti alle infinite stelle che brillano "disperse" nel cielo – in quel momento guardino la Terra, in cerca di altrettante intelligenze gemelle: quasi Bruno stesse osservando, da lontano, "l'imagin sua in tanti specchi"<sup>9</sup>. Scambi di sguardi dalle lontananze siderali, ciascuno in perfetta solitudine – ma con la vaga certezza, con il proprio spregiudicato sguardo, di "trapassare li margini del mondo" in cui abbiamo finora creduto.

Ma, come si diceva, nell'immagine di Caillebotte vi è anche del riserbo, come una presa di distanza: questi sguardi ci parlano di un'impossibilità del rapporto a distanza, filtrato dai vetri e mediato dalle ringhiere. Sono due sguardi del tutto silenziosi, distaccati, gettati sul nulla, in cui la duplicazione prospettica sprofonda

<sup>8</sup> Agamben 2005, 27.

<sup>9</sup> Bruno 1955, Dial. I.



nell'ineffettualità di un contatto vero. Affinché ci sia sguardo, ci deve essere un diastema spaziale, una distanza minima tra soggetto e oggetto: quella distanza che, in questo caso, è riempita solo dal silenzio, afasia che si nutre dell'ignoranza di chi non sa leggere. Qui, la condizione di possibilità – la distanza – è quindi causa stessa dell'impraticabilità della fusione degli sguardi: che rimangono fissi, lontani, ciascuno legato alla propria cella monastica (trasfigurata nella tela in *intérieur* borghese).

Ritorniamo all'espressione “ne mangio uno solo”: lo sguardo della donna potrebbe essere, al contempo, quello della tentazione (persino della seduzione) e, allo stesso tempo, del diniego. Il frutto del corbezzolo, d'altronde, sebbene sia poco gradevole così com'è (anzi, vi è persino la credenza che consumati crudi possano dare una strana vertigine, come un senso di ubriachezza), è alla base di gustosissime marmellate, di un aceto rinomato, nonché di un'ottima acquavite aromatica; dai suoi fiori ermafroditi, inoltre, le api derivano un miele molto saporito. Questi sono simboli erotici, dopotutto; ma, nella vita codificata a livello borghese, una tale dolcezza ha il sapere amaro del *frutto proibito*, che è meglio evitare. La distanza, a questo punto, si fa di nuovo sentire; le due finestre si affacciano su un precipizio, sordo a ogni senso plausibile; forse ci parlano di un rapporto impensabile, indescrivibile per l'epoca: una relazione che tutti sono in grado di vedere, ma la cui codificazione non sta scritta in nessun testo consultabile, non è leggibile da chi impone le forme scritte del convivere sociale.

ARBUTUS, d'altronde, è una pianta che dà frutti contraddittori: attrae e respinge i commensali. Per non provare senso di ubriachezza o stordimento, è meglio assaporare il gusto dosandolo, stando a giusta distanza. Da una finestra, dietro un vetro, al riparo di chi legge – *al riparo dalle imposizioni della legge*.

Il riferimento amoroso dell'immagine, dolce e segreto, ci parla in fondo del valore della distanza: di cui gli affetti si nutrono, in cui essi crescono, si amplificano al di fuori di ogni codificazione sociale, corrispondendosi in un gioco di allusioni vicendevoli che si dispiegano – velatamente – sulla superficie della mezza visibilità della finestra. La finestra pittorica di Alberti, di cui la tela di Caillebotte è una replica coloristica, è il teatro di questa languida impossibilità, filtrata da cortine, vetri, parapetti e interstizio stradale (strada che scorre tra i due edifici come un fiume). Ma è il luogo di un apparire senza scrittura, in cui l'amore rimane come esiliato, orfano di un significato plausibile per coloro che – quali tutori dell'ordine borghese – hanno il compito di riportare l'immediatezza della visione al *logos*, alla norma intel-*leggibile*. Tra mariti che leggono e didascalie sincopate (che alludono senza dire), lo sguardo s'immerge nella distanza che separa, e l'amore esala il suo primo e ultimo respiro. E noi, come per pudore, arretriamo, smettendo di leggere la scena, che diviene di nuovo pura apparenza di forme e colori. Del resto, come ci ha insegnato Baudrillard, “ogni discorso sul senso vuole porre fine alle apparenze”<sup>10</sup>, ed è questo il punto critico di ogni interpretazione, ecfra-

10 Baudrillard 1997, 62.

dell'immagine. A livello immaginale tutto è ancora possibile. Persino amare (nel) la distanza, sotto l'egida bifronte di ARBUTUS: frutto dolce-amaro, che attrae e respinge, ingenerando intorno a sé il campo magnetico (attraente-respingente) della reciprocità degli sguardi; sguardi che vedono, senza aver bisogno di leggere.



Gustave Caillebotte, *Interno, donna alla finestra* (1880),  
olio su tela, collezione privata.

**Bibliografia**

Agamben, Giorgio. 2005. *Profanazioni*. Roma: Nottetempo.

Alberti, Leon Battista. 1975. *De pictura*. A cura di C. Grayson. Roma-Bari: Laterza.

Baudrillard, Jean. 1997. *Della seduzione*. Tr. it. P. Lalli, Milano: SE.

Bruno, Giordano. 1955. *La cena delle ceneri*. A cura di G. Aquilecchia. Torino: Einaudi.

Cuozzo, Gianluca. 2018. "O semblante como "palimpsesto transfigurado": de Annibale Carracci a Sherlock Holmes". *Especiaria*, n. 18: 109-137.

Stoichita, Victor I. 2017. *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*. Tr. it. C. Pirovano. Milano: il Saggiatore.



Marco Fracon

## Distanziamento sociale e autobiografia critica

**ABSTRACT:** *During the months of social distancing, each one of us has had the time and capacity to look back at their own past. Autobiographical narration is a spontaneous procedure directed towards the creation of a narrative identity of ourselves which determines us in the present and guides us towards the future. The present article intends to analyse the processes that take place in spontaneous autobiography, grounding them on the “functional specialities” used by Bernard Lonergan’s theological method, in order to clarify and bring such processes to consciousness. Thus, the meanings we assign to the occurrences that belong to our past can become object of critical revision and help us to redesign our future.*

**KEYWORDS:** *Covid-19, Lonergan, functional specialities, autobiography, lockdown.*

Il distanziamento sociale adottato come misura di prevenzione sanitaria durante il periodo pandemico è stato per molti un’inedita esperienza di silenzio, prolungata solitudine, confronto con se stessi.

Fra i tanti aspetti rimarchevoli vissuti nelle settimane *lockdown*, non necessariamente tutti negativi, si può elencare un mutato rapporto con il tempo personale. Per alcuni mesi siamo vissuti in una sorta di sospensione del tempo. Il presente si è fatto presto routinario, monotono ma soprattutto indeterminato: si percepiva il presente come una coazione a ripetere che sarebbe continuata identica a se stessa “fino a quando non si sa”. Ciò ha proiettato i propri effetti sulla percezione del futuro: il continuo rinvio da parte delle autorità governative e sanitarie della fase 2 rendeva assai difficile identificare quando quel tipo di presente sarebbe terminato per dare inizio al futuro.

Costretti al presente e privati del futuro, l’unica modalità del tempo che manteneva una sua identità era il passato. Le settimane di silenzio e solitudine sono state, forse, auspicabilmente, un periodo favorevole per il ripensamento del proprio passato. Il distanziamento sociale si è potuto trasformare in distanziamento temporale con le sue potenzialità di rilettura autobiografica.

Le difficoltà di questa autoanalisi sono molteplici. Ne è espressione quanto afferma l’imperatore Adriano di Marguerite Yourcenar:

mi studio di ripercorrere la mia esistenza per ravvisarvi un piano, per individuare una vena di piombo o d’oro, il fluire di un corso d’acqua sotterraneo, ma questo schema

fittizio non è che un miraggio della memoria. Di tanto in tanto, credo di riconoscere la fatalità in un incontro, in un presagio, in un determinato susseguirsi di avvenimenti, ma vi sono troppe vie che non conducono in alcun luogo, troppe cifre che a sommarle non danno alcun totale<sup>1</sup>.

Ciò che siamo oggi è frutto delle esperienze, acquisizioni, ripensamenti e rotture, evoluzioni e scelte del nostro passato, anche quando esso appaia, come ad Adriano, somma di frammenti e non quadro organico. Perciò l'esigenza continua di narrarci e rinarrarci. Perché "ogni autobiografia è stata scritta perché l'autore aveva bisogno di attribuirsi un significato, anzi ben più di uno, e presentarsi al mondo"<sup>2</sup>. Nel tempo del Covid essa ha potuto essere anche occasione per una riprogettazione del futuro.

Suggestivi in questo senso sono due Salmi, il 105 e il 106. Entrambi esordiscono con un versetto di lode pressoché identico<sup>3</sup>. Lo sviluppo dei salmi ha come oggetto la memoria dei medesimi fatti della storia biblica (la schiavitù in Egitto e la liberazione) ai quali alludono senza esserne una cronaca dettagliata. La scelta, però, degli episodi menzionati è selettiva e dipende dal principio che ispira ciascun testo. Il Salmo 105 ha il suo *focus* nel narrare le misericordie di Dio verso il suo popolo; il Salmo 106, le infedeltà di Israele. La chiave ermeneutica dei due Salmi è espressa all'inizio di entrambi<sup>4</sup>. Gli eventi storici sono i medesimi, ma essi sono investiti di significati diversi. Tale attribuzione conduce a una comprensione di sé assai differente da parte di Israele, attestata dalle differenti funzioni liturgiche (inno di lode o penitenziale) che i due salmi adempiono.

Secondo lo psicologo Boris Cyrulnik, "la ricerca del significato testimonia il risveglio della vita psichica"<sup>5</sup>. Il distanziamento temporale del *lockdown* è stato occasione prolungata per la revisione del proprio passato, dei significati attribuiti agli eventi vissuti e di una loro possibile nuova attribuzione. La proposta di questo contributo è esplorare le potenzialità a riguardo della riflessione di Bernard Lonergan<sup>6</sup> e confluente ne *Il metodo in teologia*<sup>7</sup>, in particolare riferendosi alla proposta metodologica delle specializzazioni funzionali, in specie quelle dell'Interpretazione, della Storia e della Dialettica.

*Il metodo in teologia* si presenta come un trattato di metodologia per la produzione teologica, ove per metodo si intenda non una serie di tecniche o di regole

1 Yourcenar 2002, 25.

2 Demetrio 2016, 60.

3 "Rendete grazie al Signore e invocate il suo nome, proclamate fra i popoli le sue opere" (Sal 105,1). "Rendete grazie al Signore perché è buono, perché il suo amore è per sempre" (Sal 106,1).

4 Cf. Sal 105, 2; 5. Sal 106, 6-7.

5 Cyrulnik 2009, 65.

6 Bernard J. F. Lonergan (Buckingham 1904 – Pickering 1984) fu filosofo e teologo gesuita. Canadese, studiò in Inghilterra, Francia e Italia. Docente di teologia alla Gregoriana dal 1953 al 1964, ritornò per una grave malattia negli Stati Uniti nel 1965, dove continuò ad insegnare in varie università fino al 1983.

7 Lonergan 2001.

di studio da applicare con diligenza ma uno “schema normativo di operazioni ricorrenti e connesse tra di loro che danno risultati cumulativi e progressivi”<sup>8</sup>.

La nozione di metodo proposta da Lonergan deriva innanzitutto dal suo confronto con i procedimenti delle scienze della natura e delle scienze umane, lavoro che segna la sua riflessione negli anni '50 del XX secolo e che confluisce nella composizione di *Insight*<sup>9</sup>. Da questo confronto egli risale all'operatività cognitiva umana in generale per identificare, attraverso essa, il “metodo trascendentale, cioè uno schema normativo fondamentale di operazioni che viene usato in qualsiasi impresa conoscitiva”<sup>10</sup>. Infine, dal metodo trascendentale, con la sua base antropologica, gnoseologica ed epistemologica, Lonergan discende a formulare la sua proposta specifica di metodo teologico, il cui nucleo sono le otto “specializzazioni funzionali”<sup>11</sup>.

Secondo il canadese, il processo che porta alla conoscenza è un dinamismo che parte dai dati e giunge al giudizio<sup>12</sup>. Al primo livello, quello dell'esperienza, la coscienza è rivolta al mondo esterno attraverso gli organi di senso. Al secondo, quello intellettuale, la coscienza è mossa dalla domanda “che cos'è?” e giunge all'intellezione e alla formulazione del concetto. Al terzo livello, quello razionale, la coscienza è mossa dalla domanda “è veramente così?” e, ritornando ai dati, formula il giudizio di fatto (sì o no). Secondo Lonergan, solo a questo livello si ha veramente conoscenza. Al quarto livello, quello morale, la domanda: “che fare?”, porta al giudizio di valore e, invocando la responsabilità, muove il soggetto all'azione. I primi tre livelli sono del soggetto conoscente; il quarto, in continuità con i precedenti e a completamento di essi, è del soggetto esistenziale.

Ogni livello ha un suo obiettivo: l'oggetto esterno; l'intelligibile; il vero; il valore. Ogni livello è necessario a quello successivo e nessuno è sufficiente a se stesso. Ogni livello supera ma non annulla quello precedente. Il processo è mosso da una domanda specifica, e la risposta formulata suscita la domanda del livello successivo. In questo senso la coscienza descritta da Lonergan è intenzionale (intende un suo obiettivo specifico) e trascendente (muove in crescita da un livello all'altro).

Chiarita la struttura della coscienza e del processo che dalla conoscenza porta all'azione, è facile capire la natura e la successione delle specializzazioni funzionali.

“La specializzazione funzionale distingue e separa gli stadi successivi del processo che va dai dati ai risultati”<sup>13</sup>. Se la conoscenza umana è il risultato del sus-

8 Lonergan 2001, 34.

9 Lonergan 2007.

10 Lonergan 2001, 34.

11 Lonergan 2001, 158-177.

12 Lonergan tratta ripetutamente della sua teoria della conoscenza a partire da *Insight. Uno studio del comprendere umano* (Lonergan 2007). Una più agile lettura è rappresentata da *Comprendere ed essere* (Lonergan 1993), un ciclo di lezioni tenute da Lonergan stesso nel 1958 sulla sua opera principale. L'estrema sintesi è rinvenibile nell'articolo *Struttura conoscitiva* del 1964 (Lonergan 2019, 73-294).

13 Lonergan 2001, 159.

seguirsi cumulativo di atti conoscitivi, diversi ma coordinati, ciascuno con fini propri<sup>14</sup>, che abitualmente si compiono in maniera irriflessa (la conoscenza di senso comune), è possibile distinguerli e analizzarli separatamente.

Secondo Lonergan, la teologia opera in due direzioni. La prima, *in oratione obliqua*<sup>15</sup>, raccoglie la tradizione del passato e giunge fino al presente. La seconda, *in oratione recta*<sup>16</sup>, è il momento nel quale il teologo si confronta con i problemi del presente<sup>17</sup>. Si hanno così otto specializzazioni, che stanno come “parti successive di un unico e medesimo processo”<sup>18</sup>, in un rapporto di interdipendenza reciproca e di incompletezza in assenza di una di esse. I livelli della coscienza si strutturano dalla esperienza alla responsabilità nella teologia *in oratione obliqua*; e dalla responsabilità all’esperienza nella teologia *in oratione recta*. In definitiva le specializzazioni sono: *la Ricerca; l’Interpretazione; la Storia; la Dialettica; la Fondazione; la Dottrina; la Sistematica; la Comunicazione*.

L’attenzione, nel nostro caso, si limita all’Interpretazione, alla Storia e alla Dialettica, proponendole come chiarificazione metodologica (con la sua base gnoseologica ed epistemologica) del processo ordinario di senso comune dell’analisi autobiografica.

Dopo la pubblicazione di *Insight* (1957), Lonergan si confronta con le correnti filosofiche contemporanee, in particolare la fenomenologia, l’ermeneutica e l’esistenzialismo. In questo percorso assume, rielabora e innesta tematiche provenienti da queste scuole nel suo impianto filosofico, addivenendo così ad una sintesi originale alla base de *Il metodo in teologia*.

L’importanza dell’Interpretazione, come specializzazione funzionale, e dell’interpretare in generale, è evidente dal primo capoverso del capitolo ad essa dedicata. “[L’interpretazione] è connessa con la ricerca, la storia, la dialettica, la fondazione, la dottrina, la sistematica, la comunicazione. Dipende da queste, mentre le stesse a loro volta dipendono dall’interpretazione”<sup>19</sup>. Dunque, essa è in rapporto con tutte le altre, pur mantenendo un suo fine specifico e un suo modo di operare.

Lonergan ritiene che “l’interpretazione non è che un caso particolare di conoscenza, e cioè la conoscenza del significato”<sup>20</sup>. Precisamente il tema del significato spiega l’importanza e la necessità dell’interpretare.

Lonergan si interessa del tema del significato durante tutto il corso della sua produzione, anche se la questione assume una posizione centrale solo dagli anni ’60<sup>21</sup>. Raccoglie nel capitolo terzo de *Il metodo in teologia* i risultati delle sue riflessioni.

14 Cf. Lonergan 2001, 159.

15 Lonergan 2001, 165.

16 Lonergan 2001, 165.

17 Lonergan concepisce il compito della teologia come operare “la mediazione tra una matrice culturale e il significato e il compito della religione in quella matrice” (Lonergan 2001, 29).

18 Lonergan 2001, 159.

19 Lonergan 2001, 184.

20 Lonergan 2001, 185. Essendo uno degli atti conoscitivi è possibile distinguerla dagli altri e, dunque, “trattarla separatamente” (Lonergan 2001, 184). Per i rapporti fra *spiegazione* e *comprensione* cf. Lonergan 2001, 239-244, 260.

21 Lonergan 2019, 309 nota a.



Già in un articolo di *Collection*<sup>22</sup> del 1967, Lonergan afferma che il significato è argomento fondamentale della filosofia perché “la realtà umana, la materia stessa della vita umana, non è semplicemente significata, ma è in larga parte costituita dagli atti del significato”<sup>23</sup>. Fin quando uno è bambino, spiega Lonergan, il suo mondo è limitato a quello che può raggiungere con i sensi, il “mondo dell’immediatezza”. Ma quando il bambino sviluppa le capacità linguistiche il mondo si amplia al “mondo mediato dal significato”. Le parole, infatti, “denotano non solo ciò che è presente, ma anche ciò che è assente, non solo ciò che è vicino, ma anche ciò che è lontano, non solo il passato ma anche il futuro, non solo il reale ma anche il possibile, l’ideale, il dover essere”<sup>24</sup>.

Il mondo mediato dal significato è quello che sfugge alla nostra esperienza immediata, ma che ci raggiunge attraverso il linguaggio che porta l’esperienza, le riflessioni, gli studi e le meditazioni degli altri, nel presente e nel passato.

Oltre l’aspetto conoscitivo (funzione *conoscitiva*), il significato ha rilevanza nella costruzione del mondo operata dall’uomo. Mediante atti di significato l’uomo comunica (funzione *comunicativa*), cambia il mondo naturale e lo plasma secondo le sue intenzioni (funzione *efficace*), plasma se stesso e le istituzioni di cui fa parte (funzione *costitutiva*).

L’importanza del significato costitutivo era già stata enunciata da Lonergan in un articolo del 1964<sup>25</sup>. Delineando il percorso di sviluppo del soggetto dall’infanzia all’età adulta, egli afferma:

c’è un punto critico nella crescente autonomia del soggetto. Lo si raggiunge quando il soggetto scopre da se stesso che sta a lui decedere che cosa fare di se stesso. A prima vista, il fare da sé, decidere da sé, scoprire da sé, si occupano di oggetti. Tuttavia, riflettendoci, sembra che gli atti, le decisioni e le scoperte influenzino il soggetto più profondamente di quanto influenzino gli oggetti dei quali si occupano. Si accumulano come disposizioni e abitudini del soggetto; lo determinano; lo rendono ciò che egli è e ciò che deve essere<sup>26</sup>.

Quello descritto è il soggetto esistenziale, sviluppo del quarto livello della coscienza intenzionale, dove il significato costitutivo gioca un ruolo determinante per la decisione di sé.

Articolando il discorso sul significato ne *Il metodo in teologia*<sup>27</sup>, con meticolose distinzioni riguardo i portatori, gli atti e i termini di significato, Lonergan afferma che fonti del significato sono “tutti gli atti consci e tutti i contenuti intesi, sia nello stato del sogno, sia a qualsiasi dei quattro livelli della coscienza quando è desta”<sup>28</sup>.

22 Lonergan 2019, 309-326.

23 Lonergan 2019, 310.

24 Lonergan 2019, 310-311. Per l’aspetto ontologico di questa affermazione cf. nota c.

25 Lonergan 2019, *Existenz* e aggiornamento, 295-308.

26 Lonergan 2019, 297.

27 Lonergan 2001, 90-113.

28 Lonergan 2001, 105.

Dalla lezione lonergiana si può trarre che, poiché nessuno vive sradicato dal proprio passato; dalle emozioni che ha provato; dalla tradizione della cultura e della comunità in cui si trova a nascere; dalle esperienze che ha fatto; dalle intellezioni che ha raggiunto; dai giudizi che ha formulato; dalle scelte di valore che ha già operato; dai valori che la propria tradizione culturale e comunitaria sostiene e che per mezzo dell'educazione ha interiorizzato; da questa continua interrelazione fra tradizione personale e quella ricevuta, la situazione attuale, e le connotazioni emotive ed emozionali che lo caratterizzano, sorgono i significati che uno attribuisce alle cose e a se stesso<sup>29</sup>.

Il che non significa che l'attribuzione sia immutabile e non soggetta a revisione critica e a trasformazione. Questo però non è il compito dell'Interpretazione ma, come si vedrà, della Dialettica. Compito specifico dell'Interpretazione è capire il significato attribuito: “è un processo auto-correttivo di apprendimento che avanza a spirale nel significato della totalità facendo uso di ogni nuova parte per integrare, precisare e correggere la comprensione raggiunta”<sup>30</sup>.

Ognuno di noi ha già una sua narrazione autobiografica. Ha memoria degli eventi. Può reperire testimonianze del proprio passato, come scontrini, oggetti, fotografie, testi scritti, biglietti di ingresso al cinema teatro o musei. Passando a livello del significato, ognuno di noi ha dato un tono emotivo agli episodi e alla loro successione. Su essi ha espresso dei giudizi di fatto e di valore. L'Interpretazione ricostruisce i significati attribuiti, in particolare quelli costitutivi.

Ognuno sa, però, che queste narrazioni sono inaffidabili. Possono essere parziali perché, a dispetto del fatto che la nostra autobiografia appare *nostra*, di fatto la nostra vita si inserisce in un contesto di eventi più ampio sui quali non abbiamo controllo o che spesso non conosciamo neppure. Episodi che un tempo apparivano irrilevanti hanno assunto importanza solo successivamente. Vi sono ragioni psicologiche e affettive per le quali rimuoviamo eventi o attribuiamo ad essi significati (costitutivi) di un certo genere piuttosto che altri. Un altro testimone dello stesso evento potrebbe esprimere giudizi totalmente diversi<sup>31</sup>. Nel processo di ricostruzione autobiografica proposta, a questo punto entra in gioco la Storia. “Intesa come specializzazione funzionale, la Storia opera ai quattro livelli dell'esperienza, dell'intelligenza, del giudizio e della decisione, al fine di raggiungere l'obiettivo del terzo livello, quello di determinare ciò che è realmente accaduto”<sup>32</sup>. È un processo di oggettivazione, corrispondente al giudizio di fatto, volto all'accertamento dei fatti.

29 Cf. Lonergan 2001, 111.

30 Lonergan 2001, 190.

31 Lonergan affronta questi problemi ne *Il metodo* affermando il *prospettivismo* storico, contro il *relativismo* storico (cf. Lonergan 2001, 244-251). Le ragioni del prospettivismo stanno nella limitatezza dello storico (informazioni incomplete, intelligenza parziale dei dati, giudizi incerti); nel processo di scelta dei dati pertinenti da parte dello storico; nel *background* dello storico stesso (cf. Lonergan 2001, 248-249).

32 Muratore 1984, 72.

Il processo, però, non è concluso<sup>33</sup>. Perché l'incontro vero con il passato avven- ga, è necessaria la quarta specializzazione, la Dialettica. L'occasione del *lockdown*, infatti, è stata precisamente la possibilità di revisionare il nostro passato, di rivalutarlo, di ricomprendere quali significati costitutivi hanno fatto di noi ciò che siamo e, eventualmente, metterli in discussione.

Secondo la successione delle specializzazioni formulata da Lonergan con la Dialettica ci collochiamo al quarto livello della coscienza, quello esistenziale, della deliberazione, del giudizio di valore, della decisione e dell'azione (da qui la proiezione al futuro).

La Dialettica assolve due compiti. Il primo è “aggiungere all'interpretazione che capisce un'ulteriore interpretazione che valuta”<sup>34</sup>. La seconda è risalire alla fonte delle differenze delle valutazioni che facciamo o altri fanno della nostra storia. Cioè alle fonti delle differenti attribuzioni di significato.

Alcune differenze possono essere superate con la scoperta di nuovi dati. Altre, però, sono irriducibili. Queste sono oggetto di valutazione della Dialettica.

Il lavoro di revisione autobiografica avviene dopo un certo lasso di tempo rispetto al verificarsi degli eventi. In questo scorrere del tempo si sono fatte esperienze, si sono accumulate intelligenze, si sono acquisite conoscenze e competenze, si sono operate delle scelte e prese delle decisioni. Tutto ciò ha mutato il nostro orizzonte rispetto al tempo degli eventi.

Lonergan mutua il termine orizzonte dalla fenomenologia, declinandolo, però, in modo molto personale. Gli orizzonti

sono il risultato strutturato delle conquiste del passato e, al tempo stesso sono la condizione e la limitazione dello sviluppo del futuro [...]. Gli orizzonti sono l'ambito dei nostri interessi e della nostra conoscenza; sono la fonte fertile di ulteriore conoscenza e interesse; ma sono anche i confini che limitano le nostre capacità di assimilare più di quanto abbiamo già raggiunto<sup>35</sup>.

Ognuno di noi ha orizzonti diversi<sup>36</sup>. Proprio in queste differenze si radicano le diverse prospettive di conoscenza e di valutazione che riscontriamo riguardo gli eventi.

Sviluppandosi, intellettualmente e moralmente, ognuno può ampliare o mutare i propri orizzonti.

Può anche avvenire che il passaggio a un nuovo orizzonte importi un rovesciamento; procede dal precedente ripudiandone i tratti caratteristici; dà inizio a una nuova sequenza la quale può rivelare una sempre maggiore profondità, ampiezza e ricchezza. Siffatto rovesciamento e nuovo inizio è ciò che si intende per conversione<sup>37</sup>.

33 Cf. Lonergan 2001, 277.

34 Lonergan 2001, 276.

35 Lonergan 2001, 267.

36 Lonergan 2001, 266.

37 Lonergan 2001, 268.

Lonergan descrive tre tipi di conversione: quella intellettuale; quella morale; quella religiosa. Le tre sono connesse, ma anche autonome. La conversione intellettuale consiste nell'auto-appropriazione del funzionamento della propria mente, il percorso suggerito in *Insight*, qui più volte sintetizzato parlando della teoria della conoscenza di Lonergan.

Oltre la conversione intellettuale vi è la conversione morale. È cambiare "il criterio delle proprie decisioni e delle proprie scelte: dalla soddisfazione ai valori"<sup>38</sup>. Nel tempo dell'infanzia altri decidono per noi: genitori, educatori, tutori o insegnanti. Crescendo e diventando adulti aumenta l'autonomia decisionale e l'esercizio della libertà. Qui siamo noi a decidere i criteri che regolano il nostro agire, attuando (o meno) un principio di responsabilità e di autotrascendenza.

Con ciò, tuttavia, non si è ancora giunti alla perfezione morale, perché c'è differenza fra il piano ideale del decidere e il piano pratico dell'agire. La vera autenticità morale si colloca su questo secondo, quando il quarto livello della coscienza intenzionale viene raggiunto e il soggetto teoretico si completa nel soggetto esistenziale.

L'ultima conversione, quella religiosa, è descritta da Lonergan in termini quasi mistici, con espressioni disponibili anche alle religioni non cristiane<sup>39</sup>. È un'esperienza dell'amore incondizionato e ultra-mondano.

Nel passaggio da un orizzonte a uno più ampio e spesso assai differente, le tre conversioni, consiste il cammino verso l'autenticità del soggetto (chiara la matrice esistenzialista del termine). Essa deve riguardare l'interezza del soggetto: sia la dimensione intellettuale che quella morale. La prima si raggiunge conseguendo l'auto-appropriazione dei propri processi conoscitivi. La seconda con il conseguimento della piena responsabilità morale.

Lonergan formula in modo sintetico l'attuazione dell'autenticità mediante i "precetti trascendentali", che sono formule imperative corrispondenti ai livelli della coscienza: "sii attento, sii intelligente, sii razionale, sii responsabile"<sup>40</sup>.

Il raggiungimento dell'autenticità è per Lonergan un cammino faticoso: uno strapparsi all'inautenticità. Ed è un raggiungimento sempre precario, perché "oltre le conversioni ci sono i dissolvimenti. Ciò che è stato costruito così lentamente e con tanta fatica dall'individuo, dalla società e dalla cultura, può crollare"<sup>41</sup>. Ma è in questo percorso di mutamenti di orizzonti, forse mai concluso e posseduto stabilmente, che si dà l'attuazione della quarta specializzazione funzionale.

La struttura della dialettica ha due livelli. Al livello superiore ci sono gli operatori. A un livello inferiore vengono raccolti i materiali sui quali operare.

38 Lonergan 2001, 270.

39 Cf. Lonergan 2001, 271.

40 Lonergan 2001, 262.

41 Lonergan 2001, 274.

Gli operatori consistono in due precetti: sviluppa le posizioni, rovescia le controposizioni. Le posizioni sono le affermazioni che vanno d'accordo con la conversione intellettuale, morale e religiosa; esse vengono sviluppate mediante l'integrazione con nuovi dati e ulteriori scoperte. Le contro-posizioni sono le affermazioni che non vanno d'accordo con la conversione intellettuale, o quella morale, o quella religiosa; esse vengono rovesciate mediante l'eliminazione degli elementi incompatibili con la conversione<sup>42</sup>.

Del livello inferiore (i materiali) si è già detto. È il lavoro autobiografico di ricostruzione del passato (mediante le testimonianze materiali e immateriali che ciascuno di noi ha potuto fare nel tempo del *lockdown*); la comprensione mediante l'interpretazione dei significati attribuiti, specialmente quelli costitutivi; la conferma degli eventi. Il livello superiore di cui parla Lonergan è il faticoso lavoro di messa in discussione dei significati costitutivi che hanno sorretto la narrazione che ciascuno di noi ha di se stesso, nel tentativo di rileggere il proprio percorso esistenziale e i frutti che ha portato nel presente: ciò che siamo.

Non siamo però bloccati nei significati che abbiamo attribuito in passato. Possiamo metterli in discussione a partire dai nuovi orizzonti raggiunti.

Non è un'impresa semplice.

Ognuno di noi vive in un mondo mediato dal significato, in un mondo costruito attraverso gli anni dalla somma totale delle nostre attività cosce e intenzionali. Questo mondo non consiste solamente di particolari ma anche di opzioni fondamentali. Una volta che queste opzioni sono state fatte e che noi ci abbiamo costruito sopra, vanno mantenute o altrimenti si deve tornare indietro, smontare, ricostruire. Ma un lavoro così radicale non lo si intraprende facilmente, non lo si esegue comodamente, non lo si conduce a termine rapidamente. Lo si può paragonare a un intervento chirurgico grave; ora la maggior parte di noi prende in mano il coltello con precauzione e lo maneggia goffamente<sup>43</sup>.

L'opportunità positiva che il *lockdown* ci ha offerto è stata la possibilità di una rilettura dei fili, spesso spezzati, delle nostre vite, per riconciliarci con esse e rilanciarci al futuro a partire da nuove e più autentiche (ri)significazioni costitutive<sup>44</sup> del nostro io, e corrispondenti riorganizzazioni dei nostri orizzonti.

42 Lonergan 2001, 280.

43 Lonergan 2001, 252.

44 Cf. Triani 1998, 241-246.

**Bibliografia**

- Cyrulnik, Boris. 2009. *Autobiografia di uno spaventapasseri. Strategie per superare le esperienze traumatiche*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Demetrio, Duccio. 2016. *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Lonergan Bernard. 1993. *Comprendere ed essere. Le lezioni di Halifax su Insight*. Tr. it N. Spaccapelo. Roma: Città Nuova Editrice.
- . 2001. *Il metodo in teologia*. Tr. it. G. Battista Sala. Roma: Città Nuova.
- . 2007. *Insight. Uno studio del comprendere umano*. Tr. it. S. Muratore e N. Spaccapelo. Roma: Città Nuova.
- . 2019. *Collection. Papers by Bernard Lonergan. Saggi Filosofico-teologici*. Roma: Città Nuova.
- Muratore, Saturnino. 1978. *La proposta metodologica di Bernard Lonergan S.J. Un'analisi del "Method in Theology" alla luce della sua genesi*. Napoli: S.N.
- Triani, Pierpaolo. 1998, *Il dinamismo della coscienza e la formazione. Il contributo di Bernard Lonergan ad una "filosofia" della formazione*. Milano: Vita e Pensiero.
- Yourcenar, Marguerite. 2002. *Memorie di Adriano*. Torino: Einaudi.

*Andrea Pace*

## **Verso una nuova Nantucket. Melville e la fuga dal Paese delle Fate**

**ABSTRACT:** *Just before the fatal encounter with Moby Dick, Captain Achab remembers his life and prepares for his imminent future, while Starbuck, the chief mate, tries to persuade him to back down and return to the old Nantucket. At that moment, Melville begins a reflection on spatiotemporal distance, which is similar to the one portrayed in The Piazza, where a writer's alter-ego imagines a fairyland on top of a mountain from his piazza. However, after a long trip, he finds out that it is only a place of sadness and loneliness, where a girl lives specularly convinced that the narrator's house is a happy place. Thus, reflecting on distance and imagination, Melville can teach us that in order to overcome a crisis we need to take on the past and face head-on the disaster headed to a new Nantucket, without imagining a fairy-land as distant as it is unreachable.*

**KEYWORDS:** *Melville, Moby-Dick, Achab, The Piazza, distance.*

### **1. Achab e Starbuck sul ponte**

Oh! Mio capitano! Mio capitano! Anima nobile! Grande vecchio cuore, dopo tutto! perché dovrebbe qualcuno dare la caccia a quel pesce maledetto? Vieni con me! Fuggiamo queste acque di morte! Torniamo a casa! Anche Starbuck ha la moglie e il figlio: moglie e figlio della sua fraterna gioconda giovinezza; come i tuoi, signore, sono la moglie e il figlio della tua amorevole e appassionata vecchiaia paterna! Vieni! Andiamo! Lasciami mutare la rotta all'istante! Con quanta allegria, con quanta gioia, capitano, faremmo la corsa per rivedere la vecchia Nantucket! Credo, signore, che ci siano altre dolci giornate azzurre come questa, a Nantucket.

Ci sono, ci sono. Le ho vedute... certi giorni d'estate al mattino presto. In questo momento – sì, è la sua ora della siesta adesso – il ragazzo si sveglia vivace, si siede nel letto e sua madre gli parla di me, di questo vecchio cannibale: che sono lontano sull'oceano, ma che tornerò ancora per farlo ballare.

È la mia Maria, la mia Maria questa! Ha promesso che ogni mattino avrebbe portato mio figlio sulla collina perché fosse il primo ad avvistare la vela di suo padre! Sì, sì! Basta! È fatto! Mettiamo la prora a Nantucket! Vieni, capitano, studia la rotta e andiamo! Vedi, vedi! La faccia del ragazzo alla finestra! La mano del ragazzo sulla collina!<sup>1</sup>

Dopo centotrentuno capitoli, dopo una quasi completa circumnavigazione del globo, dopo descrizioni cetologiche e rotte tracciate in maniera maniacale; nell'esatto momento che precede la caccia alla Balena e quindi il disastro totale; proprio in quel momento Achab si ferma in estasi di fronte a “un vento dolce dolce, e un cielo dall'aspetto dolcissimo”<sup>2</sup>, si specchia nell'oceano e l'estasi di quel momento si unisce alla disperazione per ciò che sta per succedere: “di sotto al cappello calcato, una lacrima cadde nel mare dall'occhio di Achab; tutto il Pacifico non conteneva tante ricchezze che valessero quella misera goccia”<sup>3</sup>.

È il momento in cui tutto il suo passato e il suo futuro si fondono, le sue angosce e le sue speranze si fanno un'unica cosa, così come la sua anima con la natura circostante. In un dialogo – che dà l'impressione di essere in realtà un monologo – con Starbuck riflette sulla sua distante giovinezza, pensa alla moglie e al figlio, che ha resi vedova e orfano nell'esatto momento del matrimonio e del concepimento. Tutto il peso del passato, del dolore e delle speranze mai realizzatesi si riversano su di lui. In quel momento guarda Starbuck negli occhi e in essi vede una casa lontana, distante, un attimo di gioia in cui un bambino gioca tranquillo con sua madre e aspetta il ritorno del padre dopo anni di lavoro sfiancante.

Un bivio si apre per il capitano e il suo equipaggio: tornare indietro, rinunciare a tutto e far finta che non sia successo niente o buttarsi a capofitto verso il traguardo finale tanto agognato; scegliere tra quel lontano miraggio di un'effimera quiete familiare, o quell'altro miraggio, che per tutta la vita è stato così lontano e ora è così vicino, la pace, dopo aver affrontato le più terribili sventure.

## 2. La veranda e il Paese delle Fate

Quando mi ritirai in campagna, andai a vivere in una vecchia fattoria senza veranda. Quella mancanza mi rattristò molto [...] perché la campagna circostante era un tale quadro che, al tempo in cui maturano le bacche silvestri, nessun giovane può scalare colline o attraversare valli senza imbattersi ovunque in cavalletti e in pittore all'opera bruciati dal sole<sup>4</sup>.

Bivio che, anche se in maniera differente, ritorna in un racconto dello stesso Melville pubblicato pochi anni dopo: *La veranda* (*The Piazza* in originale), ovvero

1 Melville 1987, 557.

2 Melville 1987, 556.

3 Melville 1987, 555.

4 Melville 2016b, 21.



l'introduzione a quella meravigliosa raccolta intitolata *The Piazza Tales*, che, tra gli altri, comprende due capolavori come *Benito Cereno* e *Bartleby lo scrivano*. Questa brevissima storia, a metà fra l'autobiografia<sup>5</sup> e la fiaba, inizia proprio con un uomo che si trasferisce in campagna, in una casa senza veranda: questa mancanza è per lui inaccettabile e così passa in rassegna le varie possibilità per edificarla. A est ci sono meravigliosi colli da cui ammirare l'alba, a sud distese di meleti, a ovest pascoli e alberi di aceri, "ma a nord c'è Carlo Magno"<sup>6</sup>, ovvero il monte Greylock, ed è lui a vincere la competizione. Una volta edificata la veranda il protagonista vi trascorre la maggior parte del suo tempo ricordando il suo passato da marinaio: il pavimento gli ricorda il ponte di una nave; l'aria montana e il polline somigliano tanto alla brezza marina; il grano e le chiome degli alberi mossi dal vento sembrano onde oceaniche.

Ma proprio ammirando la maestosità di Carlo Magno di fronte a lui scorge in lontananza un "oggetto dalla forma incerta, misteriosamente celato e riposto" un "punto luminoso, attorno al quale tutto era ombra" che era anche "l'unico visibile, e anche allora molto vagamente, in certe magiche condizioni di luce e di ombra"<sup>7</sup>.

L'immediata conclusione del protagonista è che lì ci siano delle fate, "un qualche circolo incantato dove danzano"<sup>8</sup>. Senza indugiare troppo si mette in viaggio verso il *Paese delle Fate*, armato solo di fede e accompagnato dal suo cavallo; nessun uomo che conosce gli sa dare consigli su come giungervi, ma, almeno inizialmente, riesce a seguire un sentiero già tracciato da qualcuno. Ben presto però questo sentiero termina e il narratore è costretto ad abbandonare il cavallo e procedere a piedi: è giunto al limite estremo oltre il quale nessuno è mai andato, ma lì trova ancora mele che "sanno di terra"<sup>9</sup>, quindi capisce di doversi spingere oltre e superare quelle Colonne d'Ercole. Da quel momento in poi incontra solo "cespugli di more [...] sterili rami [...] ripidi declivi [...] spoglie cime"<sup>10</sup>; non ci sono più segnali di vita o di fertilità, tutto è sterile, desolato e solitario.

Dopo aver percorso una strada a zigzag, giunge finalmente a destinazione, ma trova solo una triste ragazza, di nome Marianna<sup>11</sup>, che vive in una casa mezza distrutta circondata da "felci, felci, felci; più in là boschi, boschi, boschi; oltre anco-

5 Melville effettivamente si trasferì nel 1850 a Pittsfield (MA) e qui scrisse i suoi più importanti testi in prosa: *Moby-Dick*, *Pierre*, *The Confidence Man* e *The Piazza Tales* videro tutti la luce all'interno di questa casa (che chiamò Arrowhead per via delle punte di freccia che trovò nel terreno attorno alla costruzione) negli anni tra il 1851 e il 1856 (anno di pubblicazione della suddetta raccolta). Proprio Arrowhead, da cui Melville ammirava il monte Greylock, è l'innegabile fonte di ispirazione per la casa da cui il protagonista de *La veranda* osserva il paesaggio e si lascia andare a fantasie. Per maggiori informazioni sulla biografia dello scrittore cf. Parker 1996 e Robertson-Lorant 1996.

6 Melville 2016b, 25.

7 Melville 2016b, 26-28.

8 Melville 2016b, 27.

9 Melville 2016b, 34.

10 Melville 2016b, 34.

11 I rimandi alla *Mariana* di Tennyson, poesia pubblicata nel 1830, sono frequentissimi in questo incontro.

ra montagne, montagne, montagne; poi, cielo, cielo, cielo”<sup>12</sup>. Tutto è monotonia: Marianna non fa altro che tessere continuamente e – in maniera molto platonica – a guardare le ombre che scorrono fuori dalla finestra al punto da conoscerne a memoria anche il loro succedersi sempre uguale. Il protagonista le fa notare come il panorama da lì sia meraviglioso, ma la ragazza non riesce più a notare quella bellezza e anche lei, come il capitano Achab, piange una lacrima soltanto.

Ma improvvisamente chiede al narratore:

sa chi vive in quel posto? Non sono mai stata da quelle parti, lontano da qui, voglio dire; quella casa, quella di marmo” indicando un punto lontano, nella parte inferiore del paesaggio. “Non ha capito dove? Là, su quel lungo versante della collina: davanti il campo, dietro i boschi; il bianco luccica contro l’azzurro. Non la vede? È l’unica casa in vista”<sup>13</sup>.

La casa in questione è proprio quella in cui vive il protagonista: così come quest’ultimo non aveva fatto altro che fantasticare su quel lontano *Paese delle Fate*, così anche Marianna aveva il suo sogno lontano, il suo luogo incantato, quello in cui a suo modo di vedere vive una persona felice<sup>14</sup>.

In maniera inaspettata però Melville decide di lasciare la povera ragazza nella sua illusione: il protagonista non si rivela come il proprietario di quella casa; preferisce che Marianna possa ancora avere un minimo di speranza in una felicità lontana. Così facendo l’io narrante decide di tornare alla sua abitazione e di non tornare mai più in quel luogo e di riprendere a fantasticare dalla sua veranda, con la consapevolezza però che

ogni notte, quando cala il sipario, giunge la verità assieme alle tenebre. Nessuna luce brilla dalla montagna. Cammino su e giù per il ponte della mia veranda, ossessionato dal volto di Marianna e da molte storie altrettanto reali<sup>15</sup>.

### 3. Verso una nuova Nantucket

Ritorniamo così ora più consapevoli a quell’istante di debolezza in cui abbiamo lasciato il capitano Achab: che cosa immagina, guardando negli occhi del suo ufficiale, se non una casa in campagna da condividere con la famiglia e a cui, magari,

12 Melville 2016b, 36.

13 Melville 2016b, 38.

14 Interessante è notare qui come le fantasie dei due siano prospetticamente opposte: se il protagonista da casa sua ammira un punto di luce in cima a una montagna e appena giunto innalza sempre di più il suo sguardo (passa infatti dalle felci ai boschi alle montagne e infine al cielo), Marianna invece punta il suo verso il basso, alla “parte inferiore [...] dietro i boschi”. Fin da questo momento si vede la differenza tra un narratore che sogna di andare oltre, di trascendere la sua condizione e una ragazza che vive nelle ombre e non riesce ad alzare lo sguardo; una sorta di schiavo platonico che si accontenta di vivere nella sua caverna.

15 Melville 2016b, 44.

aggiungere una veranda per ammirare un paesaggio estatico? Che cosa se non un attimo di pace? Ma Achab non è Starbuck: se quest'ultimo si lascia illudere da tutto ciò, il capitano sa che "con la notte giunge la verità", che "nessuna luce brilla dalla montagna" e camminando "su e giù per il ponte" della sua Pequod non vuole più illudersi di nulla. I due marinai si trovano così in una situazione in parte simile ai due personaggi de *La veranda*: Achab sembra la naturale evoluzione di quell'uomo oramai consapevole che quella casa in cima alla montagna non è altro che un miraggio – o, per rimanere in tema, una *fata morgana* –, mentre Starbuck, a modo suo, condivide con Marianna quel sogno di un punto di luce lontano in cui rifugiarsi nei momenti di difficoltà estrema. Per il capitano non è più ammissibile, arrivati a questo punto, limitarsi a pregare e "appoggiare il capo su un cuscino di luppolo"<sup>16</sup> per provare a superare l'insonnia che attanaglia l'anima; "preghiera e cuscino"<sup>17</sup> non sono che palliativi ormai insopportabili. Se il capitano si commuove lo fa perché di fronte a sé ha la durezza della vita che ha trascorso, le privazioni che ha subito e si è imposto, ma soprattutto ha davanti ai suoi occhi una bellezza che ancora riesce a riconoscere, la luce di un Sole, che può ancora – anzi deve – ammirare; Marianna invece quando si commuove lo fa per tutto l'opposto: lei non riesce più a vedere né bellezza né luce, ma solo può rifugiarsi nel miraggio di una casa lontana, che altro non è se non un altro luogo da cui una persona cerca di fuggire; le sue lacrime sono di disperazione, sono quelle di una persona che ha deciso di vivere nelle ombre in modo da evitare ogni possibile sofferenza, che si lascia andare alla monotonia e alla ripetizione in modo da nascondere quell'angoscia che però le toglie sempre il sonno.

Il protagonista de *La veranda*, da ex marinaio, prova ad andare a modo suo alla ricerca di quelle antiche emozioni che aveva provato nelle sue traversate oceaniche, perché la vita di campagna non può soddisfarlo. In questo ricorda un altro personaggio di Melville, John Marr:

ma il passato di John Marr non era il passato di questi pionieri. Le loro mani avevano sempre guidato l'aratro, le sue il timone di una nave. Loro conoscevano soltanto i loro simili e le loro usanze, mentre a lui era stato rivelato qualcosa del globo terrestre con le sue diversità. Era così inevitabilmente limitata l'apertura mentale, e di conseguenza la capacità di compenetrazione, in questa particolare banda di immigranti dall'Est, zappatori del suolo come i loro antenati, che l'oceano, del quale i loro padri avevano soltanto sentito parlare, per loro che si erano spostati ancora di più nell'entroterra era divenuto qualcosa di astratto ed effimero<sup>18</sup>.

La vita sedentaria di campagna non si addice né al narratore del racconto né a John Marr, l'ex marinaio che dà il nome alla raccolta di poesie che Melville pubblicò nel 1888: la monotonia, la ripetizione delle medesime operazioni e il ricordo dei giorni passati a solcare i mari e affrontare pericoli rendono impossibile la comunione delle sue memorie con i suoi nuovi conoscenti. Come dice Melville nell'introdu-

16 Melville 2016b, 43.

17 Melville 2016b, 44.

18 Melville 2019, 37.

zione in prosa a questa poesia “a lui era stato rivelato qualcosa del globo terrestre con le sue diversità”: il vero marinaio, nell’immaginario melvillianiano, è colui che, come Achab in *Moby-Dick*, “è stato all’università oltre che in mezzo ai cannibali”<sup>19</sup>, che è venuto in contatto con “tutti gli orrori della vita a metà sconosciuta”<sup>20</sup>, insomma, quel tipo di uomo che ha toccato con mano la radice ultima della paura, della disperazione e del dolore, ma che proprio per questo è in grado, potenzialmente, di una felicità più pura rispetto alle altre persone.

Così Achab supera sia l’anonimo protagonista del racconto sia John Marr e in definitiva anche Starbuck e Marianna, ma non li dimentica, anzi, li porta sempre con sé: se il primo si accontenta di favole e miraggi nonostante si renda conto della loro illusione e se il secondo si abbandona a una disillusa vita di campagna, mentre il terzo sembra essere in parte l’antesignano del narratore de *La veranda* e in parte simile a Marianna; insomma, se tutti questi personaggi condividono, ognuno a suo modo, quel tentativo di vivere un vita fatta di serenità e quiete, il capitano Achab rammenta che questa finzione non può durare a lungo, che queste che si raccontano sono solo storie che con la notte svelano tutto il loro inganno. Come lo stesso Melville scrisse in *Giacca bianca*:

ma come avremmo potuto tornare nelle nostre case così a lungo promesse senza affrontare Capo Horn? In quale modo avremmo potuto evitarlo? E sebbene alcune navi lo abbiano passato a sopravvento senza tutti quei pericoli, tuttavia la maggior parte li affronta [...] Ma, marinaio o terrazzano che sia, per tutti esiste una sorta di Capo Horn. Ragazzi! Fate attenzione e preparatevi per tempo. Gente anziana, dai capelli e dalla barba grigia! Ringraziate Iddio di averlo già passato. E voi, fortunati mortali, creature per le quali, in nome di qualche rara fatalità, il vostro Capo Horn è placido come i laghi Lemani, non lusingatevi che la buona fortuna sia il giudizio e la discrezione<sup>21</sup>.

Tutti gli uomini, individualmente e collettivamente, hanno il loro Capo Horn da affrontare, siano essi “marinai o terrazzani”; come detto dunque c’è chi (Marianna) lo seppellisce nelle profondità dell’anima e lo rinnega, chi invece nel momento in cui vi si trova di fronte (Starbuck) sogna lontani paesi fatati in cui rifugiarsi e chi (John Marr e Starbuck) infine si accontenta di rimembrare un distante e irraggiungibile passato. Ma poi c’è una particolare categoria di uomini, come Achab, che si fanno carico di tutte queste posizioni e ne svelano la fallacia portandole fronte a fronte col disastro.

Negli attimi di crisi, come quelli che abbiamo vissuto e stiamo vivendo in questo surreale 2020, dunque si genera in noi un desiderio di qualcosa di distante che ci dia speranza per il presente e per il futuro, caratterizzato da una sorta di bivio prospettico: da un lato contemplare quel *Paese delle Fate*, ovvero quella lontana e sognata quiete, quell’effimera serenità da cui si era fuggiti; dall’altro lato invece avere il coraggio di rivolgere la propria nave dritta nella tragedia e affrontarla come farà Achab nel

19 Melville 1987, 114.

20 Melville 1987, 305.

21 Melville 2016a, 162.

terzo giorno di caccia; mettere una pietra su tutto ciò che è successo e ricominciare da capo le proprie esistenze, oppure affrontare quei leopardiani “interminati spazi e sovrumani silenzi”<sup>22</sup> e cercare una nuova forma di esistenza, più consapevole del negativo, più cosciente del dolore e della malattia e non solo del lato positivo della vita.

Dovunque in questi mesi sentiamo in continuazione quel ritornello che recita “andrà tutto bene”, ma che suona spesso come un “tornerà tutto come prima, basta aspettare”; assistiamo a spettacoli di persone terrorizzate anche solo dalla possibilità di esistenza di una pandemia, come se il progresso scientifico-tecnologico e la totale assenza di autoriflessione abbiano inibito la nostra capacità di concepire la malattia, in se stessa fondamento della vita sana – d'altronde senza malattia come potremmo essere consapevoli del nostro stato di salute? Senza dolore come potremmo anche solo immaginare di essere felici? A quale grado di maturità può portare un tale modo di concepire la sfera di ciò che è *male*? Tenerla sepolta sotto il tappeto, non pensarci, o meglio, non volerci pensare nemmeno quando è sotto i nostri occhi fingendo che ogni cosa andrà bene alla fine di tutto, ma senza un vero impegno a cambiare noi stessi e il nostro punto di vista, a cosa può servire<sup>23</sup>?

Il *Paese delle Fate* non esiste se non dalla veranda della nostra memoria. L'unico modo per superare una crisi di tale portata è guardare avanti senza dimenticare quel passato distante che quasi non esiste più, non dimenticare le gioie e la serenità della vita familiare, non scordarsi mai della bellezza del mondo, del nostro essere un tutt'uno con quella natura ammirata in uno stato di estasi; affrontare dunque il disastro avendo di fronte a sé sempre presente l'obiettivo di una rinascita in una nuova forma, che ci sproni a lottare e combattere, a essere migliori e più coscienti del nostro ruolo nel mondo e delle nostre responsabilità nei suoi confronti. Unire quindi i due punti di fuga della nostra riflessione: la memoria di un passato che non potrà più ripresentarsi uguale a se stesso e il futuro fatto di consapevolezza del negativo e quindi ancora più cosciente della felicità a noi possibile.

Raggiungere, insomma, quella serenità dell'Ismaele che solo si è salvato dal disastro del romanzo, memore di quanto è successo, ma felice di una felicità più consapevole e dunque più pura. Cosciente che dopo quanto successo non si possa più fare “la corsa per rivedere la vecchia Nantucket”, ma che “con gioia e allegria” ne potremo vedere una nuova, perché, sì “le dolci e azzurre giornate” esistono, ma saranno ancora più azzurre e ancora più dolci dopo aver affrontato tale lotta.

22 Il rimando a *L'infinito* di Leopardi non è casuale: proprio a metà del racconto il narratore descrive una “siepe [...] che portava verso un sentiero buio che, benché buio, conduceva in alto” e decide di oltrepassarla, entrando così in un luogo di solitudine dove nessuno prima di lui era mai stato. In merito al rapporto tra Melville e Leopardi cf. Bonanno 2006.

23 In questo ho in mente la figura dell'*Angelus novus* di W. Benjamin, che qui sembra essere condensata in quell'unica lacrima di Achab: “l'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge *irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo progresso è questa tempesta*” (Benjamin 2014, 80, corsivo mio).

**Bibliografia**

- Benjamin, Walter. 2014. *Angelus novus. Saggi e frammenti*. Tr. it. di R. Solmi. Torino: Einaudi.
- Bonanno, Danilo. 2006. *A Chartless Voyage. Presenze leopardiane nell'opera di Herman Melville*. Pisa: ETS.
- Melville, Herman. 1987. *Moby Dick*. Tr. it di C. Pavese. Milano: Adelphi.
- . 2016a. *Giacca bianca. O il mondo in una nave da guerra*. Tr. it. di L. Crescenzo. Fidenza: Mattioli.
- . 2016b. *La veranda*. Tr. it. a cura di C. A. Montalto. Roma: Elliot.
- . 2019. *John Marr e altri marinai*. Tr. it. di G.M. Poole. Napoli: Polidoro.
- Parker, Hershel. 1996. *Herman Melville. A Biography: Volume 1, 1819-1851*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Robertson-Lorant, Laurie. 1996. *Melville. A Biography*. New York: Clarkson N. Potter.

Alessandro Carrieri

**Seconda stella a destra.**

**La lontananza come “serbatoio di immagini inesplose”**

ABSTRACT: *This short essay aims to focus on the intimate relationship between the idea of remoteness - as a space of fulfillment of desires, source of the otherness and of the possibility and, as such, as a tank of unexploded images - and that of memory - as a faculty, at once utopian and messianic, able to produce an effect upon the present and the future. Through a philosophical rereading of James Barrie's masterpiece, I will try to demonstrate the duplicity of this relationship: if on the first hand, distance can cloud memory, on the other it can constitute its essential condition. Therefore, since memory is not a linear course, but a discontinuous and intermittent image, even the distance that separates us from past events, and from our own past, is by no means static and immutable.*

KEYWORDS: *remoteness, utopia, memory, Walter Benjamin, Peter Pan.*

Walter Benjamin, nell'Appendice alla sua *La Parigi del secondo impero in Baudelaire*, scrive che il viaggiatore è in grado di vedere e raggiungere “ciò che è lontano, ma ha perduto la fede nella *lontananza*”<sup>1</sup>. Oggi – nella società globalizzata dei viaggi low-cost e del turismo di massa o ‘mordi e fuggi’, dove tutti ci trasformiamo, all’occorrenza, in *viaggiatori* – una simile diagnosi si può forse ascrivere alla gran parte dell’umanità. L’idea di una simile *fede nella lontananza*, e quella della sua perdita, tuttavia, vanno comprese a partire dal peculiare significato che assume, in Benjamin, il concetto stesso di *lontananza*, che egli definisce come il “luogo dell’esaudimento dei desideri”<sup>2</sup>. Il *remotus*, quale dimora di tutto ciò che ancora non si è realizzato e fonte inesauribile da cui irrompe l’alterità del *non ancora già stato*, è infatti un requisito imprescindibile del desiderio, della possibilità, dell’utopia; e “quanto più un desiderio si estende nella lontananza” del tempo e dello spazio, scrive Benjamin, “tanto più si può sperare che esso venga esaudito”<sup>3</sup>. Questa particolare forma di distanza, a ben vedere, è ciò che Ernst Bloch definiva “la più familiare lontananza, e in essa la certezza che per noi in qualche luogo e in qualche tempo sarà esaudito un grande desiderio che va oltre il cerchio di ogni godimento

1 Benjamin 2006, 222.

2 Benjamin 2006, 433.

3 Benjamin 2006, 433.

terreno e che lo spirito, simile a un bambino pauroso ed educato rigidamente, non osa pronunciare”<sup>4</sup>. L’elemento utopico, qui, è riposto nello stesso *remotus*, in ciò che è distante perché assente, che manca perché non più o non ancora attuale; in tal senso, il *tempo* dell’utopia appare multidirezionale e reversibile: si tratta di una speranza riposta nel futuro ma che nella maggior parte dei casi mira a una restaurazione di un passato mitico e astorico, di un’origine arcadica o paradisiaca, di un’età dell’oro.

Ora, se già a partire dal Rinascimento si erano affermate tanto l’idea di una memoria *more geometrico* – si pensi ai numerosi trattati di mnemotecnica del tempo –, quanto la convinzione che una determinata configurazione spaziale, architettonica o pittorica potesse contenere, *in nuce*, l’intera vicenda umana e restituire l’idea dello scorrere del tempo e della sua caducità, Benjamin istituisce una vera e propria corrispondenza analogica tra la distanza spaziale e quella storico-temporale. In tal senso, la sua *Cronaca berlinese* (1932) e le sue *Immagine di città* (composte tra il 1925 e il 1930) rappresentano incursioni e viaggi che attraversano non solo lo spazio ma anche e soprattutto il tempo. In fondo, con Benjamin, “lo sguardo si fa veggente solo se vede l’estraneità delle cose, la loro alienazione e lontananza”<sup>5</sup>. Così, *viceversa*, la distanza che separa l’adulto dalla sua infanzia è non solo temporale ma anche spaziale: le terre e le isole remote, i luoghi leggendari e quelli immaginari, perciò, non rappresentano solo quella distanza, ma la condizione stessa dell’*esser bambino*, e hanno il potere di rendere di nuovo tale chiunque si cimenti nell’atto della rammemorazione (*Eingedenken*). “Il sogno della lontananza”, ammette infatti Benjamin, “appartiene all’infanzia”<sup>6</sup> – poiché solo un bambino può calarsi nelle vesti di un “raddomante della malinconia”<sup>7</sup> – ed è l’orizzonte verso il quale è sospinto il pensatore melancolico con la sua *remuginatio*.

Così, se da un lato l’*aura*, quale “apparizione unica di una distanza”<sup>8</sup>, svanisce con l’eccessiva vicinanza, la progressiva distanza – dalla condizione infantile – ci porta a dimenticare non solo il sogno, ma anche di poter sognare. Ciò vale tanto per Benjamin quanto per James Barrie: nel suo *Peter Pan nei giardini di Kensington* (1906), infatti, la *lontananza* costituisce il carattere essenziale dell’*Isola che non c’è*, regione remota e disgiunta dalla realtà mondana, posta al di fuori della giurisdizione del *nomos* tirannico del tempo lineare e caduco. Se quello di Wendy e dei suoi fratellini è infatti un “tempo omogeneo e vuoto”<sup>9</sup>, quello di Peter, al contrario, è discontinuo e intermittente: “pieno di ‘attualità’”<sup>10</sup>. In fondo, *Neverland* rappresenta il rifugio per antonomasia di quella promessa di felicità che balenava nell’infanzia – o nell’infanzia della storia – e che il futuro ha puntualmente negato e rimosso. Per tale ragione, essa si può accostare a Saturno, l’astro della *melancholia*: “come il

4 Bloch 1997, 197.

5 Benjamin 2007, VIII.

6 Benjamin 2006, 222.

7 Benjamin 1971, 61.

8 Benjamin 1966, 49, nota 8.

9 Benjamin 1995, 83.

10 Benjamin 1995, 83.



pianeta più alto e più lontano dalla vita quotidiana, e come ispiratore di ogni profonda contemplazione”, anche il *Paese-che-non-c'è* “richiama l'anima dell'esteriorità verso l'interno, la fa salire sempre più in alto”<sup>11</sup> e le fa spiccare il volo. Eppure, se ogni bambino sogna di volarvi almeno una [altra] volta – e di avventurarsi tra sirene, pellerossa e pirati – i *bimbi perduti* che la abitano, a loro volta, non esoriscono che la lontananza e la nostalgia di casa, e attendono ansiosi i racconti di Peter, che li riconducono, anche solo per un attimo, nel caldo ambiente domestico che gli è da sempre negato, di cui conservano un debole e lontano ricordo. D'altra parte, “l'Io, il noi, la coscienza individuale e la coscienza sociale non sono mai nel loro luogo, ma sono sempre distanti da loro stessi. Il sapere che la coscienza coglie, riflette quindi sempre a partire dalla *distanza* e quindi la sua struttura è costituita sostanzialmente in termini utopici”<sup>12</sup>.

Per dirla con Pier Aldo Rovatti, *abitare la distanza* costituisce la condizione essenziale dell'uomo, la cui natura è caratterizzata dal paradosso; come recita la sinossi del volume, infatti, “egli è dentro e fuori, vicino e lontano, ha bisogno di un luogo di una casa dove ‘stare’ ma poi, quando cerca questo luogo, scopre il fuori, la distanza, l'alterità”<sup>13</sup>. Lo stesso Peter Pan, nella sua orgogliosa rivendicazione di indipendenza e libertà – “niente madre”<sup>14</sup> –, si ritrova spesso ad osservare, non senza invidia, le famiglie chiedendosi come sarebbe stato averne una. Lì, in quella dimensione di lontananza dove si accumulano gli scarti e i rimossi della storia, infatti, minuscole schegge di una memoria senza tempo possono ancora esercitare un enorme potere sul presente e sul futuro: del resto, ricorda Benjamin, “nell'ottica della storia – contrariamente a quella dello spazio – la distanza fa apparire l'oggetto più grande”<sup>15</sup>. Anche Leonardo da Vinci lo aveva ben compreso: “molte cose passate di molti anni parranno propinque e vicine al presente e molte cose vicine parranno antiche, insieme con l'antichità della nostra gioventù e così fa l'occhio infra le cose distanti”<sup>16</sup>.

A ben vedere, infatti, l'idea stessa di *utopia* – più che a quella di *non-luogo*, cui oggi assegniamo tutt'altro significato – sembra rimandare all'idea di distanza, nello spazio come nel tempo. Ogni paradiso, ogni terra dall'eterna primavera, ogni isola utopica e ogni età dell'oro sono sempre stati collocati in una dimensione di lontananza, geografica o temporale che fosse: in qualche angolo remoto della Terra, isolata dal vasto oceano o da esso sommersa, nelle profondità del nucleo terrestre e persino nello spazio profondo, nel passato come nel futuro. In fondo, se certi elementi culturali, storici e proto-religiosi sono sopravvissuti e sono giunti sino a noi, seppure nella forma derivata della fiaba, della leggenda, della ballata popolare, è perché hanno trovato dimora e rifugio nel cuore delle foreste, nel fondo degli abissi o in qualche isola remota scampata alla geografia del controllo. D'altra parte,

11 Benjamin 2001, 186.

12 Coppellotti 1997, XXIV.

13 Vedi Rovatti 2007.

14 Barrie 2015, 95.

15 Benjamin 1971, 52.

16 Da Vinci 2009, 13.

senza un *fuori* da desiderare, da temere, da immaginare, ma soprattutto da ricordare, non può esservi alcun *dentro* entro il quale abitare. Il concetto di lontananza – così come quello di utopia –, in tal senso, è intimamente connesso con il processo rammemorativo, che costituisce, a ben vedere, il *leitmotiv* che permea l'intera vicenda *peterpanesca*. Il tema del ricordo, infatti, affiora in tutta la sua centralità già dalle prime pagine di *Peter Pan nei giardini di Kensington*, quando apprendiamo che al centro del lago Serpentine, cuore pulsante dei giardini, c'è un'isola “sulla quale nascono gli uccelli che diventano poi bambini e bambine”<sup>17</sup>. Tutti gli umani, infatti, prima ancora che infanti sarebbero stati uccelli – e ciò giustificherebbe quell'innato e “infantile desiderio di tornare alle cime degli alberi”<sup>18</sup> – ma, ovviamente, lo hanno dimenticato. Da un lato, dunque, se ci è possibile esperire la distanza – e i sentimenti contrastanti che ne possono scaturire – è soltanto perché serbiamo ancora il ricordo di ciò che ora ci appare lontano: ciò vale per la nostalgia della vita familiare, di cui i *bimbi perduti* e lo stesso Peter avvertono talvolta una debole eco di richiamo, e per tutti gli esseri umani che, talvolta, ancora sognano di essere uccelli. In fondo, scrive Benjamin,

si tratta di una parola, un fruscio o bussare ai quali è conferito il potere di chiamarci inopinatamente nella fredda cripta del tempo trascorso dalla cui volta il presente sembra riecheggiare solo come un'eco. Strano che non si sia ancora indagata l'immagine rovescia di questa lontananza – lo shock con cui una parola ci sorprende come un manicotto dimenticato nella nostra camera. Come questo ci fa intuire una donna estranea che c'era, così vi sono parole e pause che ci fanno pensare a quell'estraneità invisibile: il futuro che le ha dimenticate da noi<sup>19</sup>.

Dall'altro lato, però, la lontananza dalla propria famiglia – con il protrarsi della loro permanenza nel *Paese-che-non-c'è* – fa progressivamente dimenticare a Wendy e i suoi fratellini di averne mai avuta una; così, analogamente, al loro ritorno a casa essi non conserveranno che una debile *immagine di sogno* (*Traumbild*) dell'isola e delle avventure vissute, finché, proprio come tutti gli adulti, non dimenticheranno di aver mai potuto volare e di esser stati felici. Ma il ricordo di *Neverland* non abbandona mai del tutto nessuno: se da un lato “il volere passato e l'esperienza passata non cessano di sussistere e di avere degli effetti pur se non sono più consci nel presente”<sup>20</sup>, dall'altro, “nella volontà e nell'intuizione non esiste nulla che non fosse già presente una volta nell'infanzia e nella preistoria, in seguito decaduto, rimosso e sepolto”<sup>21</sup>. Gli adulti umani non possono raggiungere l'*Isola che non c'è*, certo, ma solo perché non riescono più a immaginarla, perché hanno *dimenticato*, poiché non si ricordano più di essere stati uccelli. Ma se, come suggerisce Benjamin, la storia e la memoria non rappresentano un decorso lineare, ma piuttosto un'immagine discontinua e intermittente, così anche la distanza

17 Barrie 2015, 12.

18 Barrie 2015, 15.

19 Benjamin 2003, 381.

20 Bloch 1997, 242.

21 Bloch 1997, 242.

che ci separa dagli eventi trascorsi, e dal nostro stesso passato, non è affatto fissa e immutabile. La relazione “tra ciò che è stato e l’adesso”, ricorda infatti Benjamin, “è dialettica”<sup>22</sup> e il ricordo, a ben vedere, non è altro che l’emersione, l’apparizione immediata e localizzata di una lontananza – il suo approssimarsi. Come per Bloch, infatti, “proprio quando ci giunge il suono lontano e tuttavia prossimo di queste parole che non sono ancora sfiorate dalle rappresentazioni e tuttavia ci conducono in ogni lontananza e in ogni prossimità, agisce un ricordo che non ha più nulla in comune con l’istinto creaturale da cui apparentemente deriva e con il suo mondo passato”<sup>23</sup>.

Non è un caso, d’altra parte, se ad accompagnare l’intera narrazione, vi siano le melodie del flauto di Peter, poiché alla musica – come avevano ben compreso pensatori come Bergson, Bloch e Adorno – è conferito il potere di trascendere la durata e produrre una diversa esperienza di temporalità, proiettando l’uomo entro un *tempo alternativo*, ovvero in una dimensione altra; essa, scriveva Bloch, reca con sé la promessa di un ritorno in “una terra in cui mai si fu e che tuttavia è patria”<sup>24</sup>. Se infatti, come affermava Luigi Pareyson, il ritmo è definibile come quella “periodizzazione di per sé priva di significato in una successione significativa” che “quantifica il suono, domina la successione, s’impadronisce del tempo”<sup>25</sup> e se, pertanto, la durata non è altro che un caso particolare della distanza, quest’ultima rappresenta a sua volta una forma di arresto, un’*interruzione*, una pausa. Ad esempio, quella che deriva dalla distribuzione degli strumenti di un’orchestra o di una band musicale, ossia una distanza *spaziale*, si traduce, in fase di ascolto o di registrazione, in un ritardo di pochi millisecondi, ossia in una distanza *temporale*. Il suono delle percussioni – poste sul fondo del palco, diversi metri dietro agli altri strumenti – impiega un tempo maggiore per giungere all’orecchio dell’ascoltatore e in assenza di quel minimo, millesimale ritardo, apparentemente marginale e impercettibile, il flusso sonoro risulterebbe piatto, innaturale e dunque cacofonico. Anche alla distanza, pertanto, può essere assegnata quella precisa “funzione pedagogica” che Benjamin assurgeva a principio tanto del teatro epico quanto del montaggio cinematografico: “essa fa arrestare l’azione in via di svolgimento, costringendo in tal modo [...] a prender posizione nei confronti dell’evento”<sup>26</sup>. In termini benjaminiani, si potrebbe affermare che alla distanza non appartiene solo il movimento del tempo e dello spazio, ma anche e soprattutto il loro arresto.

Pertanto, se da un lato la distanza appare come una condizione essenziale della memoria, dall’altro, a quest’ultima è conferita, secondo Benjamin, il misterioso potere di *generare vicinanza*. I *pensieri felici*, in fondo, non sono che “un caso esemplare del ricordare”<sup>27</sup> – “così difficili da afferrare e al tempo stesso così sedu-

22 Benjamin 2010, 518.

23 Bloch 1997, 246.

24 Bloch 1997, 183.

25 Pareyson 1988, 366.

26 Benjamin 2005, 200.

27 Benjamin 2010, 971.

centi e strazianti, come sogni per metà dimenticati”<sup>28</sup> – capaci di proiettare colui che ricorda in una dimensione alternativa e astorica; ed è precisamente tale atto rammemorativo a costituire il ponte tra l’*eutopia* di Neverland – dove “non c’è mai la guerra [...], niente ladri e gendarmi [...], niente odio e violenza, né soldati, né armi” e dove domina l’immaginazione – e il nostro mondo – dove, al contrario, la ragione tecno-strumentale ci “ha un po’ preso la mano”<sup>29</sup>, conducendoci al baratro climatico e sociale. La figura di Peter Pan, in un certo senso, si può allora accostare a quella di un novello *Hermes*, pur senza calzari alati, cui è affidato un messaggio urgente e salvifico di cui, però, egli non fa che scordare contenuto, mittente e destinatario; un messaggio che, per un destino beffardo, intima: “non dimenticare!”. Egli, in fondo, “conosce la storia solo dall’interno, e non più nel senso di un divenire senza fine, ma in un senso riferito all’essenziale, che permette di connotarla come la preistoria e la storia futura di quell’essere particolare”<sup>30</sup> che è Peter Pan, il *mezzo-e-mezzo*. Anche nel suo caso, come per l’angelo benjaminiano della storia, “nella debole forza assegnata alla sua trasmissività, la memoria può riaprire il senso del volo”<sup>31</sup>. Del resto,

il tempo per cui siamo esposti a una certa impressione non incide affatto sulla sua sorte nella memoria. Niente impedisce che ricordiamo con più o meno precisione stanze in cui abbiamo trascorso ventiquattr’ore, e che ne dimentichiamo completamente altre in cui siamo stati per mesi. La mancata comparsa di un’immagine sulla lastra della memoria, quindi, non è sempre da ascrivere a un tempo di esposizione insufficiente. Sono forse più frequenti i casi in cui la penombra dell’abitudine nega per anni alla lastra la luce necessaria, finché un giorno questa spunta fuori improvvisamente da sorgenti ignote come da polvere di magnesio incendiata, e fissa ora sullo spazio della lastra l’immagine di un’istantanea<sup>32</sup>.

Grazie alla sua capacità di far breccia nel continuum della storia e richiamare quell’“intesa segreta fra le generazioni passate e la nostra”<sup>33</sup> mediante la sospensione temporale che produce, la memoria della fanciullezza può assumere allora un carattere a un tempo utopico e messianico, quale sogno ad occhi aperti, sogno del futuro, “della liberazione da un sortilegio, di un compimento senza nome, l’unico a noi adeguato”<sup>34</sup>. Il ricordo di quella distanza che separa l’adulto dal fanciullo, infatti, con la sua azione di disincantamento, è la sola in grado di suscitare la coscienza desta, offrendoci una *chance* per il nostro passato oppresso e tradito. In un certo senso, mutuando la definizione pareysoniana della musica, anche la lontananza si può considerare come “un serbatoio di immagini inesplose”<sup>35</sup>. Così,

28 Bloch e Benjamin 2017, 56.

29 Bennato 1980.

30 Benjamin 2001, 87.

31 Desideri 2016, 46.

32 Benjamin 2003, 292.

33 Benjamin 1995, 76.

34 Bloch 1997, 244.

35 Pareyson 1998, 337.

solo un “riferimento retroattivo del presente al passato”<sup>36</sup> – mediante la rammemorazione di quei *pensieri felici* che animavano le aspettative infantili e dei più remoti aneliti in esso accantonati – rende pensabile, e dunque possibile, il volo. Il processo di ascesi, a ben vedere, non è molto dissimile da quello descritto da Cusano nel suo *De visione Dei* (1453): chi voglia levarsi in volo, dovrà accantonare la facoltà della ragione – che lo vorrebbe ancorato al suolo, di fronte alle mura paradisiache – ed affidarsi a quella, intuitiva, dell’intelletto – che gli suggerisce che, forse, egli potrebbe anche librarsi al di sopra di esse –; ma solo con l’intervento *ex machina* della Grazia, la *polvere di fata*, egli potrà davvero spiccare il volo e volteggiare oltre l’alto recinto, e “ottenere una visione allo stesso tempo ‘rivelata e irriovelabile’”<sup>37</sup> di quelle isole remote e inesplorate, dove la “miccia del materiale esplosivo riposto nel ciò che è stato”<sup>38</sup> attende segretamente il proprio azionamento. Solo così egli potrà, come Peter Pan nel medesimo giorno della sua nascita, tornare “indietro ai giardini”<sup>39</sup>.

Questi ultimi, nell’opera di Barrie, costituiscono infatti la porta d’accesso a quel mondo di fate e pirati, la soglia tra sogno e realtà, il ponte tra micro e macrocosmo, ma anche e soprattutto il rifugio dei *bimbi perduti* (persi, o più presumibilmente abbandonati nel parco). Come scriveva Benjamin, del resto, “la fata, presso la quale si ha diritto a un desiderio” – che Peter trasformerà furbescamente in “due desideri piccoli”<sup>40</sup> – “c’è per ognuno. Solo pochi però riescono a ricordarsi il desiderio che hanno espresso; così, nel corso della loro vita, solo pochi si accorgono che si è realizzato”<sup>41</sup>. Se è vero, come scrive Santiago Beruete, che “l’utopia si respira in tutti i giardini del pianeta”<sup>42</sup>, i Kensington Gardens sono senza alcun dubbio permeati dell’utopia dei *bimbi perduti*, degli *indiani*, delle ferie affamate, dei pirati e dei briganti, e di tutti coloro che, a ben vedere, la modernità e il colonialismo avevano sradicato, espunto o rimosso, e sui quali il potere borghese del XVIII secolo aveva lasciato cadere, come la scure di un boia, una sorta di *damnatio memoriae* – suscitando, come è noto, l’effetto del tutto inverso: tutt’altro che obliati, le vite e le vicissitudini di questi reietti della storia e della società si insidiarono con prepotenza nell’immaginario collettivo e ben presto questi divennero i principali protagonisti di fiabe, leggende e romanzi, soprattutto per ragazzi<sup>43</sup>, che leggendone le gesta potevano avventurarsi per terra e per mare, o volare con la fantasia verso altri mondi fantastici. Connaturata nella stessa natura umana, in fondo, vi è da sempre la ricerca di un luogo felice, scevro di dolore, sede ed origine di ogni *eudaimonia*. Di volta in volta, lo si è immaginato ai margini della realtà, al ‘finis terrae’, nel mezzo all’oceano o nei suoi più riposti abissi; ma

36 Cuzzo 2009, 157.

37 Cuzzo 2014, 54.

38 Benjamin 2010, 437.

39 Barrie 2015, 14.

40 Barrie 2015, 40.

41 Benjamin 2007, 25.

42 Beruete 2018, 12.

43 Sebbene tali opere di narrativa veicolassero spesso retoriche e stereotipi razzisti, come si può evincere dal magistrale saggio di G. Orwell, *Le bugie settimanali per ragazzi* (1939).

quando ogni centimetro del pianeta fu mappato e censito<sup>44</sup>, e fu ormai chiaro che l'Eden non potesse trovarsi sulla Terra, i più irriducibili tra i suoi cercatori pensarono che questo dovesse celarsi tra le stelle. In un tal novero, probabilmente, dovremmo inscrivere lo stesso Barrie e la sua “seconda stella a destra”.

## Bibliografia

- Barrie, James. 2015. *Peter e Wendy in Peter Pan*. Tr. it. M. Dandolo, Torino: Einaudi.
- . 2015b. *Peter Pan nei Giardini di Kensington in Peter Pan*. Tr. it. M. Dandolo, Torino: Einaudi.
- Benjamin Walter 1966. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Tr. it. E. Filippini. Torino: Einaudi.
- . 1971. *Immagini di città*. Tr. it. M. Bertolini. Torino: Einaudi.
- . 1995. *Tesi di filosofia della storia in Angelus Novus*, a cura di R. Solmi. Torino: Einaudi.
- . 2001. *Il dramma barocco tedesco in Opere complete II. Scritti 1923-1927*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Tr. it. F. Cuniberto. Torino: Einaudi.
- . 2003. *Infanzia berlinese intorno al millenovecento in Opere complete V. Scritti 1932-1933*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Tr. it. E. Ganni. Torino: Einaudi.
- . 2003b. *Teatro e radio. Sul reciproco controllo della loro azione educativa in Idem. Opere complete V. Scritti 1932-1933*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Tr. it. E. Ganni. Torino: Einaudi.
- . 2006. *Appendice a La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire in Opere complete VII. Scritti 1938-1940*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Tr. it. G. Schiavoni. Torino: Einaudi.
- . 2006b. *Da un testo manoscritto in Opere complete VII. Scritti 1938-1940*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Tr. it. G. Schiavoni. Torino: Einaudi.
- . 2007. *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*. Tr. it. E. Ganni. Torino: Einaudi.
- . 2010. *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann. Tr. it. R. Solmi, A. Moscati, M. D. Carolis, G. Russo, G. Carchia, F. Porzio. Torino: Einaudi.
- Bennato, Edoardo. 1980. *L'isola che non c'è*. Milano: Ricordi.

<sup>44</sup> Per quanto concerne il rapporto tra la presunta collocazione del Paradiso e la progressiva scoperta e mappatura della superficie terrestre, si vedano: Scafi 2007; 2011.

- Berute, Santiago. 2018. *Giardinofilia. Una storia filosofica del giardino*. Tr. it. E. Tramontin. Milano: Ponte alle Grazie.
- Bloch, Ernst. 1997. *Spirito dell'utopia*. Tr. it. V. Bertolino e F. Coppelotti. Milano: Rizzoli.
- Bloch Ernst, e Benjamin Walter. 2017. *Ricordare il futuro. Scritti sull'Eingedenken*, a cura di S. Marchesoni. Milano-Udine: Mimesis.
- Coppelotti, Francesco. 2007. *Estetica e metareligione per la filosofia futura dell'Europa* in Ernst Bloch. *Spirito dell'utopia*. Milano: Rizzoli.
- Cuozzo, Gianluca. 2009. *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*. Milano-Udine: Mimesis.
- . 2014. *Coincidentia. All'ombra del muro di cinta del paradiso. Il valore mistico-teologico della coincidentia in Cusano* in *Manuductiones. Festschrift zu Ehren von Jorge M. Machetta und Claudia D'Amico*, herausgegeben von C. Rusconi in Verbindung mit K. Reinhardt, 51-79. Münster: Aschendorff.
- Da Vinci, Leonardo. 2009. *Pensieri e scritti letterari*. Verbania: Caribou.
- Desideri, Fabrizio. 2016. "Le ali dell'angelo. Benjamin/Kiefer – Kiefer/Benjamin: contrappunti della memoria". *Rivista di Estetica* 61, n. 66: 33-48.
- Magris, Claudio. 2007. *Prefazione* in Benjamin Walter, *Immagini di città*. Torino: Einaudi.
- Pareyson, Luigi. 1988. *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani.
- Rovatti, Pier Aldo. 2007. *Abitare la distanza*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Scafi, Alessandro. 2007. *Il paradiso in Terra. Mappe del giardino dell'Eden*. Milano: Mondadori.
- . 2011. *Alla scoperta del Paradiso: un atlante del cielo e della terra*. Palermo: Sellerio.





*Sergio Foà*

## **Distanza, lontananza e verità nell'emergenza. Diritto e nostalgia**

**ABSTRACT:** *This essay analyzes the attempts of the legal world to address the emergency of the pandemic, with the eagerness to qualify and arrange the various public interests to be protected. It analyzes the tension between the protection of fundamental rights, primarily individual and collective health, and the demands of economic freedoms. It relativizes the legal effort by comparing it to some visions of distance and remoteness in literature and nostalgia as a distance (space-time) from something we have lived and can no longer relive. Finally, it is concerned about the right to correct information and the possible means to combat fake news, a phenomenon that looms even more when fundamental freedoms suffer a squeeze on their guarantees of protection.*

**KEYWORDS:** *emergency law, distance (law and literature), health and economic freedom, right to correct information.*

### **1. La distanza nel diritto tra protezione privata e interesse pubblico**

L'ordinamento giuridico conosce diverse previsioni normative che disciplinano o impongono distanze tra persone o tra beni per perseguire finalità primarie, considerate meritevoli di tutela. Dall'esame di alcune di esse emerge nitidamente la previsione di un interesse pubblico prevalente, al cui cospetto gli altri interessi, privati e pubblici, anch'essi protetti (persino a livello costituzionale), diventano inevitabilmente recessivi.

Iniziando dai rapporti tra privati, esiste una minuziosa disciplina normativa che impone il rispetto delle distanze tra edifici e introduce limiti inderogabili di densità edilizia, di altezza, di distanza fra i fabbricati e rapporti massimi tra gli spazi destinati agli insediamenti residenziali e produttivi e spazi pubblici o riservati alle attività collettive, al verde pubblico o a parcheggi<sup>1</sup>. Si tratta di previsioni da osservare ai fini della formazione dei nuovi strumenti urbanistici o della revisione di quelli esistenti, trasmodanti quindi in disciplina di diritto pubblico. La giuri-

<sup>1</sup> D.M. 2 aprile 1968, n. 1444, spec. Art. 9. La disposizione normativa integra il dettato legislativo.

sprudenza amministrativa, con eloquente ossimoro, qualifica le stesse previsioni “tendenzialmente inderogabili”, proprio al fine di garantire l’interesse pubblico a uno sviluppo ordinato dell’edilizia e alla protezione della salute dei cittadini<sup>2</sup>. La distanza, in questo caso, prevista da disposizioni intese a regolare i rapporti tra privati, è ammantata dall’esigenza pubblica di tutela della collettività.

Se si pone lo sguardo al diritto penale e alle corrispondenti misure processuali, la distanza tra persone è prevista in taluni casi a tutela della persona offesa da delitti che comportano a carico del colpevole l’adozione di misure cautelari coercitive. Si può ricordare la misura del “divieto di avvicinamento ai luoghi frequentati dalla persona offesa”, che si articola in due fattispecie applicative, distinte per *ratio*, contenuto e grado di determinatezza<sup>3</sup>. Il divieto di avvicinamento “a luoghi determinati abitualmente frequentati dalla persona offesa” e l’obbligo di “mantenere una determinata distanza da tali luoghi” servono a assicurare alla vittima uno spazio fisico libero dalla presenza dell’aggressore. L’obbligo di “non avvicinarsi alla persona offesa”, ovvero quello di “tenere una determinata distanza dalla persona offesa” intende consentire alla vittima di svolgere la propria vita lavorativa e sociale in condizioni di serenità e di sicurezza, anche quando la condotta dell’autore del reato non sia legata a particolari ambiti territoriali. La misura condivide il contenuto e la *ratio* dell’analoga previsione cautelare dell’“allontanamento dalla casa familiare”<sup>4</sup>.

La distanza imposta dalla legge in questi casi comporta una restrizione della libertà personale a tutela della vittima di atti persecutori (*stalking*) e assume diverse sfumature in ragione della valutazione effettuata dal giudice: avvicinarsi fisicamente alla persona, non rivolgersi a lei con la parola o con lo scritto, non telefonarle, non inviarle sms, non guardarla (quando lo sguardo diventa espressivo di sentimenti e stati d’animo). Per il diritto la distanza può quindi proteggere perfino dallo sguardo. La giurisprudenza definisce tali misure di “minima invadenza”, circoscritte al rapporto interpersonale tra due soggetti, e scelte in base alle concrete modalità e caratteristiche della condotta “invasiva” del prevenuto.

Concentrando poi l’attenzione sul diritto amministrativo, ossia il diritto delle pubbliche amministrazioni e del rapporto tra queste e i consociati, il tema della distanza è tornato prepotentemente alla ribalta nella gestione dell’emergenza da pandemia, a partire dalle c.d. “fonti amministrative del diritto” (il reiterato utilizzo di D.P.C.M., decreti del Presidente del Consiglio dei Ministri) e delle diverse ordinanze assunte a livello statale, regionale e locale. La “distanza” si è registrata anche sul piano giuridico tra coloro che hanno criticato l’eccessivo utilizzo di fonti normative eccezionali<sup>5</sup> e coloro che per contro le hanno pienamente ricondotte al dettato costituzionale<sup>6</sup>.

2 Consiglio di Stato, sez. VI, sentenza 10 settembre 2018, n. 5307.

3 Art. 282-ter c.p.p.

4 Art. 282-bis c.p.p.

5 Cassese 2020.

6 Zagrebelsky 2020.

La legge riconosce al Sindaco il potere di adottare ordinanze contingibili e urgenti, in qualità di rappresentante della comunità locale, per far fronte ad emergenze locali in ambito sanitario e di igiene pubblica, e in quanto ufficiale di governo<sup>7</sup>. In una situazione di emergenza generale, come quella dipendente da pandemia, si è posta la questione del rapporto tra misure emergenziali statali e locali. Il Governo, mediante decreto-legge, ha dapprima stabilito che “a seguito dell’adozione delle misure statali di contenimento e gestione dell’emergenza epidemiologica da Covid-19 non possono essere adottate e, ove adottate sono inefficaci, le ordinanze sindacali contingibili e urgenti dirette a fronteggiare l’emergenza predetta in contrasto con le misure statali”<sup>8</sup>. Le limitazioni alla libertà di circolazione e la loro misura (la distanza) rimanevano così di esclusivo dominio statale. La previsione è stata poi abrogata, ma sostanzialmente reintrodotta: “I Sindaci non possono adottare, a pena di inefficacia, ordinanze contingibili ed urgenti dirette a fronteggiare l’emergenza in contrasto con le misure statali, né eccedendo i limiti di oggetto [...]”<sup>9</sup>. In tal modo i Sindaci possono solo integrare la disciplina dettata a livello statale, peraltro introdotta mediante atti amministrativi d’urgenza, ma non possono derogare alla stessa, pena l’inefficacia delle misure adottate.

Invero il diritto amministrativo vive di composizione tra interessi confliggenti, anche e soprattutto quando gli stessi traggono fondamento dalla disciplina costituzionale e implicano delicate, talora impossibili, valutazioni di ordinazione gerarchica nel disporre la loro cura. Se quindi gli obblighi di “distanziamento sociale” imposti dal diritto sono finalizzati a tutelare la salute collettiva, nel periodo contrassegnato come “fase 2 e fase 3” o “post-lockdown”, le sopraggiunte disposizioni normative hanno assunto un nuovo focus: l’interesse pubblico alla ripresa dell’economia. Anche le misure sul distanziamento sociale, secondo una terminologia abusata e equivoca, devono fare i conti con questo interesse pubblico “emergente”.

Valga l’esempio della c.d. “espansione dei tavolini” a Napoli, per effetto di un’ordinanza del Sindaco, adottata nel mese di giugno 2020, che derogava temporaneamente al regolamento comunale sui dehors attraverso il rilascio con modalità semplificate di permesso di uso temporaneo a titolo gratuito in ampliamento o per nuova occupazione in favore del titolare di esercizi di somministrazione di alimenti e bevande. Un’associazione di cittadini ha presentato ricorso in via d’urgenza per sospendere gli effetti di tale provvedimento e i paventati rischi per la salute pubblica. Con decreto monocratico, dapprima, il giudice amministrativo ha accolto l’istanza perché “non si giustifica affatto l’immediata operatività della disciplina derogatoria e acceleratoria in un quadro che tutt’ora richiede il penetrante controllo pubblico anche delle attività economiche in ragione del persistente stato di emergenza sanitaria”<sup>10</sup>. Tuttavia, in seguito alla camera di consiglio, lo stesso giudice amministrativo ha respinto l’istanza di sospensiva, consentendo in tal modo il proliferare dei tavolini. Nell’arido linguaggio giuridico si legge: “la compatibilità

7 Art. 54 d. lgs. n. 267 del 2000, Testo unico sull’ordinamento degli enti locali.

8 Art. 35 d.l. 2 marzo 2020, n. 9.

9 Art. 3, co. 2, d.l. 25 maggio 2020, n. 19.

10 T.a.r. Campania (Sez. V), decreto del Presidente 8 giugno 2020, n. 1135.

dell'uso del suolo per finalità di somministrazione con la sicurezza della circolazione, a tutela dei fruitori delle strade non si sottrae al rispetto delle generali misure per garantire il distanziamento sociale, al Codice della strada, al Regolamento di Polizia Urbana, alle ordinanze regionali regolanti l'utilizzo massivo delle aree pubbliche o aperte per la fase di rientro dall'emergenza Covid 19". Sul paventato pericolo circa un mancato bilanciamento degli interessi coinvolti, il giudice ha poi sottolineato la prevalenza dell'interesse pubblico a "consentire un ampio e rapido rilancio delle attività economiche coerentemente tra l'altro con le finalità perseguite dalla normativa nazionale"<sup>11</sup>. Quindi: lo stato di emergenza sanitaria non è superato, e con esso le necessarie misure di distanza tra le persone, ma il rilancio delle attività economiche assume ora consistenza d'interesse pubblico prevalente. È interessante notare il compromesso terminologico e il correlato bilanciamento, per così dire, tra diritti e interessi coinvolti: il "distanziamento sociale" deve comunque essere garantito, ma l'esigenza primaria è la ripresa economica.

Il compromesso può trovare conforto nella precisazione lessicale, forse anch'essa una "banalità virale"<sup>12</sup>, voluta dall'Organizzazione Mondiale della Sanità (OMS) che, dopo approssimativi tentativi di inquadrare le misure di contenimento del virus, al "distanziamento sociale" ha dichiarato preferibile il "distanziamento fisico"<sup>13</sup>. Limitando i contatti con gli altri e mantenendo il distanziamento fisico di almeno un metro, si riducono le probabilità di contrarre il virus e di trasmetterlo a qualcun altro. Va invece incentivato il più possibile il rafforzamento dei legami sociali, promuovendo al contempo la socialità come concetto positivo in grado di mantenere e aumentare il benessere psicofisico. Tradotto nei termini del giudice amministrativo: è apprezzato l'aumento dei tavolini, che riapre alla socialità (*rectius* alla ripresa del commercio), ma garantendo il distanziamento fisico. La sintesi, verrebbe da dire, fotografa un interesse pubblico alla "socialità controllata per la ripresa economica".

Con riferimento all'amministrazione "della ricostruzione" post-pandemica si è sostenuto che "un gran numero di norme non potrà mai sostituire una amministrazione efficiente e responsabile. I procedimenti legislativi ed amministrativi possono essere semplificati e migliorati; tuttavia essi non possono supplire alla mancanza di autorevolezza ed all'incertezza della decisione pubblica, nel delineare, in modo compiuto, un chiaro ordine degli interessi da perseguire"<sup>14</sup>. La questione, specie in regime emergenziale, riguarda appunto la definizione del "chiaro ordine degli interessi da perseguire". Se durante il lock-down non pareva esistere dubbio sulla primarietà della salute collettiva, con le "fasi successive" si sono riaperte tensioni tra interessi contrapposti, che sul piano della pura gerarchia suggerirebbero soluzioni molto più nette (non v'è dubbio che la salute, unico diritto "fondamentale" secondo la Costituzione, prevalga sull'iniziativa economica).

11 T.a.r. Campania (Sez. V), ord. 8 luglio 2020, n. 1326.

12 Riprendendo il contributo di Gianluca Cuzzo a questo volume.

13 OMS 2020.

14 Pajno 2020.

Riprende vigore la questione kelseniana dell'assorbimento nel diritto positivo di contenuti sociali: per essere "puro" un sistema giuridico non dovrebbe ospitare altro che procedure astratte che riconoscono a ogni potenziale interesse collettivo di divenire effettivo tramite la norma giuridica. Ma Kelsen, nell'analizzare la società di massa del '900, temeva il conseguente indebolimento dinanzi a ondate di protesta, di emotività e di ribellione (si pensi oggi ai commercianti e alle istanze del mondo produttivo a fronte del perdurare di misure restrittive). La forza materiale di interessi sociali sorregge la altrimenti gracile razionalità del sistema puro di decisioni attraverso procedure, ma deve essere saldata "con le procedure stringenti e con i superiori vincoli di natura costituzionale"<sup>15</sup>. Anche la "distanza" conosce di conseguenza una diversa configurazione, per mitigare e bilanciare i diversi interessi, pubblici e privati, da armonizzare nelle scelte normative e amministrative che incidono sulla vita quotidiana dei cittadini.

## 2. Dalla distanza alla lontananza

Secondo il linguaggio comune la prima accezione della "lontananza" è l'essere, il trovarsi lontano, cioè a lunga o relativamente lunga distanza, di un luogo da altro luogo o da un punto di riferimento: in tale accezione, l'uso del termine concorre con il sinonimo "distanza"<sup>16</sup>. Si tratta di una distanza aggravata, o in senso spaziale o in senso temporale. Con riferimento alla persona, il termine descrive il fatto e la condizione d'esser lontano; anche, il tempo, il periodo in cui si è lontani<sup>17</sup>. In tale accezione diviene sinonimo del più comune termine "assenza" e tende a enfatizzare la percezione del cambiamento.

Acquisite queste precisazioni terminologiche, chi scrive è tentato dall'accostare la letteratura e la poesia della lontananza alla situazione contingente che stiamo vivendo, mantenendo distanti, a eventuale corredo e comunque sullo sfondo, i tentativi del mondo giuridico di intervenire per "ridurre le ansietà" dell'uomo di fronte alla pandemia.

Le letture della lontananza seguono qui la preziosa impostazione di Antonio Prete, che al tema ha dedicato un Trattato, ove disegna le diverse figure nelle quali la lontananza si esprime ed è descritta e vissuta da poeti e artisti<sup>18</sup>.

La lontananza come addio è vista come ombra e come minaccia, ancorché vi sia la presenza dell'altro, del paesaggio noto; ma in tale situazione la lontananza s'insinua come possibilità ingombrante di distanza dalla persona e dal luogo da cui si parte. Nell'addio l'uomo cerca di eliminare la distanza, lo spazio, con l'abbraccio, il bacio, cioè le figure della corporeità intese a esorcizzare la lontananza con un'affermazione della vicinanza, proprio perché si sente la minaccia della

15 Prospero 2010, 783.

16 Voce tratta dal Dizionario Treccani.

17 Come in un passo della poesia di Ada Negri, *La stirpe*: "E se m'affondo nelle lontananze del tempo [...]".

18 Prete 2008.

lontananza (cioè, appunto, di una distanza grave). L'esame di questa forma di lontananza involge inevitabilmente implicazioni personali, affettive, riferite alle diverse partenze e ritorni. Più che mai nell'emergenza della pandemia nessuna partenza è uguale a un'altra: il sopravvenire dell'emergenza ha cristallizzato una situazione, un momento e in taluni casi ne ha impedito la prosecuzione, la possibilità di verificarsi nuovamente. Si può pensare all'improvvisa sospensione dell'attività scolastica in presenza, poi protratta fino alla fine dell'anno scolastico e, per alcuni, fino al termine del ciclo degli studi. Si può pensare all'aridità dei funerali celebrati senza consentire di poter ricordare adeguatamente il proprio caro<sup>19</sup>; agli anziani lasciati soli nelle strutture di assistenza, senza il conforto fisico dei familiari<sup>20</sup>. La partenza, in questi casi, più che in altri, non può essere replicata.

La lontananza, stabile, non avvicinabile, è rappresentata dall'orizzonte. L'orizzonte è per definizione lontano, tiene aperta la sua lontananza, perché si allontana progressivamente all'avvicinarsi dell'uomo. L'ultimo orizzonte, nell'idea di Leopardi, individua il confine, il limite, del rapporto tra visibile invisibile, tra il qui e l'oltre. Ma ogni orizzonte comporta anche l'immaginazione dell'oltre, il richiamo di ciò che sta oltre<sup>21</sup>. Nella lontananza interpersonale indotta dalla pandemia, l'orizzonte è stato prevalentemente riferito al ritorno alla normalità, al riacquisto della libertà di circolazione, con le paure correlate alla difficoltà di superare un periodo indefinito di costrizione. A livello istituzionale, quell'orizzonte si è avvicinato mediante una campagna di solidarietà, un'incentivazione a rispettare le regole per accelerare i tempi del ritorno alla normalità (con diffusi slogan del tipo "insieme ce la faremo"). Ma l'orizzonte, riferito all'emergenza da virus, ritorna cupo, ancora una volta mediante la minaccia di tracollo della società e dell'economia, che non sarebbe in grado di reggere un secondo *lock-down*. Il messaggio veicolato, che riaffiora nel timore quasi certo di una seconda ondata della pandemia, è che la ripresa economica è obiettivo primario e gli effetti di una seconda normazione restrittiva non sono ipotizzabili, come a volerne escludere *a priori* la sostenibilità.

La lontananza si declina anche nel tempo: la nostalgia come distanza (spazio-temporale) da qualcosa che abbiamo vissuto e non possiamo più rivivere. Ricorda-va Kant che di nostalgia non si può guarire<sup>22</sup>: pare di avere nostalgia di un luogo, di un paese in cui siamo stati e in cui abbiamo vissuto, in realtà abbiamo nostalgia del tempo vissuto in quel paese, e quando torniamo in quel paese il tempo, quel tempo non c'è più, perché noi non siamo più quelli di un tempo, siamo cambiati.

19 Oggi è una circolare del Ministero della Salute, relativa alla c.d. "fase 3", a regolare la materia: "nei cimiteri è consentito l'accesso del pubblico e sono permesse le cerimonie funebri, evitando assembramenti, indossando protezioni delle vie respiratorie e rispettando rigorosamente la distanza di sicurezza interpersonale di almeno un metro. Il Sindaco può chiudere il cimitero o parti di esso, in caso di impossibilità del rispetto delle misure di contrasto al contagio sopra richiamate".

20 Oggi è un D.P.C.M. dell'11 giugno 2020 a regolare la materia.

21 Prete 2008.

22 Kant 2006; Prete 1992.

Il cambiamento è soggettivo e oggettivo (noi e il luogo). Sono interessanti le letture che rivalutano la nostalgia, distanza nello spazio e nel tempo, come stimolo a trovare nel passato potenzialità e modelli da sviluppare nel futuro. Essa è stata così configurata come una sorta di ponte tra la memoria individuale e quella collettiva<sup>23</sup>. Nello stabilire un legame tra l'Io nel presente e la sua immagine nel passato, la nostalgia esprime un ruolo fondamentale nella ricostruzione e nel mantenimento dell'identità individuale e collettiva. In questo senso l'atteggiamento melanconico si differenzia da quello nostalgico: il primo è individualistico, incentrato sull'individuo melanconico, il secondo si può configurare come un sentimento che lega la sfera privata con quella pubblica, la memoria personale con quella collettiva. La nostalgia quindi deve essere accompagnata da una visione critica, non deve mitizzare il passato, creando mistificazioni e false idealizzazioni. Nel periodo della pandemia, come in tutti i periodi di crisi e di emergenza, la distanza nostalgica ha conosciuto una crescita potenziale, inducendo taluni enti pubblici ad attivare specifici sportelli di ascolto per fronteggiarne le derive patologiche. Anche in questo caso, il ritorno alla situazione vissuta prima non sarà soddisfacente, perché dopo la progressiva riduzione o la sconfitta della pandemia, noi tutti saremo comunque profondamente mutati.

La lontananza estrema, infine, consente di relativizzare il momento vissuto. Ancora una volta il pensiero corre alla poesia leopardiana, alla Ginestra, e alla visione della storia dell'uomo nella sua finitezza, nella sua vanità, nella sua pretesa, da questa lontananza estrema la Terra appare un granello di sabbia. La lontananza estrema delinea un punto di vista filosofico, consente di conoscere l'esistenza, per leggere il mondo e la vita e le sue pieghe, non nelle sue implicazioni prossime, ma attraverso un distanziamento il più possibile estremo<sup>24</sup>.

Il recente periodo di lontananza forzata imposto dalla pandemia ha offerto le condizioni per ridestare un potenziale "spazio dell'ispirazione", come rivisitazione dei rapporti tra vicinanza e lontananza, infinito e indefinito, rimettendo alla sensibilità individuale interrogativi sul senso della vita e sulla fragilità dell'uomo. Ritorna la nostalgia come strumento critico, per costruire il futuro, utilizzando un punto di vista nuovo con cui guardare la presenza nel tempo e nello spazio. L'insegnamento di Proust ricerca l'infinito e l'eterno nell'immanenza dell'arte, che è la parte dominante dell'uomo. Il viaggio di scoperta non consiste nel vedere nuovi panorami, ma nell'aver "occhi nuovi" per osservare il mondo nella sua selvaggia e intrinseca naturalezza, le persone nei loro aspetti più reconditi, i luoghi e gli oggetti attraverso una lente di ingrandimento, rischiarati da una luce nuova<sup>25</sup>.

23 Fortunati 2008.

24 Così, ancora, Prete 2008; Carrera 2011.

25 Proust 1950: "il solo vero viaggio, il solo bagno di giovinezza, non sarebbe quello di andare verso nuovi paesaggi, ma di avere occhi diversi, di vedere l'universo con gli occhi di un altro, di cento altri, di vedere i cento universi che ciascuno di essi vede, che ciascuno di essi è; e questo è possibile con un Elisir, un Vinteuil, con i quali – e con i loro pari – noi vogliamo veramente di stella in stella".

### 3. La lontananza all'epoca dell'iper-connesione

Il significato di lontananza è sicuramente cambiato con la c.d. rivoluzione tecnologica. Gli “interminati spazi e i sovrumani silenzi” di Leopardi forse resistono solo nell'anima e nella sensibilità di pochi virtuosi, ma oggi è difficile trarre ispirazione dal sentimento nostalgico che in passato ha suggestionato poeti e artisti. Ricordando che secondo Pitagora la ragione per cui siamo nati è la contemplazione del cielo...

Le distanze si sono assottigliate progressivamente, incidendo anche sui sentimenti, svilendo l'interiorità delle persone verso scenari di relativismo culturale e di accentuato individualismo.

In questo mutato contesto, si potrebbe invocare, banalizzando, una agevole compensazione della distanza personale mediante l'utilizzo degli strumenti telematici per la scuola, il lavoro e altri contatti sociali, con impellente interesse a incrementare le telecomunicazioni. Significativo e paradossale che proprio nel periodo del *lock-down*, ove il distanziamento sociale (*rectius* fisico) avrebbe dovuto sospendere lo svolgimento di ogni attività non primaria, siano state installate in tutto il Paese, mediante impegnativa attività edilizia, numerose antenne e ripetitori, in ossequio a una legislazione derogatoria, sempre più permissiva a favore dei gestori dei servizi telefonici. La *vulgata* asserisce a sostegno la preminenza di due interessi pubblici, nuovamente ritenuti ineludibili: l'incentivazione delle comunicazioni (a compensazione della distanza!) e la ripresa dell'economia. E i detrattori della rete 5G, che invocano l'applicazione del principio di precauzione, sono repentinamente tacitati proprio invocando tali primari interessi pubblici<sup>26</sup>.

Le prime indagini sociologiche sulle giovani generazioni, già abituate a vivere una “*vita digitale e connessa*”, hanno tuttavia confermato l'irrinunciabilità degli spazi e dei momenti fisici di socialità, e il 38% dei ragazzi sente la mancanza della scuola<sup>27</sup>. Se la prima settimana di quarantena è stata vissuta in maniera leggera e spensierata, poi il possibile spostamento degli esami e il probabile non ritorno sui banchi di scuola ha destato reazioni nostalgiche. La socialità della vita scolastica non è risultata sostituibile: la misurazione dell'efficienza della didattica a distanza non risolve il problema della distanza dal modello culturale dell'istruzione, che vive di una comunità “in presenza”. L'ansia è semmai ingenerata dall'incertezza normativa e amministrativa sull'*an*, sul *quando* e sul *quomodo* del rientro nelle scuole.

### 4. La lontananza dalla verità e il contrasto alle *fake news*

Proprio nei momenti di emergenza e di allarme sociale diventa indispensabile garantire una corretta informazione alle persone, a tutela della salute individuale e collettiva. Il bisogno di verità, di conoscere le potenzialità diffusive del virus, le

<sup>26</sup> Vedi, ad esempio, Fiordalisi 2020.

<sup>27</sup> Vedi gli esiti dell'indagine in Devescovi 2020.



politiche e le misure di difesa approntate, diventa irrinunciabile, rafforzando la natura fondamentale del diritto a essere correttamente informati<sup>28</sup>.

Questione dibattuta è la configurazione dei c.d. “diritti aletici” (da *aletheia*, verità) correlati al bene-verità quale bene negativo, che si manifesta quando sorgono dubbi, perplessità o contrasti riguardo a informazioni fornite ai singoli e alla collettività (dai pubblici poteri o da manipolatori che influenzano la politica, l'economia e la vita sociale)<sup>29</sup>. Questo ruolo scettico a fondamento della nozione di verità, di “non nascondimento”, condiziona inevitabilmente la costruzione dei diritti dei singoli, orientati alla tutela di tale bene.

Secondo un inquadramento teorico, tali diritti riguardano tre aree in cui il bene verità si rivela socialmente importante: l'area dell'informazione, l'area della scienza e della conoscenza condivisa, l'area della cultura. Lo schema si deve confrontare con la società moderna, l'iperconnessione e i *big data* da essa generati. Ammoniva Rodotà che il controllo dei poteri sociali da parte dei big del web è una discussione aperta e richiede lo studio dei “diritti dei nuovi popoli del web”<sup>30</sup>. In questo senso i diritti aletici, quali strumento di cultura, sono mezzo per la libera costruzione della personalità individuale, a fronte dei rischi alimentati dalla rete: in sintesi si esprimono nella capacità di percepire la falsità dell'informazione<sup>31</sup>.

La cultura digitale e la circolazione di una grande mole di dati (*big data*), orientabili politicamente e socialmente, pongono nuove questioni al legislatore sul controllo e la limitazione delle informazioni-comunicazioni, ingenerando il rischio di restrizioni alle libertà costituzionalmente garantite. La rete e i *social media* governano infatti l'attuale contesto tecno-comunicativo e favoriscono le c.d. “cascate sociali” tra le comunità di discussione, accelerando anche la diffusione di *fake news*. Un tema giuridicamente rilevante riguarda la responsabilizzazione e/o il controllo dei c.d. *gatekeepers* dell'informazione, cioè dei titolari dei *social media*, in ordine ai contenuti illeciti, o falsi, caricati da terzi. Il contrasto si manifesta tra il carattere aperto della rete e il numero limitato di soggetti (come *Google* o *Facebook*) muniti delle “chiavi dei cancelli” da cui transita l'informazione: in un sistema in cui esistono pochi custodi dell'informazione, se una ‘bufala’, per la logica dell'algoritmo con cui essi operano, viene rilanciata e posta in evidenza sullo schermo può raggiungere milioni di persone e consolidarsi come fatto non controverso. Il bivio è lasciare Internet come spazio senza regole, oppure estendere a Internet la logica dello Stato di diritto, sottoponendolo a regole di garanzia delle nostre libertà. Tra le soluzioni possibili si può affidare alle grandi piattaforme una verifica delle informazioni che fanno accedere dai loro ‘cancelli’: un filtro che si infittirà se dovesse introdursi il principio secondo cui i *social media* diverranno responsabili per i contenuti che ospitano.

28 Ministero della Salute 2020.

29 D'Agostini e Ferrera, 2019.

30 Rodotà 2013; vedi anche Monti 2019.

31 Foà 2020.

Il problema della legittimazione di una compagnia multinazionale a esercitare il controllo dell'informazione sulla rete (una sorta di censura privata, la c.d. "collateral censorship") potrebbe essere superato introducendo "istituzioni specializzate, terze e indipendenti che, sulla base di principi predefiniti, intervengano successivamente, su richiesta di parte e in tempi rapidi, per rimuovere dalla rete quei contenuti che sono palesemente falsi o illegali o lesivi della dignità umana"<sup>32</sup>. Si è parlato al riguardo, con enfasi inappropriata, di "Tribunale della verità". La modifica dell'algoritmo, in grado di depotenziare le notizie false ponendole in coda è stata a sua volta criticata, perché alimentata della stessa logica viziata cui tenta di porre rimedio: la delega all'algoritmo di un'attività, quale il riscontro su fonti e notizie, che non può che essere umana e valutativa.

Per ora in ambito europeo sono gli stessi attori della rete che intervengono in via di autoregolamentazione, mediante il codice di condotta contro la disinformazione sottoscritto nel 2018 dalle piattaforme *online* Google, Microsoft, Mozilla, Twitter e da sette associazioni UE per il commercio. Le istituzioni europee vigilano mediante controlli e report mensili, ma dal primo rapporto annuale di autovalutazione emergono importanti profili di disinformazione, che hanno interessato l'ambito politico (le elezioni per il Parlamento Europeo nel maggio 2019), i temi legati alla salute e la diffusione di sistemi di propaganda automatizzati su larga scala. Le politiche dei vari attori della rete sono totalmente disomogenee e permangono significative differenze tra Stati membri circa la loro attuazione, la cooperazione con i portatori di interessi e la sensibilità ai contesti elettorali.

In sintesi, il diritto alla corretta informazione è condizionato dal rinvio all'autoregolamentazione degli attori della rete; il controllo sulle notizie è lasciato ai singoli *gatekeepers* privati, con modalità diverse e, soprattutto, sensibilità diverse, sfuggenti a uniformazione regolata dal pubblico. Basti pensare alle operazioni di "*debunking*" (di "demistificazione"): quando vengono svolte? Con quali modalità? Da chi? Con quale efficacia? È legittimo e sostenibile che l'"integrità giornalistica" sia verificata da privati intermediari della rete? Il ruolo delle autorità pubbliche di garanzia non pare sufficiente, per ora, a garantire la tutela invocata, ma la configurazione del diritto è iniziata mediante il rafforzamento e l'azione intersettoriale delle Autorità di garanzia e di vigilanza. Il compromesso, avviato in Francia, può esprimersi mediante disciplina di autoregolazione (di *fact checking*) sotto la vigilanza pubblica. Un rimedio alla lontananza dalla verità, quindi, non completamente auto-regolato ma ancora distante dalla configurazione del "diritto atletico" come situazione giuridica soggettiva piena e direttamente tutelabile.

32 Pitruzzella 2016; 2018.

## Bibliografia

- Carrera, Alessandro. 2011. *La distanza del cielo: Leopardi e lo spazio dell'ispirazione*. Milano: Medusa.
- Cassese, Sabino. 2020. "La pandemia non è una guerra. I pieni poteri al governo non sono legittimi" *Il Dubbio*, 14 aprile 2020.
- D'Agostini Franca e Maurizio Ferrera. 2019. *La verità al potere. Sei diritti aletici*. Torino: Einaudi.
- Devescovi, Francesca. 2020. "Covid-19, cosa manca di più ai giovani in questa quarantena?" *Il Sole 24 ORE*, 14 aprile 2020. <https://alleyoop.ilsole24ore.com/2020/04/14/giovani-quarantena/>.
- Fiordalisi, Mila. 2020. "5G, in Italia serviranno più antenne. È il 'prezzo' della normativa" *Corriere Comunicazioni*, 17 aprile 2020. <https://www.corrierecomunicazioni.it/telco/5g/5g-in-italia-serviranno-piu-antenne-e-il-prezzo-della-normativa/>.
- Foà, Sergio. 2020. "Pubblici poteri e contrasto alle *fake news*. Verso l'effettività dei diritti aletici?". *Federalismi* 11: 248-264.
- Fortunati, Vita. 2008. "Nostalgia, identità e senso del tempo". *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, n. 2: 23-38.
- Kant, Immanuel. 2006. *Antropologia pragmatica* (1798). Tr. it. G. Vidari. Roma-Bari: Laterza.
- Ministero della Salute. 2020. "Covid-19 e *fake news*: le nuove bufale smentite dal Ministero". <http://www.salute.gov.it/portale/nuovocoronavirus/dettaglioNotizieNuovoCoronavirus.jsp?lingua=italiano&menu=notizie&p=dalministero&id=4692>.
- Monti, Matteo. 2020. "Le *Internet platforms*, il discorso pubblico e la democrazia". *Quaderni Costituzionali*, n. 4: 811-840.
- OMS. 2020. "Conferenza stampa del 20 marzo 2020". [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/wellness/social-distancing-coronavirus-physical-distancing/2020/03/25/a4d4b8bc-6ecf-11ea-aa80-c2470c6b2034\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/wellness/social-distancing-coronavirus-physical-distancing/2020/03/25/a4d4b8bc-6ecf-11ea-aa80-c2470c6b2034_story.html)
- Pajno, Alessandro. 2020. "Amministrazione e ricostruzione dopo il Coronavirus" *Giustizia amministrativa*, 26 giugno 2020. <https://www.giustizia-amministrativa.it/-/pajno-amministrazione-e-ricostruzione-dopo-il-coronavirus>.

- Pitruzzella, Giovanni. 2016. "Intervista al Financial Times", 30 dicembre 2016.
- . 2018. "La libertà di informazione nell'era di Internet". *Media Laws* 1: 1-28.
- Prete, Antonio, a cura di. 1992. *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano: Raffaele Cortina.
- . 2008. *Trattato della lontananza*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Proust, Marcel. 1950. *La prigioniera. Alla ricerca del tempo perduto* (1923). Tr. it. P. Serini. Torino: Einaudi.
- Prospero, Michele. 2010. "Il pensiero giuridico di Kelsen: normativismo e diritto privato". *Romanian Political Science Review* 10, n. 4: 709-787.
- Rodotà, Stefano. 2013. *Iperdemocrazia. Come cambia la sovranità democratica con il web*. Roma-Bari: Laterza.
- Zagrebelsky, Gustavo. 2020. "Coronavirus e decreti: 'Chi dice Costituzione violata non sa di cosa sta parlando'" *Il fatto quotidiano*, 1 maggio 2020.

Carola Del Pizzo

## Isolare, Abitare, Conversare

**ABSTRACT:** *This paper aims to investigate the relationship between human beings and space, paying particular attention to the different ways of thinking about physical distance and highlighting how they intertwine with the ways of conceiving inter-human relations. Firstly, an examination of the etymological roots of 'isolation', followed by the analysis of some of the most famous verses by Paul Verlaine, will allow a deeper insight on the correlation between distance and the sense of estrangement and separateness. The architectural works of Sou Fujimoto, with the support of Heidegger's words, will then invite to look at distance as an "in-between space", where the very concept of separation fades away. Finally, Lee Ufan's art and Hartmut Rosa's sociological reflections will help to glimpse the "in-between space" as a "space of resonance", able to offer itself, to those who learn to dwell in it, as a place of encounter and dialogue.*

**KEYWORDS:** *space, resonance, separation, encounter, in-betweenness.*

La mia casa è diafana, ma non di vetro. Si può dire piuttosto che ha la natura del vapore. I suoi muri si condensano o si allentano [...]

A volte li stringo attorno a me, come un'armatura d'isolamento. [...]

Ma, altre volte, lascio i muri della mia casa svilupparsi nel loro elemento proprio, che è l'estensibilità infinita. Allora, essi si espandono e si perdono in tutte le strade del mondo.<sup>1</sup>

Nel 2020, in un momento storico in cui il rischio pandemico globale ha obbligato all'isolamento domestico e al mantenimento di precise distanze di sicurezza, la nozione di distanza si è mostrata in tutta la sua densità semantica; nell'ottica di un'indagine sulle possibilità che gli esseri umani hanno di relazionarsi ai tempi del distanziamento fisico, spesso ambiguamente definito 'sociale', si è fatta strada l'esigenza di riconsiderare la distanza a partire dal suo significato di 'intervallo spaziale', adottando uno sguardo sui rapporti interumani che non tralasci di tenere in conto il rapporto tra l'individuo e lo spazio in cui vive.

1 Spyridaki 2019, 32.

Il presente contributo si propone allora di assumere tale prospettiva, cominciando dal prendere in esame la condizione di isolamento, che conserva già nella sua etimologia un riferimento allo spazio fisico e all'esperienza della distanza; con la guida dei versi di Verlaine, si tenterà però di riportare il pensiero sulla comune associazione tra l'essere isolati e il sentirsi separati ed estraniati.

Sarà poi compito delle voci principali della seconda sezione, quelle di Sou Fujimoto e di Martin Heidegger, fare luce su un modo di pensare e vivere lo spazio in cui, a sfumare, è il concetto stesso di separazione.

Le opere d'arte di Lee Ufan e le parole del sociologo Hartmut Rosa aiuteranno infine a riscoprire la distanza come 'spazio di risonanza', capace di offrirsi, a coloro che imparano ad abitarla, quale luogo di incontro e dialogo.

## 1. Isolare

Parlami. Perché non parli mai? Parla.<sup>2</sup>

Quando si intraprende un'indagine in merito all'isolamento, non ci si può sottrarre al confronto con le diverse accezioni che tale termine ha collezionato nel tempo, nonché con il ventaglio di contesti a cui esso viene correntemente applicato; in ogni caso, che si utilizzi per intendere la decisione di privarsi per un periodo della compagnia degli altri o un provvedimento sanitario imposto dalle autorità governative o ancora, figuratamente, il senso di non appartenenza di un individuo a un certo ambiente, questa parola mantiene intatto, in linea con il suo etimo, un implicito e ricorrente richiamo al concetto di distanza, e, in generale, all'ambito dello spazio fisico.

Ci sono tuttavia due aspetti di cui l'etimologia, da sé, non riesce a rendere conto: innanzitutto, della ragione per la quale 'isolare' è adottato come un immediato sinonimo di 'separare' ed 'escludere'. Se il latino *insula* indica di fatto una 'porzione di terra' che si trova *in salum*, 'in mezzo al mare' e, pertanto, a una certa distanza dalla terraferma, non viene posto in tale vocabolo alcun accento sulla necessità di concepire lo spazio tra questa porzione di terra e il litorale quale motivo di separazione dell'una rispetto all'altro; le acque che intercorrono tra loro possono essere altrettanto considerate ciò che li separa o ciò che li mantiene in comunicazione. In secondo luogo, l'etimo a fatica spiega l'origine di quell'abitudine espressiva, ormai parte di quanto Gaston Bachelard chiamerebbe "automatismo del linguaggio"<sup>3</sup>, secondo cui, ogniqualevolta si definisce 'isolata' una persona, si sottintende, più o meno velatamente, che la condizione di isolamento porta con sé una sensazione di solitudine e di estraneità.

Non è difficile, invece, cogliere un nesso tra queste sovrapposizioni lessicali, che sembra risiedere proprio nella comune interpretazione della distanza fisica come separazione tra due punti e, allo stesso tempo, come manifestazione tangibile o,

<sup>2</sup> Eliot 2014, 99.

<sup>3</sup> Bachelard 1961, 26.

perfino, ‘metro’ del senso di solitudine e separatezza di un individuo. Un’ulteriore conferma di quanto si intersechino il modo di pensare lo spazio con quello di concepire le relazioni interumane si può d’altro canto ottenere prestando attenzione all’uso corrente dei termini che delineano due volti della distanza, ovvero ‘vicinanza’ e ‘lontananza’: se, letteralmente, essi vengono adoperati per quantificare a livello percettivo un intervallo dello spazio fisico, sono diverse poi le occasioni in cui sono applicati in senso figurato all’ambito sociale<sup>4</sup>, per ‘misurare’ il grado di confidenza o di estraneità di un persona rispetto a un’altra.

Eppure, citando di nuovo Bachelard, un’occasione di risvegliare “l’essere assopito nei suoi automatismi”<sup>5</sup> sopravvive sempre e, prima ancora che nel discorso filosofico, la si incontra nella poesia. Le immagini poetiche, con la loro capacità di rimettere in moto l’attività linguistica<sup>6</sup>, costituiscono inoltre un punto di vista privilegiato quando si tratta di interrogarsi sul rapporto tra essere umano e spazio, perché esse offrono delle testimonianze di uno spazio “vissuto”<sup>7</sup>, non ridicibile a quello “indifferente, lasciato alla misura e alla riflessione del geometra”<sup>8</sup>.

Una delle raccolte di poesie che consente maggiormente di immergersi in tale rapporto è senza dubbio *Fêtes Galantes*<sup>9</sup>, i cui ventidue componimenti, per la

4 A tale proposito, è interessante fare riferimento anche al discorso sull’isolamento pronunciato da Gadamer nel 1961 e riportato nella traduzione italiana di Franco Volpi all’interno della raccolta *Elogio della Teoria*; in questo scritto, che si concentra sul cercare un nesso tra la condizione di isolamento e il fenomeno dell’autoalienazione, il filosofo fa ampio impiego di un lessico fondato sul binomio ‘vicinanza-lontananza’. Al fine di esprimere efficacemente l’estraneità sociale dell’individuo alienato e di creare un punto di contatto tra essa e l’esperienza vissuta da chi è isolato, Gadamer si appoggia infatti proprio all’uso comune del ‘vocabolario della distanza’ e, dopo aver definito l’essere isolati come una “perdita della *vicinanza* agli altri” (Gadamer 1989, 94, corsivo mio), afferma che “[s]e due persone si estraniavano l’una rispetto all’altra, ciascuno avverte nei confronti dell’altro, a cui una volta era *vicino*, un’alienazione” (Gadamer 1989, 96, corsivo mio).

5 Bachelard 1961, 26.

6 “Per mezzo della sua novità, un’immagine poetica mette in moto tutta l’attività linguistica: l’immagine poetica ci riporta all’origine dell’essere parlante” (Bachelard 1961, 13).

7 Bachelard 1961, 26. Riguardo alle differenze tra lo spazio “vissuto” e quello “geometrico”, può essere d’aiuto prendere in esame anche le parole di Martin Heidegger nel testo *Costruire, Abitare, Pensare*: da un canto, il filosofo rileva che, a partire dallo spazio fisico e per mezzo di un progressivo “processo astrattivo” (Heidegger 1952, 104), si è in grado di giungere a uno spazio inteso come “pura costruzione matematica”, da lui denominato “‘lo’ spazio” (Heidegger 1952, 104); tuttavia, egli sottolinea subito dopo che “in nessun caso i numeri-misure [...], per il solo fatto di essere applicabili universalmente a ogni cosa estesa, sono anche da considerare il fondamento dell’essenza degli spazi e dei luoghi” (Heidegger 1952, 104). Questo perché i concetti di “luogo [*Ort*]” e di “spazi [*Stellen*]” sono indistricabilmente connessi alla relazione tra uomo e spazio, che può essere afferrata non attraverso un qualche procedimento di astrazione, ma soltanto con il riconoscersi dell’uomo come costitutivamente immerso in tale relazione, con la riscoperta del significato della condizione umana nel “soggiornare” sulla terra, “presso le cose” (Heidegger 1952, 105).

8 Bachelard 1961, 26.

9 H. Walker dedica uno scritto a riguardo, in cui rileva la profonda “sensibilità visiva [*visual sensitivity*]” (Walker 1972, 1008) di Verlaine nel descrivere i contesti spaziali in cui situa i componimenti di *Fêtes Galantes* e nel restituire così dei vividi quadri della relazione tra gli esseri umani e lo spazio. In particolare, Walker individua due diverse tipologie di relazione: da un lato,

precisione quasi impressionistica con cui Verlaine ne delinea gli scenari, paiono del tutto simili a delle tele dipinte. Le diverse modalità in cui le figure umane si relazionano con il paesaggio, che fin dai primi versi di *Clair de Lune* assume piena dignità di personaggio, permettono, nella poesia finale del volume, di osservare sotto una luce ulteriore la correlazione tra distanza fisica e senso di estraneità.

*Colloque sentimental*<sup>10</sup> vede infatti protagonisti due innamorati che versano sì in una condizione di totale estraneità reciproca, ma non di certo perché distano di molto l'uno dall'altro. Né sembra sufficiente motivare il loro freddo – direbbe H. Walker – “distacco”<sup>11</sup> facendo riferimento unicamente all'affievolirsi del loro amore. C'è qualcosa di ulteriore, che Verlaine nasconde nella maniera in cui i due si rapportano con il parco “solitario e ghiacciato” che attraversano. Camminano fianco a fianco come ombre sbiadite, pronunciando parole così esili da essere quasi interamente inghiottite dalla notte: “– Batte sempre il tuo cuore al mio sol nome? / L'anima mia vedi tu sempre in sogno? – No”. Quel ‘no’ è sferzante: seppur sussurrato con voce fioca, circonda definitivamente ciascuno dei due protagonisti con un ‘muro’ di dolorosa solitudine. Ma i mattoni di quel muro il poeta li dispone già nelle strofe precedenti, quando racconta dei loro occhi, “morti”, delle loro labbra, “mollì”, del loro incedere immemore in un parco che li conosce e che essi non si sforzano di riconoscere. Il titolo del componimento è di una crudele ironia: Verlaine parla di ‘colloquio’, anche se qui è esattamente la comunicazione, in ogni suo aspetto, a mancare; la voce degli amanti è flebile, le poche domande che si scambiano ricevono risposte simili a un'eco lontana, mentre i due intrattengono la relazione in assoluto più “muta”<sup>12</sup> con il parco, che resta “solitario” proprio per il fatto che essi vi scivolano attraverso con i sensi spenti, sfuggenti come “spettri”. Non interagiscono mai veramente, né tra loro né, soprattutto, con il luogo in cui si trovano.

Sul sottofondo degli arbusti stropicciati dai loro passi, si fa dunque strada la necessità di un ripensamento del ruolo della distanza fisica nell'esperienza dell'estraneità: al posto di affannarsi a calcolare la responsabilità che l'entità della distanza, la quantità di spazio intercorrente tra le persone, può avere nell'originarla, si rivela senza dubbio fecondo cercare le radici di questa sensazione anzitutto nel modo in cui gli individui vivono lo spazio. In altri termini, prima di riflettere riguardo

quella caratterizzata da una viva interazione delle figure umane con il paesaggio, che le porta a una immersione e, talvolta, quasi a una fusione con esso; dall'altro, quella dominata invece da un freddo distacco e contraddistinta da un senso di profonda solitudine.

10 “Nel vecchio parco solitario e ghiacciato/ due ombre poco fa sono passate./ Gli occhi son morti e le labbra molli./ si odono a pena le loro parole./ Nel vecchio parco solitario e ghiacciato/ due spettri hanno evocato il passato./ – Ti sovviene della nostra estasi antica?/ – Perché volete mai che mi sovvenga?/ – Batte sempre il tuo cuore al mio sol nome?/ L'anima mia vedi tu sempre in sogno? – No./ – Ah! i bei giorni di felicità indicibile/ quando univamo le nostre bocche! – È possibile./ – Come azzurro era il cielo, e grande la speranza!/ – Vinta, la speranza è fuggita al cielo nero./ Andavano così fra le avene selvagge, la notte sola udi loro parole.” (Verlaine 1973, 35).

11 Walker 1972, 1009.

12 Il concetto di rapporto muto con gli spazi in cui l'uomo vive e si muove è presa in prestito dal sociologo Hartmut Rosa, che costruisce la sua teoria sociologica a partire dalla distinzione tra relazione muta e relazione risonante con il mondo (vedi in particolare: Rosa 2018, 22, 36).



all'influenza dello spazio sulle relazioni che, 'in' esso, gli esseri umani instaurano tra loro, pare opportuno indagare la relazione che le persone instaurano 'con' esso.

## 2. Abitare

Non sapersi orientare in una città non significa molto. Ci vuole invece una certa pratica per smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta. I nomi delle strade devono parlare all'errabondo come lo scricchiolio dei rami secchi, e le viuzze del centro gli devono scandire senza incertezze, come in montagna un avvallamento, le ore del giorno<sup>13</sup>.

A suggerire la rilevanza di uno sguardo più approfondito sullo "spazio vissuto" sono, oltre ai versi di *Colloque sentimental*, anche le riflessioni del noto architetto giapponese Sou Fujimoto, il quale, da un contesto curiosamente affine a quello in cui è ambientata la poesia di Verlaine, ha tratto l'ispirazione che lo guida ormai in ogni suo progetto. "La foresta è sempre, per me, l'archetipo dell'architettura [*The forest is always to me the archetype of architecture*]" scrive Fujimoto su uno dei modellini che compongono l'opera *Architecture is Everywhere*<sup>14</sup>, dai lui proposta nel 2015 in occasione della biennale di Chicago; accanto alla scritta, una miniatura che sembra riprodurre un parco d'inverno accoglie due piccole figure. Già a una prima occhiata, la situazione assume dei connotati decisamente diversi da quelli tratteggiati dal poeta francese: qui, i due personaggi, invece di scivolare attraverso i sentieri al modo di spettri senza peso, danno quasi l'impressione di intrattenere un silenzioso dialogo con gli alberi, i cui rami spogli, mentre avvolgono la scena come le pareti di un nido, traducono la luce in imprevedibili disegni sul suolo.

Del resto, questo è il motivo per cui Fujimoto, originario della verde Hokkaido, scopre nella foresta l'archetipo dell'architettura: essa è per eccellenza l'esempio di un ambiente che, pur offrendo riparo e protezione, rimane al contempo un "open field", un "contesto aperto"<sup>15</sup>, capace di dare avvio a una libera interazione con chi decide di trattenersi al suo interno. La foresta guida Fujimoto a comprendere ciò che per lui significa essere architetto: disporre e sistemare degli spazi affinché chi vi dimora ritrovi il senso dell'abitare in quello che si può definire un "incontro inaspettato [*unexpected encounter*]"<sup>16</sup> con lo spazio. Se l'"architettura ordinaria"<sup>17</sup> è orientata a un "funzionalismo autoritario"<sup>18</sup>, in quanto assegna rigide funzioni a

13 Benjamin 2007, 15.

14 Fujimoto 2015, *Architecture is Everywhere*. Materiali vari su piedistalli (l'installazione è stata ospitata tra il 2019 e il 2020 presso il Museum of Modern Art di New York).

15 *Open field* è l'espressione scelta da Fujimoto, durante una videointervista realizzata con Design Indaba (2016), per riferirsi a un concetto che in altri contesti chiama *open space* (vedi The New Zealand Institute of Architects 2015).

16 Design Indaba 2016.

17 Fujimoto 2010, 199.

18 Fujimoto 2010, 198.

tutto ciò che costruisce, il “futuro”<sup>19</sup> dell’architettura – afferma Fujimoto – si fonda sulla nozione di “imprevedibilità [*unexpectedness*]”<sup>20</sup>, sul lasciar intravedere, nei luoghi edificati, costanti occasioni di “scoperte non anticipabili”<sup>21</sup>. È il caso di *Final Wooden House*<sup>22</sup>, dove un’intricata struttura di blocchi di legno dà luogo a una casa, al cui interno ogni tentativo di individuare un unico soffitto o pavimento, oltre che di determinare a priori e univocamente la finalità di un’area, si dimostra un’impresa vana; un qualsiasi angolo tra le travi può infatti rivelarsi allo stesso tempo un’accogliente zona per il riposo o una solida mensola, quando non si offre come tavolo per qualche pasto in intimità.

La maniera di vivere lo spazio a cui guarda Fujimoto è dunque quella – direbbe Heidegger – dell’“abitare [*Wohnen*]” nel suo senso autentico, secondo cui l’uomo “non padroneggia”<sup>23</sup> le cose presso cui soggiorna, ma ha cura di esse<sup>24</sup>. Solamente attraverso tale cura, si può concretamente instaurare una relazione con lo spazio nei termini di un ‘incontro inaspettato’ con esso, avendo riguardo per quell’instinguibile e non dominabile “alterità [*otherness*]”<sup>25</sup> o – per usare di nuovo le parole di Heidegger – per lo “spaesante [*Unheimliche*]”<sup>26</sup>, quella componente di ‘estraneo’ che permane non soltanto se si passeggia sotto le fronde di una foresta, ma anche, in forma residuale, nei contesti più ordinari.

Le opere dell’architetto giapponese sembrano a tutti gli effetti favorire la condizione di ‘spaesamento’, schiudendo, a chi le abita, la vista del “non-familiare [*Un-heimische*]” nel “familiare [*Heimische*]”<sup>27</sup>; così dev’essere, ad esempio, per

19 Fujimoto 2010, 198; si noti che, quando Fujimoto parla di futuro, quasi sempre accompagna questo termine con l’aggettivo ‘primitivo’, per indicare l’idea secondo cui l’architettura del futuro prende forma dal momento in cui si riporta l’attenzione alle sue origini.

20 Fujimoto, Ito e Warral 2009, 137.

21 Fujimoto, Ito e Warral 2009, 130.

22 Fujimoto, Sou 2006-2008, *Final Wooden House*. Kuma-gun (JP).

23 Heidegger 2014, 98.

24 “*Il tratto fondamentale dell’abitare è questo aver cura (Schonen)*” (Heidegger 2014, 99).

25 Fujimoto, Ito e Warral 2009, 137.

26 Questo termine, che, letteralmente, si può rendere con l’aggettivo italiano ‘inquietante’, compare già negli anni ‘20 (cfr. in particolare Heidegger 1995, 231-239 (par. 40) e 332-339 (par. 57)), in prevalenza nella forma del sostantivo *Unheimlichkeit*, per assumere poi un ruolo da protagonista nella seconda parte del corso universitario *Hölderlins Hymne “Der Ister”*, tenuto da Heidegger durante l’estate del 1942. Per quanto riguarda la traduzione, si è qui seguita la linea della versione italiana di *Essere e Tempo* realizzata da Pietro Chiodi, il quale, scegliendo di fare riferimento allo ‘spaesamento’ e, quindi, accentuando il carattere di ‘non-ordinarietà’ dell’*Unheimliche*, riesce a rendere conto anche dell’associazione fra tale concetto e quello di *Unheimische*, propriamente “ciò che non è di casa” (vedi Heidegger 2003, 66), proposta da Heidegger nel corso del ’42; afferma infatti il filosofo tedesco: “intendiamo l’inquietante [*Unheimliche*] nel senso di ciò che non è a casa [*nicht im Heimischen*], di ciò che tra le cose di casa non è di casa” (Heidegger 2003, 66) – e ancora – “l’esser-inquietante [*Unheimlichkeit*] nel senso del non essere di casa, dell’esser-spasato [*Unheimisckheit*] [...] supera tutte le altre specie dell’inquietante [*Unheimlichen*]” (Heidegger 2003, 74).

27 Questa traduzione di *Unheimische* ed *Heimische* è tratta da: Berto 2002, 139; lo studio di Graziella Berto fornisce delle efficaci chiavi di lettura riguardo al tema dell’*Unheimliche*, rilevando come tale vocabolo racconti di una “coappartenenza inscindibile tra proprio ed estraneo, un rimando e un’inerenza reciproca tra i due opposti” (Berto 2002, 141), che “affiora nel momento

i residenti del comune austriaco di Krumbach: dal 2014, possono attendere il bus in un ‘canneto’ di sottili tubi bianchi, munito di una scala che consente di salire a diversi livelli sopra quello della strada, trasformando una comune pensilina in un luogo di esplorazione e scoperta<sup>28</sup>. O ancora, altrettanto ‘spaesante’ è senza dubbio *House N*<sup>29</sup>, che confonde le frontiere tra giardino e zona domestica e, al contempo, quelle tra strada e abitazione, grazie a una struttura di tre ‘gusci’ rettangolari di dimensione crescente, costellati di ampie finestre.

Ad andare dunque in cortocircuito, insieme alla soglia fra luogo di attesa e luogo di esplorazione, o, fra casa e strada, sono le distinzioni stesse fra familiare ed estraneo, interno ed esterno, vicino e lontano, riconosciute inadeguate a raccontare l’esperienza dell’uomo quando si apre a un incontro inaspettato con lo spazio; è piuttosto ‘tra’ i termini di queste contrapposizioni che Fujimoto ambisce a situare le proprie costruzioni, dimostrando di concepire la distanza, che sia l’intervallo fisico fra un posto e un altro o anche, in un certo senso, quello logico fra due contrari, non come ciò che li separa, ma come un *in-between space*, uno “spazio-che-è-tra”<sup>30</sup>, in grado di accogliere la loro compresenza e di mantenerli in comunicazione.

Nel momento in cui l’*in-between space* viene abitato, la nozione di separazione sfuma del tutto, sostituita da quella di “gradazione”<sup>31</sup>; mentre l’approccio funzionalistico dell’architettura ordinaria poggia sulla netta demarcazione tra “bianco e nero”<sup>32</sup>, Fujimoto rintraccia delle sorprendenti possibilità architettoniche nelle “infinite sfumature cromatiche”<sup>33</sup> tra essi.

In ultima analisi, l’architetto giapponese concorderebbe con Heidegger sull’individuare il significato proprio del costruire in un “far abitare privilegiato”<sup>34</sup>, capace di fornire una “cornice”<sup>35</sup> alternativa da cui osservare la relazione tra uomo e spazio: l’“architettura *in-between*”<sup>36</sup> di Fujimoto insegna all’individuo ad abitare lo spazio cominciando da uno spaesante incontro con lo ‘spazio-che-è-tra’, in cui si mescolano tutte le distinzioni, anche quelle fra gli estremi ‘più distanti’.

in cui la misura, la normalità si sottrae alla terra, al familiare, al proprio, quando essi perdono la loro padroneggiabilità” (Berto 2002, 144). Ecco che, allora, l’abitare in Heidegger si può leggere allo stesso tempo nei termini di un custodire l’ambito della familiarità, impedendo che esso venga consumato, appiattito nell’ovvio (Berto 2002, 160) e di un conservare l’estraneo prima che esso sia travolto, neutralizzato, addomesticato (Berto 2002, 175).

28 Fujimoto 2014, *Bus stop*. Krumbach (AT); quest’opera è stata realizzata in occasione di un progetto del comune austriaco di Krumbach, che ha coinvolto diversi architetti di fama internazionale nella costruzione di sette fermate degli autobus, con lo scopo di valorizzare il trasporto pubblico sul territorio.

29 Fujimoto 2006-2008, *House N*, Oita (JP).

30 Fujimoto, Ito e Warral 2009, 140.

31 Fujimoto, Ito e Warral 2009, 132.

32 Fujimoto, Ito e Warral 2009, 132.

33 Fujimoto, Ito e Warral 2009, 132.

34 Heidegger 2014, 106.

35 Fujimoto, Ito e Warral 2009, 136.

36 Fujimoto, Ito e Warral 2009, 138.

### 3. Conversare

Gli occhi sono aperti?  
E le orecchie?<sup>37</sup>

Se le opere di Fujimoto hanno consentito di illustrare un modo di pensare e vivere lo spazio fisico in virtù del quale ‘sbiadisce’ la nozione stessa di separazione, è ora necessario mettere a fuoco con maggiore precisione in che maniera si possono configurare i rapporti interpersonali quando si impara a concepire la distanza come *in-between space*.

Uno spunto nella direzione di tale indagine è fornito da una scultura proposta da Lee Ufan nel 1969, parte della numerosa serie di installazioni dal titolo *Relatum*<sup>38</sup>, che l’artista coreano realizza *in situ*, da più di quarant’anni, per alcuni fra i musei di maggiore fama internazionale. Questa in particolare, esposta presso il National Museum of Modern Art di Tokyo, prevede che un metro elastico di caucciù sia appoggiato sul pavimento e che sopra vi siano poste, in tre punti diversi, tre grosse pietre. Dopo poco, la loro pesantezza, comportando un’eccessiva tensione sull’elastico, lo deforma e rende quindi prive di significato le tacche che inizialmente permettevano di calcolare misure accurate. Il metro, dal porre l’accento sulla grandezza della distanza fra le pietre, diviene così un’inattesa guida per lo sguardo degli spettatori, invitandoli a cogliere la connessione tra esse.

Attraverso questa installazione, anche Ufan mostra dunque di voler portare l’attenzione sulla distanza fisica come ‘spazio-che-è-tra’ o – per fare riferimento a un’espressione giapponese a lui cara – come “*ma*”<sup>39</sup>, e di impegnarsi a evocare nel proprio pubblico una “percezione nuova”<sup>40</sup> di tale spazio, scardinando ciò che è dato per scontato nella quotidianità: egli tenta di mostrare “*l’invisibile*”<sup>41</sup> *relatum*, di rendere visibile la distanza come “relazione tra [*relation entre*]”<sup>42</sup>.

37 Cage 2010, 126.

38 Ufan 1969, *Relatum*. Collezione privata.

39 La musicologa e orientalista Luciana Galliano, nel saggio introduttivo di un volume dedicato a tale “sfuggente” e “onnipervasivo” concetto della cultura giapponese, definisce il *ma* non come un “qualcosa”, quanto più come un “entità fra”, “un tempo fra due eventi, uno spazio fra le cose, la relazione fra due persone” (Galliano 2004, 13; corsivo mio).

40 Ufan 2013, 55.

41 Ufan 2013, 51; nel descrivere tale *relatum* come “invisibile a occhio nudo [*invisible à œil-nu*]”, Ufan lascia trasparire la sua convinzione che l’opera d’arte sia per l’individuo una via d’accesso privilegiata a un rapporto ‘nuovo’ con il mondo, che implica “uno scostamento” da quello che tipicamente si instaura nella “quotidianità [*en décalage avec la quotidienneté*]” (Ufan 2013, 81); è facile cogliere, in questa nozione di ‘quotidianità’, un’affinità con quelle di “medietà [*Durchschnittlichkeit*]”, “inautenticità [*Uneigentlichkeit*]” e “quotidianità [*Alltaglichkeit*]” formulate da Heidegger (vedi ad esempio: Heidegger 1995, 162-167 (par. 27)), pensatore a cui l’artista coreano fa spesso esplicito riferimento (vedi ad esempio: Ufan 2013, 34, 85, 247).

42 Ufan 2013, 55; così egli chiarisce il significato della nozione di *relatum*, che traduce anche con “incontro [*rencontre*]” (Ufan 2013, 9) oppure, qualche pagina dopo, con il termine “legame [*lien*]” (Ufan 2013, 314). È da notare come la formulazione di questo concetto risenta fortemente del confronto che Ufan instaura, a partire dal 1956, con la filosofia occidentale e, in particolar modo, con le riflessioni dei fenomenologi francesi.

A chi è pronto a ‘mettersi in ascolto’, il *relatum* si manifesta quale autentico ‘spazio di risonanza’<sup>43</sup> – afferma l’artista, traducendo il complesso concetto di *yobaku*<sup>44</sup>. Se in giapponese tale termine significa letteralmente ‘ciò che resta’ (*yo*) ‘bianco’ (*baku*) ed è una declinazione estetica del *ma* con cui viene indicato, ad esempio, il bianco della pagina di un libro<sup>45</sup> o quello che “traluce nello sfondo delle pitture a china”<sup>46</sup>, Ufan ne fa la chiave di volta della sua poetica e della sua riflessione filosofica, precisando che esso non può essere reso altrimenti che con la nozione di ‘spazio di risonanza’; questo perché si tratta non di uno spazio ‘vuoto’<sup>47</sup>, ma piuttosto di uno “spazio di vibrazione”<sup>48</sup>, di uno spazio ‘bianco’ unicamente in quanto ‘aperto’, che si rende disponibile come luogo d’“incontro”<sup>49</sup>.

La meditazione sul *yobaku* è ulteriormente sviluppata dall’artista coreano attraverso una serie di pitture inaugurata agli inizi del 1990, *Correspondance*: nei diversi dipinti che le appartengono, spesso esibiti insieme, i tocchi del pennello, che lasciano su delle ampie tele bianche brevi tracce di colore grigio, entrano in risonanza tra loro perché innanzitutto risuonano con lo spazio in cui si trovano; grazie alla sapienza che Ufan impiega nella disposizione dei suoi lavori all’interno dei vari contesti museali, i pannelli di tela sembrano infatti estendersi a tutta la parete bianca su cui sono appoggiati, sviluppando un’inaspettata interazione con il luogo che li ospita.

Il compito dell’arte di Ufan si concretizza pertanto nel tentativo di ‘affinare l’udito’ dei visitatori, presentando, per mezzo di un’attenta immersione delle opere negli spazi espositivi e di una “dinamica della distanza”<sup>50</sup> fra i vari elementi scultorei o pittorici, l’*in-between space* al modo di un vero e proprio spazio di dialogo<sup>51</sup>. Le sue sculture e le sue pitture, pienamente fruibili soltanto osservandole nella loro comunicazione con il luogo d’esposizione e prestando orecchio allo scambio dialogico fra le parti che le compongono, fungono così da “intermediari”<sup>52</sup> della

43 Il concetto di risonanza è a tutti gli effetti una delle chiavi di volta per la comprensione delle opere di Ufan, dal momento che permea la sua riflessione artistico-filosofica fin dagli inizi della sua carriera; la centralità di tale nozione, già evidente nelle prime installazioni di *Relatum* (vedi, ad esempio, la lettura che l’artista stesso fornisce di alcune di esse: Ufan 2013, 319) non viene meno neppure nelle sue opere pittoriche, compresa la serie *Dialogue*, i cui ultimi dipinti risalgono al recente 2019.

44 Ufan 2013, 21; l’artista sceglie di rendere tale concetto con il francese *espace de résonance* già in: Ufan 2002.

45 Ufan 2013, 21.

46 Galliano 2004, 16.

47 Ufan non accoglie questa resa di *yobaku*, fornita ad esempio in alcune versioni inglesi dei suoi scritti, dove era stata proposta la parola *emptiness*; per un approfondimento riguardo alle possibili traduzioni di tale termine vedi Ufan 2013, 21.

48 Ufan 2013, 19.

49 Ufan 2013, 21-22.

50 “Il segreto dell’opera si trova in una dinamica della distanza [*Le secret de l’œuvre se trouve dans une dynamique de la distance*]” (Ufan 2013, 273).

51 Vedi ad esempio: Ufan 2013, 51, in cui l’artista racconta espressamente di disporre i vari elementi delle sue sculture in una posizione che dia l’impressione che essi si scambino dei saluti (“*une position qui donne l’impression que les différents objets échangent entre eux des salutations*”).

52 Ufan 2013, 70.

relazione tra uomo e spazio, e, al contempo, dei rapporti interumani; del resto, nel momento in cui un individuo coglie il potenziale di risonanza dello ‘spazio-che-è-tra’, si crea per lui anche l’opportunità – dice Ufan – di un “incontro”<sup>53</sup>, di un rapporto ‘risonante’ con gli altri.

Il sociologo Hartmut Rosa, che individua propriamente nella risonanza il pilastro stesso della “sociabilità”<sup>54</sup>, definisce questo tipo di rapporto come una “relazione di risposta”<sup>55</sup>: a differenza della relazione di “eco”<sup>56</sup>, essa prevede che chiunque vi prenda parte parli e risponda “con la propria voce”<sup>57</sup>. Inoltre, non è possibile confonderla con alcuna forma di interazione “causale”<sup>58</sup> o “strumentale”<sup>59</sup>, i cui risultati sono determinati e prevedibili<sup>60</sup>, dal momento che la risonanza – sottolinea Rosa – implica invece un “elemento di indisponibilità”<sup>61</sup> fondamentale, ossia prende avvio dall’aprirsi all’ascolto di un “Altro”<sup>62</sup> le cui risposte non sono manipolabili o controllabili, ma anzi, spesso si dimostrano del tutto “disorientanti [dérangeants]”<sup>63</sup>.

Ecco quindi che, a ben vedere, abitare lo spazio e guardare alla distanza nei termini di un *in-between space* non soltanto offre l’occasione, ma sembra essere un presupposto necessario per l’instaurarsi di un rapporto interpersonale ‘risonante’, nel quale nessuno dei due estremi interessati venga trattato come “qualcosa di muto”<sup>64</sup> e siano piuttosto conservate le sfumature “cromatiche e sonore”<sup>65</sup> di entrambi: unicamente chi ha imparato ad ‘ascoltare’ lo ‘spazio-che-è-tra’ può d’altronde ammettere la spaesante compresenza delle voci più inconciliabili, senza sentire l’esigenza di mettere a tacere una di esse.

L’abitare tratteggiato da Fujimoto e Heidegger, che ha concesso di rileggere il rapporto tra individuo e spazio in una cornice alternativa rispetto a quella sottesa al comune uso del concetto di isolamento, manifesta dunque, alla luce dell’arte di Ufan e delle parole di Rosa, un aspetto ulteriore; esso si mostra ora, costitutivamente, un ‘cum-versare’, un ‘abitare’ (*versare*) ‘insieme’ (*cum*), nel senso di un vivere lo spazio che, proprio perché differente dal sordo incedere dei protagonisti di *Colloque sentimental*, conduce l’individuo non a sentirsi estraniato, ma a porgere orecchio allo spazio che è tra sé stesso e gli altri, mantenendosi sempre aperto a una spaesante risonanza con ciò che gli è estraneo.

53 Ufan 2013, 22.

54 Rosa 2018, 45.

55 Rosa 2018, 193.

56 Rosa 2018, 193; “[n]ell’eco” – aggiunge Rosa – “risuona soltanto ciò che ci è proprio, non ciò che può giungere in risposta [dans l’écho ne retentit que ce qui nous est propre, et non ce qui répond]” (Rosa 2018, 187).

57 Rosa 2018, 193.

58 Rosa 2018, 193.

59 Rosa 2018, 193.

60 Vedi Rosa 2018, 193: “un effet figé et prédictible”.

61 Rosa 2018, 192.

62 Rosa 2018, 212.

63 Rosa 2018, 193.

64 Rosa 2018, 202.

65 Rosa 2018, 202.

**Bibliografia**

- Bachelard, Gaston. 1961. *La poetica dello spazio*. Tr. it. E. Catalano, Bari: Dedalo.
- Benjamin, Walter. 2007. *Infanzia berlinese*. Tr. it. E. Ganni, Torino: Einaudi. Kindle.
- Berto, Graziella. 2002. *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*. Milano: Bompiani.
- Cage, John. 2010. *Silenzio*. Tr. it. G. Carlotti, Milano: ShaKe.
- Eliot, Thomas Stearns. 2014. *La terra desolata*. Tr. it. A. Serpieri. Milano: Rizzoli.
- Fujimoto, Sou. 2010. "Futuro Primitivo. Primitive Future". *El Croquis*, n. 151: 198-215.
- Fujimoto, Sou, Toyoo Ito, e Julian Worrall. 2009. *2G N. 50: Sou Fujimoto*, Barcellona: Editorial Gustavo Gili.
- Gadamer, Hans Georg. 1989. *L'isolamento come simbolo di autoalienazione*, in *Elogio della Teoria*. Tr. it. F. Volpi. Milano: Guerini e Associati.
- Galliano, Luciana. 2004. *Ma. Il pieno e il vuoto*, in *Ma. La sensibilità estetica giapponese*, a cura di L. Galliano. Tr. it. L. Galliano e C. Wada. Torino: Angelo Manzoni.
- Heidegger, Martin. 1995. *Essere e Tempo*. Tr. it. P. Chiodi. Milano: Longanesi.
- . 2003. *L'inno Der Ister di Hölderlin*. Tr. it. C. Sandrin e U. M. Ugazio. Milano: Mursia.
- . 2014. *Costruire, Abitare, Pensare, in Saggi e discorsi*. Tr. it. U. M. Ugazio. Milano: Mursia.
- Rosa, Hartmut. 2018. *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*. Tr. fr. S. Zilberfarb e S. Raquillet. Paris: La Découverte. Kindle.
- Spyridaki, Georges. 2019. *Mort lucide*. Paris: Pierre Seghers. Kindle.
- Ufan, Lee. 2002. *Une art de la rencontre*. Arles: Actes Sud.
- . 2013. *L'art de la résonance*. Tr. fr. I. Charrier. Paris: Beaux-Arts de Paris Éditions. Kindle.
- Verlaine, Paul. 1973. *Colloquio sentimentale in Feste Galanti*. Tr. it. M. T. Bulciolu. Torino: Einaudi. Kindle.

Walker, Hallam. 1972. "Visual and Spatial Imagery in Verlaine's *Fêtes Galantes*". *PMLA* 5, n. 78: 1007-1015.

#### Fonti multimediali

Design Indaba. *The infinite possibilities of open field architecture*. Youtube video. 13 giugno 2016. 6:02. <https://www.youtube.com/watch?v=G7aRRphrLbU&t=18s>.

The New Zealand Institute of Architects. *in.situ 2015-Sou Fujimoto*. Youtube video. 4 marzo 2015. 1:03:58. <https://www.youtube.com/watch?v=qg3FtZWZlxE>.



Antonio Dall'Igna

## Inquadrare la distanza. Note a partire da Gus Van Sant e Michelangelo Antonioni attraverso Simone Weil

ABSTRACT: *The present article aims at comparing some of Simone Weil's concepts regarding the theme of distance with the theoretical background of two movies: Elephant (2003) by Gus Van Sant and Blow-up (1966) by Michelangelo Antonioni. Elephant shows the imbalance which arises when the social body is not build on the basis of a measured distance, therefore producing a catastrophic effect which threatens to disintegrate the social system. The gaze of the director is placed at the right distance from the catastrophe and it recognises the malheur, i.e. Simone Weil's misfortune. Nevertheless, the lack of a mystical interpretation of reality marks a distinction between Gus Van Sant's work and Simone Weil's thought. In Blow-up Thomas, an artist capable of acting like a philosopher, investigates the different levels of reality, intertwined with appearance, illusion and hallucination. His interpretation of reality shows that it is necessary to find out the right distance in order to frame the catastrophic event and to reach the unknowable origin of reality. This perspective can be connected with Simone Weil's concept of lecture. Elephant follows the movements of reality, recording its more or less violent vibrations; Blow-up stresses the edges of reality, opening a metaphysical space in which reality and appearance are brought to coincidence.*

KEYWORDS: lecture, malheur, catastrophe, image, reality.

In *L'amour de Dieu et le malheur*, testo scritto nel 1942, Simone Weil afferma che “alla distanza massima, la distanza infinita, è andato Dio stesso, poiché nessun altro avrebbe potuto farlo. Questa distanza infinita fra Dio e Dio, lacerazione suprema, dolore senza pari, meraviglia dell'amore, è la Crocifissione. Nulla è più lontano da Dio di quel che è stato fatto maledizione”<sup>1</sup>. Secondo l'autrice, Dio riesce ad attestarsi nel punto più marginale della realtà da lui stesso creata e configurata, laddove la sua grazia si dà nella forma del puro amore privo di potenza. Nel pensiero di Simone Weil la divinità si manifesta, e si afferma, anche nei margini del reale, anche laddove Dio è stato crocifisso, anche in quel luogo, così distante dalla

1 Weil 2008, 177.

pienezza divina, in cui la divinità muore, scompare, e risulta drammaticamente assente.

Due sono, in sintesi, le caratteristiche di questa particolare teofania, contraddittoria e paradossale. La prima risiede in una rinuncia da parte della divinità a una delle due componenti che la contraddistinguono, ovvero la potenza e l'amore. Rinunciando radicalmente alla potenza, e dunque manifestandosi come amore, come grazia pura, la divinità sceglie di scomparire, di ritirarsi dal mondo, e di morire alla stregua di un "criminale maledetto": sceglie di instaurare una distanza infinita all'interno del proprio orizzonte di grazia. Inoltre – e questa è la seconda caratteristica di tale peculiare teofania –, il ritiro divino comporta la presenza in assenza del principio. Dio è presente in quel luogo lontano, in quella porzione di realtà collocata ai margini, per mezzo della sua stessa assenza: si è ritirato come estremo atto di amore, al fine di rinunciare alla potenza e per concedere spazio alla libertà umana. La divinità si manifesta e si afferma, paradossalmente, secondo la distanza, mediante il proprio ritiro e la propria assenza. Assenza che permette all'essere umano, assecondando una dinamica tipica del misticismo che tanto influenzò il pensiero della filosofa francese, di esercitare la libertà e, soprattutto, di esercitarla al più alto grado di intensificazione: quello che consente di affermare la presenza divina nella forma umana e, di conseguenza, all'interno di un universo dal quale la divinità è assente. L'uomo si fa lume teofanico nella notte del mondo.

È doveroso sottolineare che il margine della realtà, seppur distante, per valere da luogo di una paradossale manifestazione divina, continua a essere collocato nella divinità, all'interno della grazia divina: esso è quell'orlo della realtà in cui Dio si esprime in modo privo di potenza. La grazia divina, quindi, si afferma attraverso la distanza e nella lacerazione degli estremi, in luoghi e situazioni marginali. Distanza e lacerazione sono collocate all'interno dell'orizzonte divino, anche se costituiscono un grado di realtà che appare, con tragica evidenza, altro da quello della pienezza e della realizzazione.

E sulla lacerazione causata dalla morte divina, che pone in essere due punti distanti – pienezza e privazione, trionfo e morte –, sui due punti più lontani di quel 'luogo' infinito e perfetto – ma solcato dalla distanza – che è l'orizzonte divino continua a prevalere "l'amore fra Dio e Dio, che è esso stesso Dio", l'amore che "si tende al di sopra della distanza e trionfa della separazione infinita"<sup>2</sup>. Allora, in questo schema la *distanza*, che comporta *assenza*, è collocata all'interno di un orizzonte di *pienezza*: per questo motivo, la *distanza* riesce a tradurre, in qualche modo, la *presenza*. Nell'assenza di cui è fatta la distanza che ci separa dagli altri – e dall'Altro – è possibile leggere, cogliere, esperire una forte presenza. Ed è dovere dell'essere umano far maturare la pienezza all'interno della distanza.

Per Simone Weil, infatti, gli esseri umani devono replicare nel proprio microcosmo la rinuncia divina, devono svuotarsi di potenza al fine di affermare l'amore che li abita. Devono saper leggere, accettare e realizzare nel proprio interno la distanza massima, il 'disastro cosmico' della crocifissione: "la nostra miseria conferisce a noi

uomini il privilegio infinitamente prezioso di partecipare alla distanza che separa il Figlio dal Padre. [...] la separazione, sebbene dolorosa, è un bene, in quanto è amore”<sup>3</sup>. Devono, quindi, decentrarsi e incentrarsi. Così facendo, essi si collocano nei margini del reale – margini davvero centrali –, discendono per cogliere il proprio nucleo ed elevarsi alla condizione divina<sup>4</sup>. Perché una tale collocazione nella distanza sia autentica, il soggetto deve attuarla con consapevolezza, raggiungendo un alto grado di conoscenza di sé e dell’universo che lo circonda. In tal modo, insegna Weil, egli può posizionarsi efficacemente nello spazio, vincendo l’influenza che il trascorrere meccanico e disumano del tempo detiene su di lui. Ciò significa vivere in modo consapevole lo spazio, anche laddove questo sia ‘marginale’, al fine di tradursi in modo efficace, pieno, consono a una dimensione umana, nel tempo. Si tratta di trasformare la propria situazione, l’essere costretto all’interno di una determinazione spazio-temporale – laddove spazio e tempo per Weil indicano distanza dal fondamento; e si tratta di scorgere nelle ristrettezze di una situazione particolare una occasione di presenza, di riflessione e di riconnessione che possa rilanciare e rinsaldare il rapporto con l’altro da sé.

È, allora, una questione di distanza<sup>5</sup>. La distanza misura il contraddittorio attestarsi della grazia divina: in senso verticale, perché la divinità si manifesta anche in un margine estremamente lontano dalla sua perfetta trascendenza, e in senso orizzontale, se si considera che il regno della necessità – ovvero il tessuto spazio-temporale degli enti limitati e finiti – è fatto di contorni e di distanze. L’essere umano è chiamato, secondo Weil, a leggere con attenzione apicale le distanze e a disporsi secondo quella tenuta interiore che prevede, nel contempo, la realizzazione della distanza massima nella propria anima (la Croce) e la preservazione delle giuste distanze – geometricamente teofaniche – tra gli enti, le sole che consentono di evitare i rapporti di prevaricazione.

Al fine di riflettere sul concetto di distanza, che trova in Simone Weil una salda costruzione teologica e una profonda trattazione metafisica non privi di un risvolto politico e sociale, trovo utile soffermare l’attenzione sul film *Elephant* (2003) di Gus Van Sant. L’opera principale del regista statunitense, che trae ispirazione dal massacro avvenuto alla Columbine High School nel 1999, si rivela un proficuo campo di indagine per quanto concerne il tema in questione. Nel quadro di una situazione sociale in cui si intrecciano le problematiche della diffusione delle armi da fuoco, tale da non evitare che esse possano venire acquistate dagli adolescenti, e della pervasiva presenza di comportamenti prevaricanti all’interno delle aggrega-

3 Weil 2008, 180.

4 Si veda l’efficace immagine della leva, utilizzata spesso da Simone Weil: cf., ad esempio, la voce “leva” in Sala 2005, 555-556.

5 Cf. Castellana F. 1985, 74-75: “come sempre, Weil cerca il fondo ultimo della *distanza* e ne trova la radice metafisica in Dio stesso e l’attuazione storica in Cristo. Dio è amore e crea per amore, facendo esistere ciò che non esiste, cioè ciò che non è Dio. Lo spazio tra Dio e ciò che non è Dio, cioè tra l’infinito e il finito, è la *distanza*. Gli esseri li ha creati più o meno distanti da sé [...]. La distanza massima è perciò tra Dio e Cristo crocifisso. [...] Infatti la ‘distanza infinita’ è il ‘silenzio di Dio’. Questa distanza è il vero malheur”.

zioni giovanili (il cosiddetto bullismo), è possibile rintracciare nella distanza, e nei suoi differenti gradi di espressione, una chiave di lettura dell'impianto concettuale del film. È possibile individuare tre momenti della distanza, tre differenti modi di darsi della separazione che si verifica tra gli essere umani.

La prima modalità è data dalla distanza che si instaura tra i giovani che frequentano la scuola, e tra gli studenti e gli adulti. Il regista rappresenta questa condizione sociale secondo una forma che, seppur calata in un mondo viziato dall'atomismo, mette in luce i legami, problematici ma di tipo ancora conviviale, tipici dell'ambiente scolastico. Nonostante gli aspetti positivi che i legami adolescenziali recano con sé, e che tendono a conferire alla distanza un grado di umanità, a filtrare è l'inconsistenza dei rapporti tra giovani e adulti, e la misura del rispetto viene violata dall'emergere di quella applicazione della forza – per dirla con Weil – che è il bullismo. In particolare, l'emarginazione vissuta da Alex, uno dei due killer, rappresenta un tipo di distanziamento (subìto e cercato) che si rivela esiziale per gli equilibri sociali della comunità scolastica. La distanza eccessiva che separa il ragazzo dai suoi coetanei, e dai genitori, così come la medesima distanza vissuta da Eric, l'altro killer, apre la frattura entro cui si manifesta l'evento catastrofico.

La seconda declinazione della distanza si rivela nel suo stesso annullamento tra le due persone che compiono la strage. Eric e Alex possono essere considerati alla stregua di un'endiadi criminale, un'unione che si compie sotto l'infausto incrocio di amore e morte, e che traduce, considerato il crogiolo ideologico neonazista di cui si nutre la coppia, l'ideale omoerotico del *Männerbund*. Se i rapporti del primo tipo comportano una divaricazione della distanza, un superamento della giusta misura che si verifica secondo l'allontanamento, la relazione omicida presuppone un avvicinamento estremo, che causa una condensazione esiziale capace di insinuarsi in un tessuto sociale problematicamente connesso – proprio a causa di un distanziamento distorto –, al fine di produrne un piuttosto inconsapevole tentativo di disintegrazione. Si intravede quasi un motivo di sistole e diastole, laddove la rarefazione dei rapporti sociali secondo distanza comporta la coagulazione di nuclei umani in cui la distanza è annullata. L'effetto di queste aggregazioni è talmente forte da causare una rottura violenta delle maglie, scatenando l'evento catastrofico all'interno del consorzio sociale; evento successivamente ricomposto, non senza lasciare indelebili tracce nella memoria, dai meccanismi che regolano il sistema 'occidentale'. Il regista non intende certamente fare l'apologia del terrorismo, ma l'opposizione messa in scena tra l'insulsa trattazione dei problemi legati alle "minoranze sessuali"<sup>6</sup> e l'omosessualità tragicamente e concretamente vissuta dagli omicidi – la cui amicizia è presentata come un mix letale di erotismo innocente, divertimento armato e morte vendicatrice – risulta centrale nel definire un quadro critico all'interno del quale l'azione criminale vale da momento in cui, violentemente, una riflessione sui rapporti umani si pone, una ricostruzione sociale viene pensata e le giuste distanze sono ristabilite – o dovrebbero esserlo.

6 Così nella versione italiana del film.

La terza modalità della distanza si configura nello sguardo conferito dalla macchina da presa. L'occhio del regista segue i personaggi, percorre le loro azioni da differenti punti di vista, consegna allo spettatore prospettive che mantengono sempre una posizione non lontana dallo stile documentaristico, ma capace di far affiorare mirabilmente i paesaggi interiori dei giovani. La percezione dello spazio e del tempo sembra sconnessa e distorta; tuttavia, lo stile di Van Sant riesce ad assecondare e tradurre le vibrazioni del reale, i movimenti esterni e i sussulti interni, gli scollamenti tra i diversi piani della realtà (sia quelli che animano il delirio dei due assassini, sia le distanze atomizzate dell'incomunicabilità<sup>7</sup>) e l'approssimarsi dell'evento che perturba l'assetto formale della società senza scompaginarlo definitivamente. Lo sguardo autoriale trasmette, grazie alle sequenze che dilatano lo spazio e il tempo – meccanismo che si approfondirà nel successivo *Last Days* (2005) –, un senso di sospensione profondo e temibile, commovente e radicale. L'atmosfera sospesa è in grado di intercettare le arcane risonanze dell'apprestarsi e dell'appressarsi della catastrofe, di farne percepire allo spettatore tutta l'incombenza, di misurare la distanza della voragine di una epifania del male. La tenuta dell'inquadratura, insomma, nel suo colto dinamismo rimane salda e lucida. Essa è capace di sostenere la forza tellurica del disastro: ne registra l'approssimarsi come un preciso sismografo, ne trasmette efficacemente la sensazione di avvento, ne sostiene in modo fermo la visione diretta, traduce la sensazione di vuoto che ammantava le rovine - un vuoto a cui si invita a rispondere con la riflessione. Di contro alle deformazioni della distanza che si verificano nel microcosmo rappresentato, lo sguardo del regista e quello dello spettatore sono collocati alla giusta distanza, insegnano la visione attenta, la lettura profonda e il senso della misura, quelle disposizioni d'animo indicate da Simone Weil per colui che voglia discernere i differenti piani della realtà e affrontare il dominio della necessità senza cedere al vettore della forza.

Un tale sguardo non è collocato soltanto in una dimensione esterna rispetto agli eventi, ma esso è posto dal regista, in un certo senso, anche all'interno della narrazione, simbolicamente agito dal personaggio di Elias: studente appassionato di fotografia, portatore di un atteggiamento curioso nei confronti delle differenze (delle distanze), il cui obiettivo non cede nemmeno di fronte al massacro, davanti alla distanza massima.

Lo scenario, considerato alla stregua di una sospesa *Kampfzone* metafisica, può essere letto attraverso alcune categorie weiliane, incardinate sul tema della distanza e sulle sue variazioni. Lo sguardo posto a giusta distanza riconosce e identifica quella sventura che pesa su tutti, quel *malheur* che è la "vera condizione dell'uomo"<sup>8</sup> perché "tutta la sventura è su tutti"<sup>9</sup>. Un tale sguardo legge una situazione in cui si verifica la realizzazione della sventura nel dramma della forza, la quale si afferma all'interno di rapporti umani privi di equilibrio e lontani dall'inclusività. "La forza

7 Sul film, sono interessanti i rilievi contenuti in Mazzarella 2014, 128-131. Cf. anche Rich 2012.

8 Castellana M. 1979, 25. Cf. anche Castellana M. 1979, 48: "condizione strutturale dell'uomo è quindi il *malheur*".

9 Putino 1997, 50.

adoperata dagli uomini, la forza che sottomette gli uomini, la forza davanti alla quale la carne degli uomini si ritrae. L'anima umana vi appare continuamente modificata dai suoi rapporti con la forza, trascinata, accecata dalla forza di cui crede di disporre, piegata sotto la costrizione della forza che subisce. [...] La forza è ciò che fa di chiunque le è sottomesso una cosa"<sup>10</sup>. “La forza schiaccia spietatamente, e altrettanto spietatamente inebria chiunque la possieda o creda di possederla. Nessuno la possiede veramente”; la furia e l'incontrollabilità dell'evento catastrofico, nel momento del suo scatenamento, rendono gli uomini, vittime e carnefici, vincolati alla forza perché “non ce n'è uno che a un certo punto non sia costretto a piegarsi sotto la forza”<sup>11</sup>. L'inconsapevolezza dei limiti, che in *Elephant* deriva anche dall'inautenticità in cui sono fondati i rapporti tra giovani e adulti, conduce a un mancato rispetto della giusta distanza, e a un disconoscimento della misura nel confronto con il vettore della forza: le dinamiche legate alla prevaricazione portano gli esseri umani ad andare “al di là della forza di cui dispongono. Vanno inevitabilmente al di là, perché ignorano che è limitata”<sup>12</sup>.

Ciò che separa l'opera di Gus Van Sant dal pensiero di Simone Weil è la mancanza di una disposizione mistica della lettura del reale: la macchina da presa riesce a inquadrare la catastrofe, quindi lo scatenamento degli effetti del principio del male o la presenza di una divinità benevola che si dà per assenza – per dirla con Weil –; tuttavia, né si produce un riconoscimento della sventura come segno divino, né si suggerisce una sua accettazione come nesso teofanico all'interno del cosmo.

Il film di Gus Van Sant trova una continuazione orrorifica in *It Follows* (2014), opera del regista statunitense David Robert Mitchell. Lo scenario urbano di questo film sembra collocato in un mondo che consegue da un evento catastrofico: le città sono semideserte e, se in *Elephant* i rapporti tra gli adolescenti e gli adulti erano posti in crisi, qui i giovani sembrano abbandonati a se stessi. Si instaura così un disequilibrio: gli adulti sono assenti, e la distanza tra i giovani è troppo ravvicinata. Il contagio del male si insinua proprio nei contatti intimi, nell'annullamento della distanza, producendo una catena di eventi catastrofici, una sequela di piccole morti – al posto di una catastrofe immane – che conferisce una interpretazione in chiave orrorifica dell'atto erotico.

Un'altra pellicola che affronta il tema della distanza – ponendolo in relazione a un evento catastrofico, tanto che il protagonista afferma che “un disastro è quello che ci vuole, per vedere chiaro nelle cose” – è *Blow-up* (1966) di Michelangelo Antonioni<sup>13</sup>. Il fotografo Thomas, scostante e disinvolto, si muove nella *Swinging London* tra scatti di moda e fotografia impegnata. Il suo utilizzo del mezzo fotografico è votato a irrompere nella realtà e a penetrarla, instaurando un rapporto

10 Weil 2014, 33.

11 Weil 2014, 40-41.

12 Weil 2014, 44.

13 Sul film, cf. l'importante monografia, che guarda all'opera da una prospettiva ermeneutico-decostruzionista, di Davide Persico, testo che colma una lacuna perché “non esiste nei fatti un singolo libro che studi in maniera dettagliata questo film” (Persico 2020, 14).

erotico con essa, quasi concependo la fotografia come un amplesso con l'ambiente circostante. La macchina fotografica risulta qui il *medium* attraverso cui, per un verso, il mondo si apre al protagonista, rivelandogli l'essenza delle cose, e grazie al quale, per l'altro verso, egli riesce a entrare nell'ambiente che lo circonda, affinando la capacità di lettura del proprio occhio per mezzo dell'artificialità della lente<sup>14</sup>. Alcuni scatti in un parco rivelano, a seguito della forzatura di ingrandimenti successivi, una scena di omicidio: un disastro che Thomas verifica nella realtà, ritornando nel luogo del crimine e trovando il corpo dell'uomo assassinato. Successivamente, la sparizione delle foto e del corpo costringono al sospetto sullo statuto del mondo sensibile: apparenza o realtà? Illusione o allucinazione? O incomprensibile stratificazione di gradi diversi della stessa realtà interrogata dal protagonista?

Thomas può essere considerato una sorta di filosofo-artista, che conduce la sua *quête* personale alla volta degli arcani del reale. Una realtà, quella della Londra *à la page*, che è impastata di illusione, e che oscilla, perennemente, tra dovere e finzione, fedeltà e confusione, tradizione e tendenza, tra le intuizioni dell'arte e l'abbaglio degli stupefacenti. La cerca di Thomas si imbatte nel fulcro metafisico della realtà, cade nel centro dell'illusione: nel parco<sup>15</sup>, in cui crede di fotografare le schermaglie amorose di due amanti, il suo esercizio di lettura del reale intercetta quel disastro che, invece di consentire di veder meglio, confonde la ricerca nelle spire del labirinto<sup>16</sup>. Il luogo, visitato dal protagonista di giorno e di notte, è contraddistinto da uno spazio in cui la natura pare geometrizzata e il tempo sembra sospeso. L'atmosfera metafisica del parco permette di considerarlo come il punto paradigmatico in cui amore e morte vengono avvicinati, e in cui realtà e illusione convivono con l'allucinazione: esso non è l'archetipo dell'apparenza, ma il modello inconoscibile da cui derivano le distanze che si misurano secondo le coordinate dello spazio e del tempo, il punto dal quale si dispiegano le oscillazioni del mondo sensibile. Il parco è il vertice abissale del reale in cui gli opposti si trovano in coincidenza: da un tale apice della *complicatio* si esplica – per usare termini presi in prestito dal pensiero di Niccolò Cusano – il livello di realtà in cui vibra, più o meno vigorosamente, l'illusione.

La macchina fotografica, abile a muoversi sulle variabili della quotidianità professionale di Thomas, deve qui cimentarsi con la prova di misurare le distanze incognite dell'oggetto inconoscibile, di definire la corona del sole nero dell'eclissi, di inoltrarsi in quella caligine che eccede la realtà per eccesso di realtà. In questo difficile compito sia l'occhio del fotografo, sia la lente dello strumento, sia il procedimento del *blow-up* sono messi in questione, posti sotto scacco dall'impossibilità,

14 Il film di Antonioni prende le mosse dalla questione dell'immagine fotografica; tuttavia, sia l'immedesimazione con la ricerca del protagonista, sia le scene che pongono lo spettatore di fronte alle ambiguità degli ingrandimenti saldano immagine fotografica e inquadratura cinematografica.

15 Si tratta di Maryon Park, nel quartiere Charlton di Londra.

16 Si rifletta sul fatto che un doppio 'positivo' del parco di *Blow-up* può essere considerato il labirinto di siepi del film *Shining* (1980) di Stanley Kubrick: luogo di natura geometrizzata e di sospensione temporale in cui il piccolo veggente Danny riesce a sfuggire al padre dalla mente stravolta, che soccombe.

per l'essere umano, di mettere in quadro e di misurare la distanza che lo separa dall'oggetto inconoscibile. L'unico modo che sembra dato al protagonista per cogliere l'enigma del parco è quello di aderire al mistero che vi si cela, quasi abbandonando la resistenza nei confronti dell'oggetto agognato che ogni ricerca porta con sé. Ciò avviene nell'ultima scena del film, quando Thomas incontra nel parco i mimi e assiste alla finta partita di tennis da questi inscenata. Il protagonista, collocandosi all'interno del luogo in cui presenza e assenza sono coincidenti, sceglie di aderire alla *Stimmung* metafisica del posto, fino a scomparire nel nulla, in quel punto abissale che è posto all'origine del tutto.

Anche questa pellicola potrebbe essere letta attraverso alcune categorie weiliane. Non è presente il tema della forza, ma l'atmosfera sospesa, in cui una minaccia sembra prorompere dall'inconoscibile e gravare sul protagonista, può rimandare alla condizione di sventura che, per la pensatrice francese, caratterizza gli esseri umani. Tale *malheur* non proviene da un luogo inconoscibile – deriva, infatti, da un dio che si dà come pura grazia priva di potenza –, ma risulta incomprendibile se non letto a fondo, se non inquadrato con attenzione, se non ricondotto alla “distanza infinita” a cui “è andato Dio stesso, poiché nessun altro avrebbe potuto farlo”<sup>17</sup>. Se si richiama il “tasso di gnosticismo”<sup>18</sup> a partire dal quale è possibile riflettere sulla collocazione del pensiero di Simone Weil tra impianto neoplatonizzante e derive gnostiche, nel caso del film di Antonioni l'oscurità e l'incomprensibilità del Maryon Park, da cui deriva una oscillazione dello statuto della realtà esplicita in cui l'illusione ha un certo rilievo, risultano aderire maggiormente all'idea di una divinità sconosciuta, lontana e impenetrabile. La stessa ricerca del protagonista è più povera di punti di appiglio di quanto l'essere umano, nel cosmo di Weil, possa trovare: se il fulcro della realtà è rinchiuso nel mistero, mistero a cui però si può aderire, anche i livelli ‘successivi’ di realtà, che costituiscono il mondo degli uomini, sono contraddistinti da una forte estraneazione e da un notevole disorientamento.

Un altro concetto weiliano che può essere richiamato è quello della lettura. Grazie alla vista, e attraverso il mezzo tecnico e le procedure che ne scandiscono l'utilizzo, il fotografo del film legge la realtà, forzandone i contorni al fine di mettersi in traccia della verità. Nel suo esercizio artistico – che rivela un chiaro valore filosofico – si imbatte in un punto di discontinuità del reale: un omicidio e un cadavere, che lo dividono tra l'entusiasmo della scoperta e dello svelamento e il timore per le misteriose conseguenze. Nei suoi appunti e frammenti sul concetto di lettura, Simone Weil afferma che l'esercizio dell'attenzione estrema, il quale, per il filosofo, è pratica quotidiana, deve soffermarsi sui punti di lacerazione che la contraddittoria presenza in assenza della divinità comporta. In particolare, la lettura deve interrogare la sventura, al fine di riconoscere e realizzare nell'interiorità umana,

17 Weil 2008, 177.

18 Cf. Esposito 2014, 55-62. Sulla questione, si rivelano significative le riflessioni di S. Pétrement, Ch. Moeller, H. Ottensmeyer, H. Cornélis, A. Léonard, A. Del Noce, P. Giniewski, L. Blech-Lidolf, M. A. Daly, M. Cacciari: cf. Esposito 1999, 204-205 e nota 56, 233, 257. In generale, sul rapporto tra Simone Weil e lo gnosticismo, e per i relativi riferimenti bibliografici, vedi Schena 2017.



secondo un processo di tipo mistico – ovvero in grado di condurre alla conoscenza e all’esperienza del fondamento –, la distanza infinita a cui giunge il dio crocifisso. La pensatrice francese prevede un momento apicale della lettura, un vertice in cui essa non si muove più secondo la scansione formale della successione degli enti, ma legge il proprio incentrarsi, annullando la dimensione caleidoscopica del mondo esplicito. In questo momento di non-lettura (ovvero di concentrazione estrema della lettura), il cacciatore della verità intende la regola vicissitudinale che sta alla base del divenire di tutte le cose e accetta la distanza lacerante della sventura come segno inequivocabile della grazia divina.

La non-lettura è un distacco radicale dai concetti che affollano la mente dell’uomo, concetti che in essenza sono coincidenti con lo stesso pensiero: “il pensiero è incatenato da cose che sono il contrario del pensiero, e tuttavia sono solo pensieri (spazio e tempo)”<sup>19</sup>. Il pensiero riesce a intendere se stesso come determinazione tra le determinazioni, a leggere se stesso cortocircuitandosi in una auto-lettura il cui esito è la non-lettura, capace di penetrare il mistero e le contraddizioni del reale. In *Blow-up* il frangente in cui le fotografie (i negativi, le stampe, gli ingrandimenti) scompaiono dallo studio di Thomas sembra assecondare una dinamica simile, seppur non del tutto causata dal protagonista. Anche il mezzo attraverso cui l’uomo ha forzato i limiti del parco, cercando di mettere in quadro le complicate trame della distanza in un luogo metafisico in cui le distanze tendono ad annullarsi, sparisce diventando un misto di illusione e realtà, quindi relegandosi a una delle tante determinazioni di un universo in cui la verità si dà insieme alla sua negazione: il *medium* si risolve come determinazione tra le determinazioni. La differenza rispetto alla costruzione weiliana risiede nel fatto che, nell’opera di Antonioni, le determinazioni del reale sono nettamente più solcate dall’illusione, giungendo a punte di allucinazione, e la risoluzione del mezzo non si compie in modo del tutto consapevole in un vertice ‘mistico’ della ricerca intellettuale.

Per quanto riguarda il rapporto tra l’utilizzo dell’immagine e i piani della realtà, sconquassati da un evento catastrofico, le due pellicole (*Elephant* e *Blow-up*) presentano due modi diversi di porsi a distanza dall’oggetto e di interrogare le distanze degli enti: la prima segue i movimenti del reale registrandone le vibrazioni, più o meno violente; la seconda ne forza i contorni, aprendo uno spazio metafisico in cui realtà e apparenza si avvicinano, si compenetrano, si confondono, e tendono a coincidere. *Elephant* asseconda l’attesa della catastrofe, e riesce a mostrarla in modo crudo e nitido; *Blow-up* insegue il disastro, al fine di delinearne e penetrarlo, ma non riesce a fissarlo in modo consapevole. Le due pellicole si interrogano intorno a un evento sconvolgente, che incombe e si rovescia sugli esseri umani, e grazie al quale si intravede ciò che giace all’origine del mondo. Tentano di inquadrare e di leggere un tale evento, la cui centralità è sancita dal valere alla stregua di un vettore che perfora la coltre cosmica, “bucando lo spessore dello schermo che separa l’anima da Dio”<sup>20</sup>.

19 Weil 1982, 382.

20 Weil 2008, 187-188.

**Bibliografia**

- Castellana, Franco. 1985. *Simone Weil. La discesa di Dio*. Napoli: Edizioni Dehoniane.
- Castellana, Mario. 1979. *Mistica e rivoluzione in Simone Weil*. Manduria: Lacaita.
- Esposito, Roberto. 1999<sup>2</sup>. *Categorie dell'impolitico*. 1988. Bologna: il Mulino.  
 ———. 2014<sup>2</sup>. *L'origine della politica. Hannah Arendt o Simone Weil?*. 1996. Roma: Donzelli.
- Mazzarella, Arturo. 2014. *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Persico, Davide. 2020. *Blow-up e le forme potenziali del mondo*. Milano-Udine: Mimesis.
- Putino, Angela. 1997. *Simone Weil e la passione di Dio. Il ritmo divino nell'uomo*. Bologna: Edizioni Dehoniane.
- Rich, Jennifer A. 2012. "Shock Corridors: The New Rhetoric of Horror in Gus Van Sant's *Elephant*". *The Journal of Popular Culture* 45, n. 6: 1310-1329.
- Sala, Maria Concetta, a cura di. 2005. *Indici in Weil Simone, Quaderni. Volume quarto*, a cura di G. Gaeta, 437-623. Milano: Adelphi.
- Schena, Cosimo. 2017. *Simone Weil e la questione gnostica*. Trieste: Asterios.
- Weil, Simone. 1982. *Quaderno IV* (settembre-ottobre 1941) in *Quaderni. Volume primo*, tr. it. a cura di G. Gaeta, 307-398. Milano: Adelphi.  
 ———. 2008. *L'amore di Dio e la sventura in Attesa di Dio*, tr. it. a cura di M. C. Sala, 171-189. Milano: Adelphi.  
 ———. 2014. *L'Iliade o il poema della forza in La rivelazione greca*, tr. it. a cura di M. C. Sala e G. Gaeta, 31-64. Milano: Adelphi.

*Elisa Destefanis*

**Da Piero della Francesca a Emilio Tadini.**

**Distanza e prospettiva tra Rinascimento e contemporaneo**

**ABSTRACT:** *The topic of distance is central in the Renaissance and in the contemporary discussion on pictorial perspective. In the 15th century, Piero della Francesca offered the first definition of perspective as a 'science of distances'. However, Piero recognized the limits of central perspective, which are defined by the distance of the observer from the art work and the dimensions of the pictorial surface. Facing the problem of the so-called 'marginal aberrations', Piero produced a more unstable and dynamic perspective in order to maintain the truthfulness of perspective itself in the gaze of an active observer. This 'virtualized' perspective is one of the main interests of contemporary Avant-garde and especially of cubism, and reaches, also through Post Avant-garde, Emilio Tadini. In the 20th century, Tadini proposed a new reflection about the relationship between distance and perspective. His essays and paintings show some analogies with Piero della Francesca's mathematical and art work, even if in them the destabilization of perspective produced by Piero is brought to its extreme, and distances are rethought almost completely in a nonlinear sense and as depending mainly on the visual-intellectual action of the observer, thanks also to the references to the oniric language and to the narrative structure of the fairy tale.*

**KEYWORDS:** *Piero della Francesca, Emilio Tadini, distance, perspective, Renaissance.*

Nel pensiero rinascimentale il tema della distanza è oggetto di specifica trattazione soprattutto in rapporto al problema della prospettiva pittorica<sup>1</sup>. Già nel *De pictura* (1935), Leon Battista Alberti rileva come, nella produzione dell'apparente alterazione di superficie resa possibile dalla costruzione prospettica, "la distanza [...] molto vale alla certezza del vedere"<sup>2</sup>. Tuttavia, è solo con Piero della Francesca, considerato da Luca Pacioli "monarca" della pittura e della prospettiva alla fine del Quattrocento<sup>3</sup>, che la prospettiva viene definita, si potrebbe dire, come 'scienza delle distanze'. Si legge infatti nel suo trattato *De prospectiva pingendi* (1470-1480 ca.):

1 Sulla rivalutazione rinascimentale della distanza in riferimento alla prospettiva pittorica cf. Panofsky 1961, 37-46.

2 Alberti 1975, 20-23 (I.8).

3 Cf. Banker 2010, 215-216.

dico che la prospectiva sona nel nome suo commo dire ‘cose vedute da lungi, rapresentate socto certi dati termini con proportione, secondo le quantità de le distantie loro’, sença de la quale non se pò alcuna cosa degradare giustamente. Et perché la pictura non è, se non dimostrazioni de superficie et de corpi degradati o acresciuti nel termine, posti secondo che le cose vere vedute da l’occhio socto diversi angoli s’apresentano nel dicto termine, et però che d’ogni quantità una parte è sempre a l’occhio più propinqua che l’altra, et la più propinqua s’apresenta sempre socto maggiore angolo che la più remota nei termini assegnati, et non posendo giudicare da sé lo intellecto la loro misura, cioè quanto sia la più propinqua et quanto sia la più remota, però dico essere necessaria la prospectiva, la quale discerne tucte le quantità proportionalmente commo vera scientia, dimostrando il degradare et acrescere de ogni quantità per força de linee<sup>4</sup>.

La prospettiva risulta “necessaria” alla pittura proprio in quanto dispositivo di *commisurazione* delle distanze<sup>5</sup>, che consente di produrre il senso della profondità e dunque di conferire tridimensionalità alla rappresentazione spaziale realizzata sulla superficie bidimensionale della tavola – o della parete – pittorica. Tale messa in opera della prospettiva, chiarisce Piero, è tuttavia legata alla precisazione preliminare dei “termini”, ossia dei limiti ottico-geometrici della rappresentazione, senza la quale si incorre in quelle distorsioni prospettiche che prendono il nome di ‘aberrazioni marginali’<sup>6</sup>. A questo proposito è stato notato come nella costruzione pierfrancescana sia la stessa finestra pittorica a racchiudere in sé un “doppio valore di limite”<sup>7</sup>: da un lato, il limite espresso dalla larghezza del dipinto; dall’altro, il limite della distanza che intercorre tra lo spettatore e il dipinto medesimo<sup>8</sup>. La distanza, pertanto, oltre a essere l’oggetto della misurazione prospettica, è anche condizione di possibilità della prospettiva, l’elemento fondante la stessa “proporzione degradata”, ossia la regola generale della costruzione prospettica per cui “mutando termine, se muta proportione”<sup>9</sup>.

In questo contesto diventa determinante la posizione dello spettatore, dal cui movimento dipende il mutamento del “termine” e quindi della prospettiva. Soprattutto nelle sue opere pittoriche, Piero mostra di riconoscere che, per evitare una percezione distorta del lavoro prospettico, occorre “far giocare” la prospettiva, abbinando alla considerazione della distanza variabile dello spettatore una maggiore ambiguità rappresentativa e dunque un parziale “nascondimento” della costruzione prospettica lineare; un nascondimento che tuttavia non pregiudica la correttezza della prospettiva impiegata e che è reso possibile tramite il riferimento agli altri valori di superficie della rappresentazione – ossia alle altre parti della

4 Piero della Francesca 2016, 190 (III.0.3-4).

5 *Commensuratio* è il primo termine con cui Piero indica nel suo trattato la prospettiva. Come ha osservato Chiara Gizzi sulla scorta di Carlo Bertelli, esso “‘si riferisce alla proiezione geometrica sul piano ed è la latinizzazione del greco *symmetria* usato da Vitruvio’, quasi a indicare la preminenza della rappresentazione geometrica sull’ottica” (cf. Gizzi 2016, 19; Bertelli 1991, 152).

6 Piero della Francesca 2016, 135-138 (I.30.0-12).

7 Damisch 1985, 21.

8 Cf. Piero della Francesca 2016, 135, 137-138 (I.30.0, I.30.10-13).

9 Cf. Piero della Francesca 2016, 96-97 (I.11.11-14).

pittura: il *desegno* e il *colorare*, che nella teoria pierfrancescana comprende anche la distribuzione dei lumi<sup>10</sup>.

Il confronto con il problema pratico-applicativo delle aberrazioni marginali è pertanto ciò che conduce Piero a operare quella che Jean Petitot, nel suo commento a un contributo di Thomas Martone<sup>11</sup>, ha definito come una “doppia negazione” della prospettiva: “la doppia negazione consiste nel fatto che mentre la prospettiva è di fatto una negazione della struttura piana, attraverso il gioco dei punti di vista Piero costruisce proprio attraverso la prospettiva una negazione della visione tridimensionale e ritorna alla struttura piana”<sup>12</sup>. Petitot rileva come il sistema di appiattimento della profondità adottato da Piero si basi sull’individuazione di specifici



Fig. 1. Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo* (1445 ca.), tempera su tavola, National Gallery, London.

punti di vista, per i quali a un’unica forma rappresentata corrisponde la percezione da parte dello spettatore di più forme diverse. È ciò che i matematici chiamano il “punto di vista non-generico”, generatore di una situazione visiva altamente instabile che costituisce “il centro organizzatore, come una sorta di sintesi virtuale, delle sue possibili stabilizzazioni”, “una specie di ‘riassunto’ delle situazioni stabili che è capace di generare”<sup>13</sup>. Se molti sono gli artisti che nel Rinascimento giocano con il punto di vista non-generico, il caso di Piero, afferma Petitot, “è più complesso”, in quanto il gioco sulla non-genericità del punto di vista giunge a negare il modello prospettico legittimo<sup>14</sup>. L’adozione di questo punto di vista comporta la realizzazione in opera di una simmetria bilaterale stretta, che, come sottolinea Martone, pone in minore evidenza la profondità visiva, così da indurre lo spettatore a variare la propria distanza dal dipinto e, tramite un’operazione di investigazione intellettuale dell’opera, a

raggiungere la ‘corretta’ visualizzazione della prospettiva<sup>15</sup>.

Questo ripensamento della prospettiva in chiave dinamico-metamorfica emerge con particolare evidenza in alcune opere del pittore toscano. Nel *Battesimo* (1445 ca., Fig. 1), per esempio, gli alberi raffigurati segnalano una profondità che ad un primo sguardo appare appiattita, ma il dettaglio della città di Borgo San

10 Cf. Martone 1985, 173-186; Petitot 1985, 207-210. Sulla tripartizione della pittura in Piero cf. Piero della Francesca 2016, 81 (Proemio, 0.1-4).

11 Cf. Martone 1985, in particolare 179-180.

12 Petitot 1985, 208.

13 Petitot 1985, 209.

14 Petitot 1985, 210.

15 Martone 1985, 180.

Sepolcro ritratta sullo sfondo, con la sua micrologia funzionale, consente di visualizzare la ‘reale’ distanza spaziale misurata dalla prospettiva<sup>16</sup>.

Anche nella *Flagellazione* (1450-1470 ca., Fig. 2) si trova un’analoga soppressione della profondità, che si rende manifesta solo dopo aver colto la sproporzione tra le figure in primo piano e le figure sullo sfondo, la quale invita lo spettatore ad assumere una distanza dal dipinto tale da consentirgli di cogliere la “forza de le linee” deputate a suggerire in maniera subliminale la costruzione prospettica, ottenendo così di poter percepire e misurare le distanze spaziali rappresentate. Tramite l’inserimento di ciò che a tutti gli effetti possono essere considerati dei *frammenti indiziali* della *commensuratio* nascosta nel dipinto, Piero riesce pertanto a evidenziare il carattere concettuale della prospettiva, a fronte di un effetto ottico sostanzialmente piatto<sup>17</sup>.

Questa combinazione di *trompe l’oeil* e *trompe l’intelligence*<sup>18</sup> si riscontra anche nelle *Storie della vera Croce* di Arezzo. Nella scena della *Verifica della vera Croce* (1452-1454 ca., Fig. 3), l’apparente sproporzione tra le lesene della chiesa è smentita dalla presenza, percepibile diminuendo la distanza d’osservazione dell’affresco, di una linea bianca, quasi invisibile da lontano, che rivela come le due parti siano in realtà della stessa larghezza. Impiegando la stessa tonalità di bianco per la decorazione delle lesene, della torre e della casa intravedibile sullo sfondo, Piero



Fig. 2. Piero della Francesca, *Flagellazione di Cristo* (1450-1470 ca.), tempera su tavola, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.



Fig. 3. Piero della Francesca, *Ritrovamento e verifica della vera Croce* (1452-1454 ca.), affresco, San Francesco, cappella Bacci, Arezzo.

16 Cf. Martone, 176-177.

17 Cf. Martone 1985, 177.

18 Cf. Petitot 1985, 208.

ha compresso sulla superficie pittorica una profondità di circa cinquanta metri<sup>19</sup>. Qui l'operazione intellettuale attribuita allo spettatore, come spiega Martone, è quella di ricostruire l'intervallo spaziale della profondità "come in un disegno dello stesso spazio visto dall'alto"<sup>20</sup>.

Un altro espediente impiegato dall'artista per comprimere la profondità spaziale rappresentata è dato dalla luce. Sempre guardando alle *Storie* aretine, nel *Ritrovamento* (1452-1454 ca., Fig. 3) Piero ha potuto controllare il senso della profondità conferendo ai piani sulla sinistra del paese, che dovrebbero essere in ombra, la stessa intensità luminosa dei piani sulla destra colpiti dal sole. In questo modo, la percezione della profondità del caseggiato del paese, reso in forme cuboidali, nel complesso resta ambigua per via della soppressione delle strutture lineari, per poi emergere, a un esame più ravvicinato dell'opera, nella sua vera misura<sup>21</sup>.

Il *Polittico di Perugia* (1460-1468 ca., Fig. 4) è però il caso più eloquente della doppia negazione prospettica messa in opera da Piero. Peculiare di questa pala d'altare è la compresenza dei diversi espedienti pittorici messi in atto da Piero nelle sue opere precedenti, per i quali la dimensione del visibile viene a costituire il punto di partenza per l'attività intellettuale<sup>22</sup>. Riprendendo uno degli esempi offerti da Martone, si può notare come la campitura nera della pietra e delle bande poste dietro e sopra la Vergine crei l'illusione che la sua posizione sia all'esterno della struttura architettonica. Tuttavia, l'esame ravvicinato dello stipite, a cui lo sguardo dello spettatore giunge seguendo gli indizi grafici (i numeri romani, un frammento della superficie laterale della loggia) evidenziati dai raggi luminosi che li colpiscono, mostra che la sua base si sovrappone al mantello della Madonna, rivelando che la sua posizione è interna all'edificio<sup>23</sup>.

Ciò che Piero realizza con questo gioco delle distanze è pertanto una forma di *destabilizzazione prospettica*, che è anche, allo stesso tempo, una forma di *virtualizzazione della*



Fig. 4. Piero della Francesca, *Polittico di Sant'Antonio* (1460-1468 ca.), tecnica mista su tavola, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

19 Cf. Martone, 174-175.

20 Cf. Martone, 175.

21 Cf. Martone 1985, 175.

22 Cf. Martone 1985, 180.

23 Cf. Martone 1985, 180-181.

*prospettiva*, per la quale risulta promossa l'azione intellettuale dello spettatore e, con essa, la potenza narrativa della pittura:

Alberti aveva messo lo spettatore in grado di poter penetrare un muro con l'occhio fisico. Però Piero, soltanto con un indizio sottile, ha messo in grado l'occhio dell'intelletto di vedere prospettive ugualmente profonde, benché concettuali, senza essere legato alle limitazioni e alle condizioni artificiali del sistema albertiano. [...] Piero, confermando la realtà della bidimensionalità del muro e di uno spettatore attivo, ha raggiunto un senso più profondo di verosimiglianza, cioè *una prospettiva più naturale*<sup>24</sup>.

Il parziale ritorno alla bidimensionalità della superficie pittorica, la soppressione delle linee prospettiche e la manipolazione della dinamica visiva tramite l'uso dei frammenti e del colore mettono in luce la presenza, nell'arte di Piero della Francesca, di un carattere che, se da un lato è stato qualificato dai suoi contemporanei come "antico", dall'altro figura ai nostri occhi come anticipatore di alcune tendenze dell'avanguardia e della post-avanguardia novecentesca. Per quanto riguarda il concetto di distanza, si assiste nella pittura pierfrancescana all'integrazione della concezione lineare di distanza con una concezione non lineare, che ha consentito agli studiosi di metterla in relazione soprattutto con la pittura di Paul Cézanne e con il cubismo<sup>25</sup>. Così non stupisce che, come ricorda Martone, Pablo Picasso "abbia passato delle ore di fronte agli affreschi di Arezzo, anzi, proprio nel suo periodo del cubismo analitico in cui l'ambiguità lineare era divenuta fine a se stessa"<sup>26</sup>.

Cézanne e Picasso costituiscono d'altra parte un riferimento imprescindibile dell'arte di Emilio Tadini (1927-2002), pittore e scrittore che, cinque secoli dopo Piero della Francesca, propone una nuova riflessione sul rapporto tra distanza e prospettiva in cui le istanze già presenti nell'arte pierfrancescana vengono approfondite alla luce delle acquisizioni moderne e contemporanee, dall'impressionismo di Degas al surrealismo di Chagall, fino alla Pop Art inglese, per quanto concerne l'ambito artistico, da Nietzsche al postmoderno, passando per il relazionismo – quale formulato in particolare da Enzo Paci a Milano – e la pareysoniana teoria della formatività, in ambito filosofico<sup>27</sup>. Tadini è fautore di un "realismo integrale", il cui principale obiettivo è la "liberazione della ragione espressiva" dalle vecchie gerarchie rappresentative<sup>28</sup>. Come osserva Giacomo Raccis, ciò richiede innanzitutto "di sostituire la 'forma' con la 'formazione', con l'adozione

24 Cf. Martone 1985, 182. Utilizzando ancora una categoria contemporanea, si potrebbe dire che dal punto di vista dello spettatore la fruizione dell'opera si presenta come un'esperienza di realtà aumentata (ringrazio la dottoressa Carola Del Pizzo e il dottor Lorenzo Santolini per avermi suggerito questa espressione, in continuità con le mie considerazioni sulla virtualizzazione della prospettiva operata da Piero).

25 Cf. Longhi 2012, 139 e Berenson 2007, 11-16.

26 Martone 1985, 176.

27 Per una panoramica sulle influenze artistiche, filosofiche e letterarie che hanno ispirato la produzione tadiniana cf. Quintavalle 1995, Quintavalle 2001, Casadei 2009, Raccis 2017.

28 Cf. Raccis 2017, 16.



cioè di una ‘concezione laboratoriale’ del lavoro artistico, condotto attraverso un confronto inesauribile e mai definitivamente risolto tra la molteplicità degli stili e la molteplicità dei valori che determinano la consistenza del reale”<sup>29</sup>.

Tale confronto avviene in maniera esplicita ne *L’occhio della pittura* (1995), in cui l’autore, analizzando le opere di alcuni artisti (i già citati Cézanne e Picasso, a cui si aggiungono Degas, Van Gogh e Chagall), delinea la propria riflessione sul rapporto tra distanza e prospettiva. L’avvio è quantomai ‘pierfrancescano’: “è sulla distanza che si fondano grammatica e sintassi del vedere”<sup>30</sup>. Tadini definisce la prospettiva sulla base del paradigma rinascimentale, come “sguardo” produttore di una “fondamentale ‘logica delle distanze’” che, a partire dalla definizione di un “centro”, impone un ordine alla visione dell’“occhio” naturale<sup>31</sup>. Accanto alla norma rigorosa e fissa della prospettiva centrale, Tadini rileva tuttavia, nei dipinti degli artisti considerati, una “sovertimento” dell’ordine visivo<sup>32</sup>, che si esprime nella contrapposizione tra simmetria e asimmetria, proporzione e sproporzione, tra visione ‘centrale’ e visione ‘acentrica’ (in Degas e Cézanne); tra immobilità del disegno geometrico e “danza” metamorfica dei colori (soprattutto in Van Gogh); tra resa unitaria dello spazio e spazio “alterato” e frammentato, tra pittura come produzione di senso – si potrebbe dire, di *profondità* – e pittura come materialità riottosa e priva di senso, come pura *evidenza di superficie* (in Picasso e Chagall). Insomma, ciò che Tadini mette in rilievo è la tensione tra una prospettiva stabile, rigida e lineare, soggetta a controllo razionale, e una prospettiva instabile, fluida e non lineare, che consente di produrre “un ordine di relazioni elastico-‘emozionale’”<sup>33</sup>, una rappresentazione libera di dimensioni e distanze capace di stimolare l’azione visiva – e, insieme, intellettuale – dello spettatore<sup>34</sup>. Una tensione che, come si è visto, emerge almeno in parte già all’interno del modello prospettico rinascimentale, di cui Piero della Francesca rappresenta il principale teorico.

Queste considerazioni costituiscono la base del discorso condotto da Tadini nel saggio *La distanza* (1998). Qui la riflessione sul rapporto tra distanza e prospettiva si inserisce nel quadro di un’ontologia immanentista ed estetica, in cui il concetto matematico-prospettico e quello soggettivo-emotivo di distanza vengono considerati come l’“epifenomeno” di una distanza fondamentale, la “Distanza”:

si potrebbe incominciare con il dire: ogni distanza è rappresentabile da un segmento di linea, misurabile in quanto limitato da due punti. Si potrebbe anche dire: la distanza è ciò che è definito nello spazio da una serie di gradi misurabili di lontananza o di prossimità fra due punti, o cose, o persone. [...]

29 Raccis 2017, 21.

30 Tadini 1995, 16.

31 Tadini 1995, 9.

32 Tadini 1995, 9.

33 Tadini 1995, 162.

34 Cf. Tadini 1995, 44, 149.

Ma qual è la distanza che separa un uomo che sta nella sua stanza al primo piano di una casa da un altro che sta al quinto piano? È una retta – o piuttosto una linea tortuosa che passa per porte aperte e chiuse, corridoi, pianerottoli e scale? Calcola e indica, questa distanza, un percorso pensato insieme a un percorso compiuto da tutto il corpo? E questa distanza cambia in qualche modo, se i due uomini in questione non si conoscono o se sono amici intimi? [...]

Forse noi sentiamo che intorno a noi, e anche dentro di noi, si dà qualcosa che ci è consentito di chiamare “la Distanza”. La Distanza in se stessa, pura e semplice, incommensurabile. Non soltanto un’astrazione, un concetto. Addirittura una specie di entità. Attiva, e potente<sup>35</sup>.

All’interno di questa cornice teorica, la prospettiva dei “vecchi pittori”<sup>36</sup> si configura come “un congegno inventato [...] per colonizzare la Distanza riducendola a un sistema simbolico di distanze rigorosamente misurabili e rappresentabili”<sup>37</sup>. Pur collocandosi in posizione critica rispetto a questo paradigma tutto rinascimentale, Tadini ne condivide l’assunto per cui è solo misurando le distanze ‘reali’, fisiche e psichiche, tramite una *rappresentazione*, che si rende possibile un’esperienza della Distanza: all’ontologia della distanza è pertanto strettamente connessa un’ontologia della misura, per cui ogni figura rappresentata è “misura gettata nella distanza”<sup>38</sup>.

Nell’ottica tadiniana, pertanto, una misura della complessità del reale si dà solo riconoscendo i limiti della prospettiva centrale, quali vengono segnalati per esempio da Pollock e Bacon, nei cui dipinti la prospettiva “si toglie” oppure “viene ridotta ai minimi termini”<sup>39</sup>. Alla luce di questa parziale o totale negazione del paradigma prospettico tradizionale, Tadini invita a ripensare la prospettiva come “una architettura – ma fluida – di distanze”, tramite cui poter “misurare [...] anche ciò che sembra rifiutare ogni misura”<sup>40</sup>, ossia offrire una “ricomposizione non sostanziale, ma formale-simbolica” del reale<sup>41</sup>. Laddove in Piero della Francesca questa ‘fluidità’ veniva raggiunta tramite lo studio della geometria e dell’ottica medievale<sup>42</sup>, ma anche prendendo in esempio la struttura narrativa di opere artistiche e letterarie a carattere devozionale<sup>43</sup>, in Tadini il riferimento è soprattutto al linguaggio del sogno e della fiaba, in cui “si colmano in un attimo distanze immense, si attraversano a lungo distanze tortuose”<sup>44</sup>.

35 Tadini 1998, 3-6.

36 Tadini 1995, 169.

37 Tadini 1998, 117.

38 Tadini 1998, 55.

39 Tadini 1998, 117-118.

40 Tadini 1998, 175.

41 Tadini 1998, 141.

42 Cf. soprattutto lo studio delle trasmutazioni geometriche condotto da Piero nel *Libellus de quinque corporibus regularibus* (1460-1480 ca.). Su questo tema cf. Sorci 2001.

43 Cf. Martone 1985, 180.

44 Tadini 1998, 21.

Il discorso condotto nei due saggi sopra menzionati viene tuttavia anticipato dalla produzione pittorica dell'artista<sup>45</sup>. Dal *Saggio sul nazismo* (1960, Fig. 5) alla serie di dipinti intitolati *Vita di Voltaire* (1967-68), è ancora l'“*esprit de géométrie*” a dominare la misurazione delle distanze nella rappresentazione pittorica<sup>46</sup>. Queste opere costituiscono tuttavia il primo esempio della messa in opera di un “dispositivo d'interrogazione e critica a livello visivo”<sup>47</sup>, che si mostra in parte debitore della tecnica brechtiana dello straniamento<sup>48</sup>. Mantenendo una discrepanza tra realtà e finzione, in questi “teatri d'idee” Tadini intende porre un limite al coinvolgimento emotivo dello spettatore, al fine di favorire la sua attività razionale e intellettuale.

Tuttavia, questa separazione tra dimensione emotiva e dimensione intellettuale dell'esperienza estetica successivamente viene in parte superata. Come risulta con maggiore evidenza nelle serie *Color & Co.* (1969) e *Paesaggio di Malevič* (1971), l'artista predispone le sue “macchine per pensare”<sup>49</sup> già secondo una parziale ridefinizione del ‘sistema’ prospettico, che in questi dipinti non appare più rigido e immobile, bensì caratterizzato da una certa fluidità e dinamismo.

Una chiara analogia inizia a delinearci con l'arte di Piero della Francesca: l'unità della composizione risulta destabilizzata tramite il ritorno ai valori di superficie, alla bidimensionalità della tavola pittorica e all'uso del colore; inoltre, anche Tadini ricorre – seguendo una tendenza fondamentale dell'arte contemporanea – al frammento come indizio di una misurazione non lineare delle distanze, di un sistema prospettico che si nutre dell'azione intellettuale dello spettatore. A partire da *Color & Co.*, la materialità della pittura e il suo collocarsi nella realtà viene dunque riaffermata con decisione, tramite l'accostamento di forme geometriche e forme ‘naturalì’, nonché un utilizzo del colore che, se osservato da lontano, tende a dissolvere tutte le forme in una pura “sinfonia”<sup>50</sup>. Come nell'arte di Piero, però,



© Opere di Emilio Tadini (Archivio Emilio Tadini – via Jommelli 24 Milano)

Fig. 5. Emilio Tadini, *Saggio sul nazismo* (1960), tempera e inchiostri su tela su tavola.

45 In questa analisi tralascio ogni riferimento alla produzione letteraria di Tadini, che tuttavia appare inscindibile dalla sua attività di pittore. Su questo aspetto dell'attività tadiniana cf. in particolare Casadei 2009.

46 Cf. Jouffroy 2001, 15.

47 Jouffroy 2001, 14.

48 Sul debito di Tadini nei confronti di Brecht cf. Quintavalle 1995, XXXIX; Eco 2001, 11.

49 Cf. Jouffroy 2001, 16.

50 Eco 2001, p. 11.

questo “continuo ripensare la tradizione del moderno”<sup>51</sup> non inficia la capacità della pittura di caratterizzarsi come “portatrice di senso”, come “una forma attiva del pensiero”, soprattutto in virtù della sua forza narrativa – ed è qui che il pittore e lo scrittore si incontrano<sup>52</sup>.

*Disordine in un corpo classico* (1982, Fig. 6) appare già un frutto maturo del progetto tadiniano “di realizzare un *equivalente* della realtà che non perda di vista la sua incoerenza e varietà esteriore, ma nello stesso tempo non abdichi alla ricerca di principi unificatori”<sup>53</sup>. Un equivalente che, come in Piero della Francesca, richiede all’artista di porre la prospettiva sul piano della *virtualità*, di quella “realtà-non reale” che lascia spazio alla libera interpretazione dello spettatore.

Nelle serie intitolate *Città italiane* (1988) e *Inno alla notte illuminata* (1991), la realtà è quindi rappresentata come “un mondo in cui ogni *distanza* fra le cose e gli esseri viventi è opinabile, modificabile, insomma soggetta alla deformazione dovuta allo sguardo dell’osservatore”<sup>54</sup>. Alain Jouffroy ha rilevato come a questo punto le opere di Tadini abbiano presentino un livello di potenza espressiva, di destabilizzazione e di ambiguità prospettica che non conosce precedenti nella sua produzione:

la creatività di Tadini non aveva mai raggiunto, di quadro in quadro e di trittico in trittico, un tale grado d’intensità e di potenza pittoriche. Costruzioni di spazi incrociati, spazi che si urtano violentemente, spazi il più delle volte rovesciati, in cui la sinistra affonda verso la destra, la destra verso la sinistra e il basso verso l’alto, tutto qui si rivolta contro l’inquadramento, la forza di gravità e il limite [...]”<sup>55</sup>.

Questa potenza è portata al suo estremo tramite il riferimento al linguaggio onirico e alla struttura della fiaba, in cui l’artista rintraccia un’ulteriore possibilità “di ridisegnare le distanze, di ridisporre il reale”<sup>56</sup>. In questo contesto, non si tratta più solo di destabilizzare lo spazio fisico nel quadro della sua stessa fisicità: si tratta di realizzare pienamente la penetrazione di spazio fisico e spazio mentale in un’unica e continua metamorfosi.



© Opere di Emilio Tadini (Archivio Emilio Tadini – via Jommelli 24 Milano)

Fig. 6. Emilio Tadini, *Disordine in un corpo classico* (1982), acrilici su tela.

51 Sono le parole dello stesso Tadini riportate da Flaminio Gualdoni: Gualdoni 1999, 12.

52 Jouffroy 2001, 15.

53 Casadei 2009, 211.

54 Casadei 2009, 213.

55 Jouffroy 2001, 18.

56 Casadei 2009, 216.

La composizione di *Fiaba. Magie/Image* (1999, Fig. 7) testimonia forse nella maniera più completa il raggiungimento di questo scopo da parte dell'artista. La profondità della rappresentazione, segnalata dalla distribuzione del colore e dalla posizione delle figure nello spazio, appare compressa sulla superficie pittorica; gli abituali rapporti spaziali risultano completamente ridefiniti, per cui la figura umana può sedersi sul vuoto o restare sospesa in aria, nonché presentare dimensioni maggiori di quelle di una città. In quest'opera lo spazio mentale si trasforma e si confonde con lo spazio fisico – questo è quanto viene segnalato dalla trasformazione del caseggiato cittadino nel cappello della figura collocata nella parte bassa del dipinto. L'immagine diventa la “magia” che, come suggeriscono le differenti direzioni di sguardo rappresentate, consente di ripensare ogni distanza e ogni prospettiva secondo una pluralità di punti di vista. In questo modo Tadini, come osserva Silvia Pegoraro, crea uno “spazio analogico” in cui il visibile “è insieme *finto* – frutto di una *fiction*, che è finzione e manipolazione, figurazione, creazione [...] – e iper-vero, quanto mai *fantasmatico* e quanto mai *concreto*: tale da convincerci della propria realtà con la forza di una penetrante retorica onirica”<sup>57</sup>.

Concludendo: come in Piero della Francesca, anche in Tadini la destabilizzazione della prospettiva e il mutamento del paradigma prospettico da statico a dinamico sono legati al riconoscimento della funzione fondativa della distanza in relazione alla prospettiva. Laddove nel pittore burgense il gioco delle distanze, se da un lato permette di ‘salvare’ la prospettiva centrale, dall'altro però la destabilizza, rendendola più ambigua e dinamica, in Tadini la comprensione di tale gioco consente di condurre la destabilizzazione di questa prospettiva all'estremo, producendo di fatto una sua totale negazione. Ciò, come si è visto, comporta un appiattimento ancora più marcato della profondità sulla superficie, per cui la prospettiva, da mera visione naturale o artificio pittorico, diventa un dispositivo intellettuale di produzione di senso che integra il reale, rendendone allo stesso tempo possibile la comprensione.



© Opere di Emilio Tadini (Archivio Emilio Tadini – via Jommelli 24 Milano)

Fig. 7. Emilio Tadini, *Fiaba. Magie/Image* (1999), acrilici su tela.

Un *fil rouge* unisce la riflessione rinascimentale a quella contemporanea: accanto al suonatore di tromba degli affreschi di Arezzo<sup>58</sup>, la testa di pagliaccio che soffia la parola *Magie...* Entrambe queste figure segnalano che la prospettiva si configura come un *dire* ‘*cose vedute da lungi*’: una proiezione, una magia, che, nella distanza, nell’immagine, trova la propria realtà e il proprio posto nel reale.

## Bibliografia

- Alberti, Leon Battista. 1975. *De pictura*. Roma-Bari: Laterza.
- Banker, James. 2010. *Luca Pacioli e Piero della Francesca* in *Pacioli 500 anni dopo*, Giusti Enrico, Martelli Matteo, a cura di, 205-219. Sansepolcro: Centro Studi Mario Pancrazi.
- Berenson, Bernard. 2007. *Piero della Francesca o dell’arte non eloquente*. Tr. it. L. Vertova. Milano: Abscondita.
- Bertelli, Carlo. 1991. *Piero della Francesca. La forza divina della pittura*. Milano: Silvana.
- Casadei, Alberto. 2009. “La distanza e il sistema. Letteratura, pittura e filosofia nelle opere di Emilio Tadini”. *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 38, n. 3: 207-220.
- Damisch, Hubert. 1985. *La perspective au sens strict du terme* in *Piero teorico dell’arte*, Calabrese Omar, a cura di, 11-36. Bari: Gangemi.
- Eco, Umberto. 2001. *Su Tadini* in *Emilio Tadini. Opere 1959-2001*, Pegoraro Silvia, a cura di, 11. Milano: Silvana.
- Gualdoni, Flaminio. 1999. *Per Emilio Tadini* in *Emilio Tadini. Opere 1959-2001*, Pegoraro Silvia, a cura di, 12-13. Milano: Silvana.
- Jouffroy, Alain. 2001. *Emilio Tadini: pittore della rivoluzione interiore contro il nichilismo planetario* in *Emilio Tadini. Opere 1959-2001*, Pegoraro Silvia, a cura di, 14-18. Milano: Silvana.
- Longhi, Roberto. 2012. *Piero della Francesca*. Milano: Abscondita.

<sup>58</sup> Questa figura compare nella *Battaglia tra Eraclio e Cosroe*, raffigurata nel registro inferiore delle *Storie della Vera Croce* e ripresa da Hubert Damisch per sottolineare la compresenza di metrica e retorica nella prospettiva pierfrancescana: cf. Damisch 1985, 30-31.

- Martone, Thomas. 1985. *Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto* in *Piero teorico dell'arte*, Calabrese Omar, a cura di, 173-186. Bari: Gangemi.
- Panofsky, Erwin. 1961. *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*. Tr. it. E. Filippini. Milano: Feltrinelli.
- Pegoraro, Silvia. 2001. *Emilio Tadini, o del "disordine delle favole"* in *Emilio Tadini. Opere 1959-2001*, Pegoraro Silvia, a cura di, 22-31. Milano: Silvana.
- Petitot, Jean. 1985. *Osservazioni in margine alle relazioni di Thomas Martone e Louis Marin* in *Piero teorico dell'arte*, Calabrese Omar, a cura di, 207-210. Bari: Gangemi.
- Piero della Francesca. 2016. *De prospectiva pingendi*, Gizzi Chiara, a cura di. Venezia: Ca' Foscari.
- Quintavalle, Arturo Carlo. 1995. *Emilio Tadini*. Milano: Fabbri.
- Raccis, Giacomo. 2017. *Emilio Tadini, critico integrale* in *Emilio Tadini. Quando l'orologio si ferma... Scritti 1958-1970*, Raccis Giacomo, a cura di, 10-25. Bologna: il Mulino.
- Sorci, Alessandra. 2001. "La forza de le linee". *Prospettiva e stereometria in Piero della Francesca*. Tavernuzze: Sismel – Edizioni del Galluzzo.
- Tadini, Emilio. 1995. *L'occhio della pittura*. Milano: Garzanti.
- . 1998. *La distanza*. Torino: Einaudi.

Si ringrazia l'Archivio Tadini per la gentile concessione delle immagini e la Fondazione Marconi di Milano per la cortese collaborazione.





*Alberto Fabio Ambrosio*

## **Les fonctions culturelles et religieuses du masque**

**ABSTRACT:** *This article explores two dimensions that are considered central in regards to the obligation to wear surgical masks in the context of the Covid-19 pandemic. On the one hand, the concept of the mask does not fail to stimulate philosophical and theological memory, channelling thought towards a reflection on the person as such during a period of pandemic. In fact, the idea of the mask is the underlying etymology of the term “person”. Hence, the obligation to wear a mask, which is widespread throughout the world, leads us to reflect on the perception of the person in the public sphere, when the face is covered by a medical accessory. This becomes not only the symbolic, but also the effective figure of the explicit orientation in this phase of biopolitics, a study undertaken by Michel Foucault and carried out in Italy by Roberto Esposito. The widespread obligation of this accessory is therefore not only a political fashion, but fashion itself appropriates the mask in order to spread it. The second dimension discussed in this contribution leads us to reflect on how fashion appropriates both the accessory and reformulates it so that it can become a normal accessory of individual wardrobe. This further phase seems to consecrate an alliance between biopolitics and fashion.*

**KEYWORDS:** *person, theology, mask, fashion.*

L'année 2020 avait déjà connu les débuts de la mode du masque, avant même que se répandît l'épidémie due à la Covid-19, vite déclarée pandémie. Marine Serre, créatrice de mode – lauréate du prix LVMH en 2017 pour ses créations innovantes – avait, en février 2020, pendant la *Fashion week* de Paris, la semaine de la mode, fait défiler des femmes portant des masques de haute couture ; ce n'était d'ailleurs pas la première fois : elle avait fait la même chose l'année précédente. La suite de l'histoire est connue : arrivée de la pandémie, dont la plupart des habitants de la terre ont ressenti les effets, ne serait-ce que le confinement strict. Au moment du déconfinement, une large part de la population mondiale fait l'expérience de ce qui semble déjà, ici ou là, une coutume bien établie : le port du masque chirurgical ou d'une protection buccale. Il en résulte une actualité dense, tant en ce qui concerne la culture humaine que ses implications sociales, la pandémie rendant plus visible tout le réseau de ramifications historiques, culturelles et religieuses où se trouve pris le du port du masque.

Ici, le mot masque est entendu dans une acception plus large, qui va de l'accessoire théâtral de l'Antiquité au dispositif médical d'aujourd'hui, en passant par les représentations plus ou moins magiques des cultures locales. Les fonctions, certes, sont multiples, mais il n'empêche qu'il s'agit, dans les différents cas de figure, d'une nouvelle apparence du visage, d'un recouvrement total ou partiel de celui-ci à l'aide d'un objet de tissu, de bois, de cuivre ou autre. Les masques diffèrent également du tout au tout dans leur forme générale comme dans leurs détails : les masques de carnaval, par exemple, peuvent couvrir tout le visage, alors que le masque de protection buccale n'est appliqué que sur la moitié inférieure de la face. En tout cas, le terme est si riche qu'on ne peut l'entendre proférer sans laisser se développer les multiples connotations qui l'accompagnent.

## 1. Le masque vu par le théologico-politique

Penser le masque comme protection sociale contre la diffusion d'un virus létal ne fait pas pour autant l'impasse sur la réflexion depuis longtemps menée par l'anthropologue sur l'histoire qu'a connue cet accessoire. D'emblée, le terme de masque renvoie à la notion de personne – notion hautement théologique et absolument centrale dans toute la réflexion du mystère trinitaire –, car c'était dans les débats théologiques des premiers siècles la traduction du vocable grec *prosopon*, « apparence, visage, surface<sup>1</sup> ». Le théologien ne peut donc faire autrement que d'établir un lien entre le simple masque chirurgical et les débats doctrinaux des premiers siècles ; ce n'est que dans un deuxième temps qu'il parvient à songer à l'accessoire qu'il est, lui aussi, obligé de porter. La réalité théologique précède la mise en place de toute autre réflexion anthropologique ; elle en éclaire toute la problématique<sup>2</sup>.

Il est donc intéressant de montrer ce qui relie le masque de protection au statut de la personne, et d'opérer ce détour par la théologie et l'anthropologie. Car le mot latin *persona, ae*, suivant une des interprétations étymologiques les plus répandues, serait à rattacher au verbe *per-sonare*, qui exprime l'action de faire résonner. Le fait de porter un masque augmente la voix dans l'enceinte du théâtre ancien, où le masque était de mise, pour des raisons certes acoustiques, mais également religieuses<sup>3</sup>. Les filiations, au point de vue linguistique, ont été retravaillées depuis

1 Nedoncelle 1948.

2 « Le concept de personne comporte un paradoxe : quand nous l'utilisons, nous pensons immédiatement à la personne humaine, alors que c'est la théologie de la Trinité qui, au cours des temps, a promu ce concept au plan philosophique. Aujourd'hui la "personne" est un mot clé de l'anthropologie culturelle, de la psychologie, de la jurisprudence, de la sociologie et de la philosophie. À travers son élaboration, l'horizon herméneutique de l'Occident a basculé d'une vision du monde "cosmocentrique et sacrale" à une vision "anthropocentrique et séculière", dans laquelle l'homme se comprend lui-même comme personne. Or la réflexion théologique concernant la Trinité a eu un rôle décisif pour mettre le terme de personne sur l'orbite de la philosophie » (Sesbouë 2002, 321).

3 Nedoncelle 1948, 280.

longtemps, et l'on sait aujourd'hui que *persona*, et donc *personne*, n'est pas dérivé de *per-sonare* (au sens de « retentir ») ; cependant, la théologie trinitaire axe encore aujourd'hui sa réflexion sur la personne à partir de semblable méprise étymologique. Il s'agit de la vulgate acceptée à la légère en théologie, alors que – comme Nedoncelle l'affirme – l'étymologie de ce mot est obscure et son développement sémantique compliqué<sup>4</sup>. Si le mot *persona* indique bel et bien le masque – sur ce point pas de doute –, l'étymon n'est probablement pas à chercher dans la famille de *personus*, « qui résonne » et *per-sonare*, mais remonte plutôt à *Persepona* ou *phersu*, mot étrusque. Quoi qu'il en soit de l'étymologie correcte, *personne* et *masque* ont une destinée commune certaine<sup>5</sup>.

Le mot « personne » dans la théologie latine est utilisé pour désigner les trois « substances » ou *hypostases* de la Trinité : le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Si le terme existait pour indiquer le masque, avec le christianisme ce concept est développé pour devenir un maître mot de la théologie chrétienne. Thomas d'Aquin définit ainsi la personne : « La personne est une substance individuelle de nature rationnelle » (*persona est rationalis naturae individua substantia*<sup>6</sup>), définition qui mériterait un long commentaire, mais qui dans sa forme un peu austère laisse entrevoir la puissance de la nature de la personne. Celle-ci a donc un statut tout à fait essentiel dans la compréhension du mystère chrétien. En effet, la notion théologique de personne a servi pour désigner les relations internes à Dieu, entre le Père, le Fils et le Saint-Esprit, car la relation – entre celui qui engendre et celui qui est engendré – fonde la relation de paternité et de filiation. L'amour qui demeure entre le Père et le Fils, et entre le Fils et le Père, est bel et bien une relation, laquelle devient la personne de l'Esprit saint. Comme la notion de personne a constitué l'outil théologique pour rendre raison des trois Personnes de la Trinité, il va de soi que ce même concept évoque l'idée de la relation. En régime chrétien, la notion de « personne » exprime ainsi une relation d'amour.

Une première réflexion consisterait donc à tisser le lien entre le masque de protection buccale et la protection de la personne que ce masque « voile ».

Le lien entre, d'une part, la signification théologique de la personne et, de l'autre, le masque comme accessoire vestimentaire à fonction médicale est très étroit. Là demeure tout l'intérêt d'une pensée qui s'articule comme un va-et-vient entre théologie, suggestion étymologique et enfin urgence sanitaire. Une question de fond qui se dégage de la situation actuelle pourrait conduire à se demander si le masque ne serait pas une nouvelle façon de réaffirmer, dans nos sociétés, la valeur de la personne dans sa dimension relationnelle avec les autres. Qui dit *persona* dit implicitement masque, mais qui dit personne dit relation. Et de fait, le masque dit,

4 Nedoncelle 1948.

5 « Il était fatal que πρόσωπον, après avoir désigné la fonction accomplie sur la scène, désignât celle qu'on exerce dans la vie. Quand Aristote définit le ridicule (τὸ γέλοιον) comme une disgrâce sans douleur, nous sommes à la fois au théâtre et dans la vie. Le mot, peu à peu, deviendra synonyme de personnalité sociale et finalement d'individu ou de personne en général » (Nedoncelle 1948, 281).

6 Cité dans De Belloy 2007.

surtout en régime de pandémie, le souci de soi et des autres. Le port du masque serait donc une façon non de dissimuler la personne mais de souligner qu'elle n'a de sens qu'en tant qu'elle est en relation aux autres. Il manifesterait le souci que j'ai non seulement de protéger ma santé, mais également le souci que j'ai de la santé des autres. Cependant, si une vision théologique – fondée sur l'étymon – a des chances de se conclure positivement, d'autres réflexions plus politiques conduisent à aborder cette problématique avec la même attention que l'on porte aux virus en laboratoire.

Si l'on garde présent à l'esprit ce va-et-vient entre personne et masque, qui pourrait même aller jusqu'à l'identification entre les deux éléments, alors s'imposent, surtout à l'époque moderne et contemporaine, quelques conséquences de taille pour analyser l'actuelle crise sanitaire où le masque émerge comme un symbole de la lutte contre la pandémie. Afin d'appréhender l'immense portée sociopolitique du port du masque, et par là même d'un approfondissement de la notion de personne, dans un contexte comme le nôtre, une incursion dans la philosophie contemporaine s'impose. Roberto Esposito, connu pour ses réflexions sur la biopolitique à la suite de Michel Foucault<sup>7</sup> montre déjà, en 2007, que, si le concept de personne semble avoir acquis un rôle central du point de vue juridique et social au cours de l'histoire récente et faire l'unanimité auprès des tenants de toutes sortes de pensées philosophiques ou politiques, il n'en va plus vraiment de même dans la toute récente histoire philosophico-politique<sup>8</sup>. En effet, le concept de personne a fini par créer un clivage entre différentes positions, spécialement en philosophie morale, car son contenu, à l'époque moderne, ne recouvre pas forcément cette entité qui doit être protégée et sauvegardée en tant que sujet de droit. C'est le personnalisme (chrétien) qui s'est chargé de défendre à tout prix cette vision de la personne. Les autres courants de la philosophie contemporaine ont plutôt glissé vers une conception qui ramène la vie presque exclusivement à sa dimension biologique. Cette façon de penser la vie en termes essentiellement biologiques est devenue le nouveau critère philosophique pour penser à son tour le politique. La personne, selon cette manière de voir, réside avant tout dans son « substrat » biologique, et c'est à l'enseignement de Xavier Bichat (m. 1802), médecin et anatomiste français, qu'il convient de faire remonter les prémisses de cette définition de l'être vivant, rapportée en premier lieu à sa biologie.

Une autre étape a des effets très importants, celle qu'opère l'anthropologie en privilégiant la dimension biologique de la personne. Cette science adopte de plus en plus les critères qui président aux sciences biologiques, ce qui entraîne des conséquences politiques, on le devine, particulièrement délétères. La linguistique lui emboîte le pas, ce qui a eu pour effet de permettre un discours qui classe les langues en plus ou moins parfaites ou évoluées, dans la mesure où elles « appartiennent » à des populations plus ou moins développées, à des races qu'on peut en définitive situer sur une échelle d'émancipation et de développement. Coule donc de source,

7 Esposito 2002; 2009.

8 Esposito 2007.

en apparence, une pensée comme celle d'Arthur de Gobineau (m. 1882), avec sa théorie de la race.

C'est à force d'identifier la vie humaine au biologique pur que s'est mise en place – de manière plus ou moins subreptice et parfois ouvertement – une idéologie qui, les avancées scientifiques aidant, est loin de prendre en compte la complexité de l'être humain, mais se limite surtout à une gestion de la vie par le socle physiologique. Dans cette perspective, le masque – au sens étymologique de personne – ne fait que renforcer l'idée que la vie est tout d'abord enfermée dans ce substrat. S'il est inéluctable que nous devons pour des raisons de sécurité sanitaire porter un masque quand l'environnement y oblige, il est tout aussi vrai que le port du masque – surtout de type chirurgical – ne pourra que renforcer cette identification de la personne humaine à cette dimension « biopolitique ».

## 2. Penser le masque qu'est la personne

La personne a beau être le sujet de droit, l'unanimité sur la façon de la penser ne se fait donc pas. Mais la penser à partir de son origine étymologique, le masque, ne fait pas davantage consensus. Car il faut également déjà définir l'objet masque pour pouvoir l'associer à la personne. L'idée de la personne en tant que masque<sup>9</sup>, en effet, même en s'en tenant rigoureusement au plan de l'étymon, ne peut véritablement se représenter si l'on ne réfléchit pas sur cet outil auquel avait recours, entre autres, le théâtre ancien. Et si l'on définit souvent la personne en s'appuyant sur le masque, qui constituerait alors le substrat de sa représentation, on n'oubliera pas que l'anthropologie en particulier a montré la très grande variété de significations du masque. Autrement dit, une fois qu'on a sacrifié à la facilité qui consiste à dire que *personne* est étymologiquement lié à *masque*, on s'en tient là, au lieu d'approfondir le deuxième terme du couple pour avancer dans la notion de personne. Par exemple, creuser la piste étymologique du mot *masque* ferait inévitablement tomber sur un emploi médiéval qui l'assimilerait à « sorcière » ou, selon une autre hypothèse, le rapprocherait du mot désignant la couleur noire, voire le phantasme. C'est comme si cette filiation nous mettait, à propos du masque, sur la voie, plus précisément, d'un jeu entre le caché et l'apparent, comme le noir, qui annule toute autre radiation visible ou comme la fantasmagorie, laquelle dissimule l'absence d'un être qu'elle crée de toutes pièces. Voilà qui ferait avancer la réflexion, incontestablement. Donc, dans ce contexte de crise sanitaire il y a gros à parier que mettre à l'ordre du jour le port du masque pour des raisons liées à la Covid-19 aurait des chances de s'accompagner d'une réflexion philosophique et théologique sur la personne qui pourrait de nouveau évoluer.

Si l'on retrouve le masque sous toutes les latitudes, sa signification est loin d'être univoque. La richesse de la culture du masque, surtout en Amérique, a été étudiée par des anthropologues de renommée internationale tels que Claude Lévi-Strauss

9 Lhuillier 2004.

dans *La Voie des masques*<sup>10</sup> ou Marcel Griaule dans *Masques dogons*<sup>11</sup> ainsi que par Roger Caillois<sup>12</sup> dans son ouvrage consacré à la compréhension des jeux, pour ne mentionner que les pionniers. David Le Breton en a parlé plus récemment dans son ouvrage *Des visages*<sup>13</sup> et Hans Belting, de son côté, a fourni une œuvre majeure sur le sens à la fois anthropologique et artistique du visage et, partant, du masque, sans par ailleurs faire aucune allusion à cet étrange masque de la modernité qu'est le dispositif médico-chirurgical, se contentant d'une simple allusion au nouveau « masque » qu'on obtient par une opération de chirurgie esthétique sur le visage<sup>14</sup>. Ce lien n'est du reste pas non plus établi dans d'autres ouvrages d'histoire du masque<sup>15</sup>.

On ne peut certes pas demander au masque, sur son volet culturel, de renvoyer à son rôle prophylactique. Néanmoins, l'histoire du masque médico-chirurgical n'a pas été vraiment explorée<sup>16</sup>. Pourtant la peste du XVII<sup>e</sup> siècle est à l'origine du costume de médecin de la peste avec ce nez en bec d'aigle bien connu où étaient renfermées des herbes aromatiques et d'autres fleurs auxquelles la théorie des miasmes<sup>17</sup> prêtait la vertu de repousser la contagion.

Dans une perspective plus étroitement religieuse, réfléchir à la fonction du masque permet de relever des divergences philosophiques non négligeables. Si pour l'Antiquité le masque cache la personne tout en la représentant, la vision moderne met à mal ce couple qui est, au fond, celui de l'être et des apparences<sup>18</sup>. Le masque alors ne cache plus, mais révèle en dissimulant. Le théologien américain David Tracy va dans le sens de cette révolution dans la façon de voir les choses entre l'Antiquité et la Modernité :

Pour les modernes, le masque dissimule l'identité : Descartes se donne pour maxime *larvatus prodeo*, « j'avance masqué ». Dans l'Antiquité, cependant, le masque n'est pas un instrument de dissimulation. Il révèle en représentant (en rendant présent) une réalité cachée (dieu, daïmon, fantôme)<sup>19</sup>.

10 Voici un élément intéressant de la mythologie liée à l'origine des masques qu'a étudiée Lévi-Strauss : « Une grand-mère et son petit-fils, content les Lillooet, survivaient seuls à une épidémie. Comme l'enfant ne cessait de pleurer, la vieille, pour le distraire, lui fabriqua une ligne de pêche avec ses cheveux, et elle mit une pelote de cheveux sur l'hameçon en guise d'appât. Ainsi équipé, le jeune héros pêcha le premier cuivre, talisman qui le rendit bon chasseur » (Lévi-Strauss 2008, 897). Si l'épidémie n'est pas la cause directe de l'origine d'un masque, elle en est une cause tout de même indirecte.

11 Griaule 2004.

12 Caillois 1995.

13 Le Breton 1992.

14 Belting 2013.

15 Weihe 2004.

16 Strasser, Schlich 2020.

17 Corbin 2016.

18 Vattimo 1974.

19 Tracy 2014, 302.

L'époque moderne accorde au masque une portée plus que métaphorique, en manifestant à quel point l'apparence devient en quelque sorte substance. Aussi est-il important d'écouter les philosophes modernes pour comprendre l'effet de ce qui se passe sur notre conception du monde et nous aider à réfléchir sur quelques catégories fondatrices de la philosophie occidentale.

En pleine pandémie, parler de masque fait donc remonter en mémoire une donnée de base : le masque comme protection de la personne. La politique, de son côté, prend subrepticement le chemin de la gestion du politique par le biologique, en s'appuyant sur son alliée du moment, la pandémie. La biopolitique ne recevrait qu'une sorte de consécration par l'obligation du port du masque – lequel, cela doit être affirmé haut et fort, est indispensable pour endiguer la diffusion du virus. Cependant, il y aurait de quoi repenser tant la personne que le masque, à voir un petit pan de tissu dévoiler une synthèse théologico-politique. Derrière ce tissu de protection, tout comme derrière cet autre fragment de tissu qu'est le voile musulman, le visage ne se cache qu'à peine et engage toute une conception de la personne. Si le voile musulman en revanche, pas l'intégral bien entendu, ne cache ni le nez ni la bouche, le masque comme dispositif médical remet en question l'importance de la mimique faciale dans toute communication humaine, explicite ou même subliminale. La Covid-19 est en train de réduire les possibilités de cette relation fondamentale de la communication faciale. L'enjeu réside dans le maintien d'une communication réelle, en présence de l'autre, et non pas réduite en tout et pour tout au distant, au virtuel. Le masque est le maillon par excellence facilitant le basculement dans un autre ordre de représentation de la personne et de la société. En termes plus philosophiques, on peut comprendre les mouvements anti-masque comme une résistance à une vision politique précise de la société. Dès lors, c'est cet accessoire « vestimentaire », ce dispositif, qui nous intéresse comme signe certes d'une crise sanitaire, mais, davantage, d'un changement de paradigme anthropologique et politique.

### 3. La mode démasquée

C'est là que la mode (vestimentaire) dévoile, aux antipodes de l'idée simpliste qui veut qu'elle soit frivole, toute la complexité de l'enjeu du « masque », d'un rapport entre « nature » et « culture » d'une part, entre biologique et politique de l'autre, le tout dans un extraordinaire brassage qui, quant à lui, est vraiment à la mode.

Si Marine Serres a su interpréter quelque chose qui était déjà dans l'air du temps en proposant des masques dans des défilés de haute couture, la pandémie interpelle le monde du luxe de manière sérieuse<sup>20</sup>. Au lendemain de la déclaration de la pandémie, en France comme dans beaucoup de pays européens, les dispositifs politiques de protection sanitaire ont failli, car la production de masques médico-

20 <https://theconversation.com/debat-quelle-ethique-pour-la-mode-au-temps-du-covid-19-138445>.

chirurgicaux était en très grande partie basée en Chine, premier pays épicentre de l'épidémie. Le monde de l'industrie a su se reconverter rapidement et contribuer à une production massive de masques, ainsi que de solution hydroalcoolique, en soutien tout d'abord aux systèmes sanitaires.

Traduit en termes d'analyse politique, ce constat revient à dire que l'industrie textile de la mode, y compris dans sa dimension du luxe, a également apporté une aide précieuse à une administration aux prises avec une crise sanitaire. On peut du moins prendre comme hypothèse de départ qu'une partie de l'industrie de la mode et du luxe s'est en quelque sorte alignée sur le politique, que la pandémie a conduit à prescrire le port du masque, rendu obligatoire dans un second temps, a minima dans tous les espaces publics clos et maintenant dans les rues des grandes villes.

On voit donc apparaître depuis quelques mois différentes sortes de masques, dont les styles diffèrent. Rien de plus intéressant – et, disons-le aussi, de plus sympathique – que de voir de la couleur sur un masque à fonction de protection respiratoire. Car la fabrication de masques artisanaux ou de haute couture de toutes sortes signifie que la mode a fait main basse sur la fonction prophylactique.

John Carl Flügel, psychanalyste britannique (m. 1955), parlant de psychologie de l'habillement, souligne les trois fonctions fondamentales du vêtement : protection, pudeur et parure<sup>21</sup>. Or le masque revisité par la mode répond pleinement à deux de ces trois fonctions. Le masque protège contre la diffusion de la Covid-19, tout comme un manteau protège des intempéries. Ce dispositif, repris par une conception de créateur de mode, prend place à son tour parmi les accessoires de l'habillement, ce qui le rend donc éligible à toutes espèces d'embellissements artistiques. À ce stade de la parure, on ne peut pas ignorer la réflexion du philosophe allemand Georg Simmel (m. 1918) qui avait jeté les fondements d'une compréhension de l'étrange paradoxe qu'est la mode. Celle-ci à la fois uniformise et différencie. En donnant l'illusion de rendre différent, la mode crée des individualités, des singularités, alors qu'en réalité la mode rend uniforme<sup>22</sup>.

Il en va de même du masque « au goût de la mode en temps de Covid », car porter un masque joliment confectionné avec des tissus un peu rares au besoin donne l'impression que l'accessoire déborde son rôle de simple protection buccale – et paraît affirmer ainsi sa singularité –, alors qu'en réalité, par sa seule fonction, le port généralisé du masque ne fait qu'accentuer l'uniformité.

C'est à ce point de la réflexion qu'il faut reprendre l'idée formulée entre autres penseurs par Esposito, l'identification du biologique avec le politique. Le port obligatoire du masque, quel qu'il soit, ne fera que renforcer l'idée que la vie se ramène en premier à sa dimension biologique, qu'il faut préserver coûte que coûte. C'est une représentation politique précise qui est véhiculée par le port du masque, surtout lorsqu'il est obligatoire. Nous rencontrer les uns les autres avec un masque ne fait que nous renvoyer constamment à cette exigence de la conservation de la vie dans sa dimension biologique. La biopolitique serait en train de l'emporter haut la

21 Flügel 1982.

22 Simmel 2017.



main. Non seulement le port de masques plus « stylisés » renforcera ce sentiment, mais les masques eux-mêmes prendront les couleurs de l'identité. Tout comme on porte des vestes à la doublure bleu blanc rouge ou un casque de moto aux couleurs de l'Italie, voilà que dans le masque « haute couture » – de manière aussi anodine que subreptice – apparaît un mini-drapeau de son identité, arborant les couleurs nationales. Rien de plus anodin, apparemment. Cependant, lorsque à l'identité nationale on ajoute le caractère obligatoire du dispositif décrété – certainement à juste raison – par une politique issue d'une vision biologique... alors, la mode est démasquée. Celle-ci incarne les exigences d'une société à un moment précis de l'histoire, parfois elle les devance, et quelquefois, elle s'y accroche pour survivre.

Il reste la troisième des fonctions du vêtement telles que Flügel les synthétise : la pudeur. Le masque assume aussi cette fonction, car la partie du visage cachée par cet accessoire est si importante qu'elle est la source de la communication orale, sans compter que, dans la mimique, les traits du visage qu'on active principalement sont la bouche, le nez et les joues. Porter le masque longtemps aboutira à la sensation d'être comme dénudé lorsqu'on l'enlèvera, de sorte que cet accessoire pourrait être à l'origine d'une pudeur d'un type nouveau. Généralisons : une nouvelle pudeur pourrait donc naître à la suite d'un port prolongé du masque. Ne serait-ce pas dans le même état d'esprit que se trouverait une femme voilée ôtant son voile, voire un homme se découvrant de son couvre-chef ? Il est très probable que si.

#### 4. Conclusion

Se couvrir nez et bouche, part essentielle du visage, voile une partie de l'identité de la personne. D'où les remarques, acerbes au besoin, de ceux qui se sont jetés sur l'occasion de pointer du doigt l'interdiction injuste dont avait été victime en son temps le voile musulman. En revanche, le port du masque, certes pour des raisons sanitaires, est devenu plus que permis, obligatoire. Il va inaugurer, en Occident, une nouvelle manière de voir la personne, ainsi que ce qui relie masque et identité personnelle<sup>23</sup>. Cette nouvelle norme fait d'une pierre deux coups : elle démasque d'une certaine manière sa nature et elle manifeste encore mieux les enjeux d'une société et d'une politique davantage aux prises avec des enjeux biologiques et sanitaires, alors que ce même masque pourrait mettre au jour une perspective plus théologique de l'être vivant, de la personne en tant que sujet de droit, certes, mais surtout comme source de la communication humaine et sociale. C'est ainsi que le masque, revisité au besoin par la mode, pourrait être le phare braqué sur la puissance de la relation humaine.

23 Leone 2020.

## Bibliographie

- Belting, Hans. 2013. *Faces : une histoire du visage*. Tr. fr. Nicolas Weill. Munich: Beck.
- Caillois, Roger. 1995. *Les Jeux et les hommes : le masque et le vertige*. Paris: Gallimard.
- Corbin, Alain. 2016. *Le Miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*. Paris: Flammarion.
- De Belloy, Camille. 2007. "Personne divine, personne humaine selon Thomas d'Aquin : l'irréductible analogie". *Les Études philosophiques* 81, n. 2: 163-181.
- Esposito, Roberto. 2002. *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Torino: Einaudi.
- . 2007. *Terza persona: politica della vita e filosofia dell'impersonale*. Torino: Einaudi.
- . 2009. *Termini della politica: comunità, immunità, biopolitica*. Milano-Udine: Mimesis.
- Flügel, John Carl. 1982. *Le Rêveur nu : de la parure vestimentaire*. Tr. fr. Jean-Michel Denis. Paris: Aubier Montaigne.
- Griaule, Marcel. 2004. *Masques dogons. Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie* n. 33. Paris: Publications Scientifiques du Muséum.
- Le Breton, David. 1992. *Des visages. Essai d'anthropologie*. Paris: Éd. Métailié.
- Leone, Massimo, a cura di. 2020. *Volti virali*. Torino: Facets Digital Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 2008. *Œuvres*, Paris: Gallimard.
- Lhuillier, Gilles. 2004. "L'homme-masque". *Methods* 4.
- Nédoncelle, Maurice. 1948. "Prosopon et persona dans l'Antiquité classique. Essai de bilan linguistique". *Revue des sciences religieuses* 22, n. 3: 277-299.
- Sesboüé, Bernard. 2002. "Dieu et le concept de personne". *Revue théologique de Louvain*, n. 3: 332-350.
- Simmel, George. 2017. *Philosophie de la mode*. Tr. fr. Arthur Lochmann. Paris: Allia.

Strasses, Bruno, et Thomas Schlich. 2020. "A History of the Medical Mask and the Rise of Throwaway Culture", *The Lancet* 396, n. 10243: 19-20.

Tracy, David. 2014. "Simone Weil : le masque et la personne", *Simone Weil, Les Cahiers de l'Herne*, n. 105. Paris: L'Herne.

Vattimo, Gianni. 1974. *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*. Milano: Bompiani.

Weihe, Richard. 2004. *Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form*. Munich: Wilhelm Fink.



*Viola Barovero*

## **Fuoco. Pittura e distanza**

*ABSTRACT: This short text is meant to focus on distance, understood as the main category around which turns not only all human perception, but also every human artistic production. To this end, we will examine three kinds of distance with which the artist must deal: a physical distance, the one between them and the object of their representation; a relational and emotional distance, the one between the artist, their work and the viewer; and a philosophical and existential distance, the one that separates the artist's project and the realization of the work.*

*KEYWORDS: distance, paint, portrait, soul, physiognomy.*

Nell'atto di percepire, l'occhio afferra immediatamente le forme, cogliendone la struttura costitutiva globale mediante un'operazione sottrattiva finalizzata a coglierne l'essenza: nella psicologia della forma, tra le sette leggi della configurazione spaziale, troviamo quella, basilare, della tendenza alla semplicità e soprattutto quella della *vicinanza*. Per questa, il sistema percettivo raccoglie gli elementi di un'immagine in gruppi unitari in base alla loro minima distanza; questo significa che la percezione è sempre determinata dall'orientamento spaziale dell'osservatore e che la dialettica vicinanza-distanza rappresenta l'elemento fondamentale non solo della percezione umana, ma di ogni attività poetica e artistica, e soprattutto della pittura.

### **1. La distanza tra il pittore e l'oggetto della rappresentazione**

Innanzitutto, il pittore ha a che fare con un tipo di distanza reale, fisica: quella tra sé e l'oggetto-soggetto della sua rappresentazione – è il caso della copia dal vero, del ritratto e del paesaggio prospettico –, ma anche quella tra sé e la sua tela. Per quanto riguarda la prima, il passaggio avviene attraverso il sistema visivo soggetto-occhio-cervello-supporto, cioè con l'acquisizione razionale della forma attraverso il senso della vista: si tratta di ricondurre la terza dimensione sulla superficie bidimensionale del foglio, mediante l'utilizzo della luce che, colpendo il soggetto, ne modula i volumi, in modo che i nostri occhi ne percepiscano la plasticità. “Le qualità delle forme, indagate dalla ‘sottile speculazione filosofica’, vengono traspo-

ste in pittura attraverso le gradazioni infinite e inversamente proporzionali di luminosità e oscurità che accompagna le cose, in quanto naturalmente esposte al lume diretto e derivato”<sup>1</sup>. I bianchi avvicinano, mentre i neri e i colori scuri allontanano: le zone di luce scattano verso l’osservatore, quelle d’ombra creano profondità.

Nel secondo caso, è il pittore che, durante la realizzazione dell’opera, si avvicina e allontana costantemente dal supporto per saggiare tanto il dettaglio quanto la totalità della sua rappresentazione. Il movimento di avvicinamento e allontanamento fisico dalla superficie del supporto è proprio dell’azione artistica che produce un’immagine, quale configurazione di segni percepiti nell’insieme nel frangente di un istante. Infatti, all’interno dell’immagine, deve esserci lo stesso linguaggio affinché questa possa essere letta e percepita nel suo insieme con un unico sguardo. Come scriveva Leonardo, infatti, solo la pittura può restituire la totalità, e per questo è superiore alle altre espressioni artistiche, proprio perché fornisce un’immagine sincronica e immediata della realtà. Perciò, se da un lato è vero quanto afferma Benjamin, che “il pittore osserva una distanza naturale da ciò che gli è dato”<sup>2</sup>, è anche vero quanto sosteneva Leonardo, che la pittura è la sola in grado di cogliere e rappresentare ciò che nessun apparecchio potrà mai immortalare: il non visibile, l’informe, l’ineffabilità della psiche umana<sup>3</sup>. Anche per questo, l’immagine “del pittore è totale”<sup>4</sup>. Come afferma Flavio Caroli, infatti, “l’inconscio guida le azioni umane, e guida – visivamente – i tratti fisiognomici che accompagnano i ‘moti dell’animo’”<sup>5</sup>: quelli che Leonardo definiva i “moti delle parti del volto”<sup>6</sup>. La pittura, dunque, come “tramite privilegiato ed unico per trarre dalle cose del mondo la loro riposta poesia, rappresentandone l’intelligibilità”<sup>7</sup>. A partire da Leonardo, sostiene Caroli, la pittura – o almeno una certa pittura – assume una specifica direzione introspettiva e cerca di superare, in quella “progressiva zoomata della cultura europea moderna verso il cuore dell’uomo, o verso il Profondo individuale e collettivo”<sup>8</sup>, la distanza tra l’io e l’inconscio, ma anche tra l’opera e il fruitore, tra il soggetto e l’oggetto della visione. Una pittura capace di “esprimere [...] l’anima delle persone rappresentate”<sup>9</sup>.

Se Leonardo aveva intuito, non senza turbamento, “la presenza residuale di quel caos”<sup>10</sup> archetipo, della caducità e dell’entropia inscritta in tutte le cose di natura, i personaggi di Francis Bacon “lasciano a volte vedere i propri denti, pezzetti di scheletro, stalattiti e stalagmiti rocciose che spuntano davanti alla caverna della bocca. Questo sicuramente perché [...] non si potrebbe esplorare la vita con

1 Cuzzo 2013, 77-78.

2 Benjamin 2000, 38.

3 Vedi Caroli 2015.

4 Benjamin 2000, 38.

5 Caroli 2014, 10.

6 Caroli 2015, 40.

7 Di Mauro 2017.

8 Caroli 2012, 12.

9 Di Mauro 2017.

10 Cuzzo 2013, 135.

accanimento senza arrivare a mettere a nudo – almeno a sprazzi – l’orrore che si nasconde dietro i paludamenti più sontuosi”<sup>11</sup>.

La pittura si rivolge finalmente “verso l’interiorità dell’uomo, avvicina l’obiettivo fino a esplorare in ogni dettaglio un anfratto sempre più precisato, sfociano poi in uno spazio abbagliante e non omogeneo”<sup>12</sup>. Ciò non vale solo per la “complessità introspettiva della ritrattistica”<sup>13</sup>, capace di far “affiorare dal fondo il



Viola Barovero, *Entropia*, acrilico su tela, 2019.

pathos di una espressione, di un segreto pensiero, di una interiorizzata visione”<sup>14</sup>, poiché anche quando l’uomo sparisce dalla scena pittorica, il suo animo resta sempre il suo destinatario: così, come il paesaggio pittorresco del Settecento costruisce l’emozione con la distanza – con Canaletto, che alterava e correggeva mediante la distorsione prospettica, per un risultato meno fedele ma più gradevole alla vista –, nel romanticismo ottocentesco è la lontananza che restituisce la natura soverchiantente del sublime – basti pensare a Turner e al suo *Temporale sul lago Buttermare, nel Cumberland, con veduta parziale di Cromackwater* (1798).

11 Leiris 2001, 23.

12 Caroli 2012, 8.

13 Caroli 2012, 8-9.

14 Mistrangelo 2019.

## 2. La distanza tra l'opera e il suo fruitore

L'artista, nelle fasi che conducono alla realizzazione dell'opera, si pone già il problema della sua ricezione e della sua fruizione, cioè della distanza necessaria allo spettatore per poter contemplare la rappresentazione nel suo insieme; ma si pone anche quello opposto, quello della visione estremamente ravvicinata: esigenza che come scriveva Walter Benjamin, si fece largo con la diffusione della fotografia e del cinema e che si attesterà come uno degli elementi centrali della massificazione dell'arte. "Rendere le cose, spazialmente e umanamente, più vicine è per le masse attuali un'esigenza vivissima"<sup>15</sup>. Quella che Benjamin definisce un'"esigenza di impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata nell'immagine"<sup>16</sup> – e che contribuisce alla scomparsa dell'aura, ossia di una specifica e particolare forma di *lontananza* –, tuttavia, potrebbe rappresentare un tentativo, non solo da parte del pittore, ma anche del fruitore, di voler cogliere, come scriveva Leonardo, "quello che la figura ha nell'animo"<sup>17</sup>. Infatti, l'opera produce, nel momento in cui la si osserva, un'esperienza più reale di qualunque riproduzione, poiché è sempre l'osservatore, che cerca l'inclusione nel mondo, a completare l'opera, per mezzo di un'estatica uscita dal sé. La modernità porta a un processo di ri-definizione dello spazio pittorico, a partire dalla visione naturalistica 'da lontano' degli impressionisti *en plein air* che ottengono fedeltà rappresentativa senza descrizione, mediante gli effetti di irradiazione luminosa sulla superficie della tela che assorbe i raggi. Osservando le *Ninfee* di Monet a distanza, cogliamo l'immagine nel suo insieme, ma se ci avviciniamo il disegno si sfalda e si perde fino a sparire del tutto, lasciando emergere i segni che lui ha impresso durante la sua azione, da una distanza ravvicinata: la fruizione diviene così un'esperienza di immersione in un ambiente. Infatti, l'avvicinamento che sfocia nella deformazione costituisce il passaggio alla modernità e, successivamente, all'arte contemporanea e al suo gioco combinatorio che lavora sul luogo del corpo e non della rappresentazione; dal supporto bidimensionale, l'opera si realizza nel suo esserci nello spazio, fino a divenire ambiente, esperienza e relazione. Con la pittura d'azione, Pollock entra con il proprio corpo nella tela, adagiandola sul pavimento, e dispone la totale apertura dell'immagine alla terza dimensione: l'ambiente. I quadri divengono pareti, non più finestre: è la fine della distanza e della narrazione. L'arte contemporanea ci mette di fronte a noi stessi, ci guarda perché ci coinvolge nell'atto creativo, un'esperienza cognitiva, estetica ed emotiva – e non soltanto nella situazione più immediata della *performance*<sup>18</sup>.

Ernst Gombrich, in *Arte, percezione e realtà*, discute la teoria dell'empatia di Lipps, relativa all'individuazione fisiognomica di una specifica persona, dove la somiglianza diviene soggettiva per chi è coinvolto personalmente, e nella quale è implicata anche – quasi inevitabilmente – la fisionomia dell'artista. Ora, però, non

15 Benjamin 2000, 25.

16 Benjamin 2000, 25.

17 Caroli 2012, 26.

18 Vedi Lumer e Zeki 2011.



si tratta di definire chi sia il soggetto ritratto, ma quali siano le reazioni suscitate dalla sua osservazione, il fine è ri-trovare la propria umanità nel soggetto ritratto poiché “ciò che ci è più intimo e nutriente ha la forma non della scienza e del dogma ma della grazia e della testimonianza”<sup>19</sup>. Infatti, le diverse soggettività che si approciano al ritratto, stabiliscono una relazione con esso, ri-trovando se stessi attraverso le differenze con l’altro.

### 3. La distanza tra (progetto dell’) artista e (realizzazione dell’) opera

Infine, vi è quella distanza, non solo temporale, tra l’intenzione, l’idea dell’artista e l’opera completa, ossia tra il progetto e la sua realizzazione. Una simile distanza non è affatto fissa, né immutabile, così come il percorso che la percorre non è affatto lineare, ma costituito da continui cambi di rotta, da esitazioni e ripensamenti – si pensi a Michelangelo e alla sua “scultura mutila [...] presa a colpi di martello dallo stesso artista adirato, insoddisfatto del proprio operato”<sup>20</sup> –, da brusche accelerazioni e da lunghi rallentamenti – come dimostra l’intera produzione artistica di Leonardo. D’altronde, “c’è bisogno della ricerca vana proprio come di quella coronata dal successo”<sup>21</sup>, proprio perché non vi è mai equivalenza tra l’idea originaria dell’artista e l’opera compiuta: l’artista è “al centro esatto di questa dialettica tra spontaneità e legalità, tentativo e norma, spunto e destino dell’organizzazione della forma”<sup>22</sup>. Come scriveva Pareyson, infatti, “in ogni campo dell’operosità umana niente si può fare senza insieme inventare in qualche maniera il modo di fare”<sup>23</sup>. L’attività artistica, perciò, è “un puro tentare: un tentare che non poggia che su se stesso e sulla riuscita cui intende metter capo”<sup>24</sup>. Le linee di forza sfuggono a qualsiasi forma in ragione sia della loro nitidezza che della loro precisione deformante sotto l’alterazione dell’atto pittorico: contorno materiale e struttura cominciano a muoversi. La funzione de-territorializzante del contorno, membrana tra la figura e la struttura materiale, che sottrae la figura dal suo ambiente, è forse paragonabile all’inquadratura nella sua funzione decontestualizzante, di cornice, come quella messa in atto nei primi piani di Jenny Saville. L’opera realizzata, in altre parole, mostra sempre le “tracce di una lotta: quella che l’artista ha sostenuto per arrivare al quadro”<sup>25</sup>.

Ogni processo di realizzazione, d’altronde, implica una precisa responsabilità da parte dell’artista: prima che gli eventi e le azioni siano rappresentate all’interno del *frame*, c’è una precisa delimitazione del campo e una determinazione dei contenuti e delle prospettive che non è permesso mostrare, queste costituiscono

19 Agamben 2009, 162.

20 Cuozzo 2017, 109.

21 Benjamin 2003, 112.

22 Cuozzo 2017, 109.

23 Pareyson 1988, 63.

24 Pareyson 1988, 69.

25 Leiris 2001, 14.

lo sfondo non tematizzato del rappresentato. Si tratta di comprimere, entro un fotogramma cinematografico, un campo orizzontale più ampio del normale, una prospettiva diversa da quella fotografica diretta che immortalava il tempo; il quadro è oltre il tempo, è un'immagine reale decostruita e poi riformata, esso restituisce un maggiore senso dell' "umano" rispetto alla fotografia. Come sostengono Ludovica Lumer e Semir Zeki, l'immagine artistica è infatti il "modo più rapido ed efficace per acquisire conoscenza"<sup>26</sup>, e la pittura produce un'esperienza densa di significati profondi e complessi. Attraverso l'azione pittorica è possibile universalizzare le percezioni, andare oltre la limitante soggettività intrinseca in ogni scatto e ampliare le possibilità di interpretazione del mondo, coinvolgendo introspektivamente l'osservatore. La pittura può, in ultima istanza, accogliere le urla di aiuto che sembrano provenire da quell'*humanitas* dimenticata, che resiste a fatica agli assoggettamenti di un mondo (fatto) di immagini che di umano ha ormai ben poco. In questo senso, la rinascita dell'artigianato, arte di popolo che rifugge il dozzinale e il seriale, per i preraffaelliti era una chiara risposta al deturpamento del genio causato dal lavoro di fabbrica. Nelle loro opere troviamo riferimenti di purezza e libertà e una profondità di sentimento che risultavano già sovversivi nella sfarzosa e convenzionalista società vittoriana. L'arte può costituire quindi una sorta di antidoto: può riscoprire quell'umanità che resiste ai continui tentativi di annichilimento. L'artista, come per i preraffaelliti, può diventare un elemento di reazione all'alienazione sociale e psicologica della società industrializzata, riscoprire la persona sotto l'identità che di volta in volta assume, "cercare quella nuova figura dell'umano, [...] quel volto al di là tanto dalla maschera che della facies biometrica"<sup>27</sup>; fino a giungere a quella *faccia immobile* che appare come "punto nodale dei molti possibili movimenti espressivi"<sup>28</sup>, a quell'identità di base che si cela sotto le mutevoli espressioni facciali e che solo la pittura può rendere visibile.

## Bibliografia

Agamben, Giorgio. 2009. *Nudità*. Roma: nottetempo.

Benjamin, Walter. 2000. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Tr. it. E. Filippini. Torino: Einaudi.

—. 2003. *Scavare e ricordare*, in *Opere complete V. Scritti 1932-1933*. Tr. it. G. Schiavoni. Torino: Einaudi.

Caroli, Flavio. 2012. *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*. Milano: Electa.

—. 2015. *Leonardo. Studi di fisiognomica*. Milano: Electa.

<sup>26</sup> Lumer e Zeki 2011, 23.

<sup>27</sup> Agamben 2009, 82.

<sup>28</sup> Gombrich, Hochberg e Black 2002, 24.

- Cuozzo, Gianluca. 2013. *Dentro l'immagine. Natura, arte e prospettiva in Leonardo da Vinci*. Bologna: il Mulino.
- . 2017. *La filosofia che serve. Realismo. Ecologia. Azione*. Bergamo: Moretti e Vitali.
- Di Mauro, Edoardo. 2017. *Nuova Officina Torinese # quattro*. *TorinOggi*, 13 giugno 2017.  
<https://www.torinoggi.it/2017/06/13/leggi-notizia/argomenti/eventi-11/articolo/nuova-officine-torinese-quattro.html>.
- Gombrich, Ernst Hans, Julian Hochberg, e Max Black. 2002. *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*. Tr. it. L. Fontana. Torino: Einaudi.
- Leiris, Michel. 2001. *Francis Bacon*. Tr. it. F. Nicolao e R. Rossi. Milano: Abscondita.
- Lumer, Ludovica, e Semir Zeki. 2011. *La bella e la bestia. Arte e neuroscienze*. Roma-Bari: Laterza.
- Mistrangelo, Angelo. 2019. *I volti della pittura nelle opere di Elena Monaco, Viola Barovero e Andrea Cavallera*. CentoTorri, 20 novembre 2019.  
<https://www.100torri.it/2019/11/20/piemonte-arte-vigliaturo-moncalieri-pino-torinese-fava-passione-bi-polare-piva-e-scropo-beccaria/>.
- Pareyson, Luigi. 1988. *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani.

Finito di stampare  
nel mese di febbraio 2021  
da Digital Team - Fano (Pu)