

**Comparatismi 3 2018**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20181484>

## **Esercizi di stile ed esercizi critici**

Rossella Bonito Oliva

**Abstract** • Riallacciare il legame tra immagine e linguaggio nella loro reciproca dipendenza richiede un esercizio di occupazione e attraversamento in vista di un'esperienza in prima persona. Usare l'immaginazione e rovesciare la prospettiva antropocentrica mette in gioco estetica ed etica, immagine e linguaggio per una configurazione della vita comune nella cifra della pluralità e libertà umana. In questo contesto la letteratura e la filosofia, la narrazione, l'immagine e il discorso si intrecciano in vista di un cambio di passo della cultura del nostro tempo. Rilke, Valéry, Poe, Celan, Kafka sono segnava per una ricerca di orientamento del pensiero e per un'individuazione di forme di creazione progressivamente erose dalla normalizzazione borghese e dai modelli tecnologici. Un rinnovato dialogo tra estetica ed etica, tra immaginazione e intelligenza può definire il terreno per una nuova esperienza del mondo.

**Parole chiave** • Esercizio; Immaginazione; Narrazione; Estetica; Etica

**Abstract** • The act of reconnecting image and language in their reciprocal intertwinement requires an exercise of translation in order to understand the perspective of the individual experience. Using imagination and reversing the anthropocentric perspective brings Aesthetics and Ethics into play. Both these disciplines connect image and language through the configuration of a communal life, the result of plurality and human liberty. In this context, literature and philosophy, narration, images and discourse crosspollinate creating a change of pace in the culture of our time. The works of Rilke, Valéry, Poe, Celan, Kafka are waypoints on a path to the development of a critical thinking and of forms of creation that were progressively worn out by normalization and technological models. A renewed dialogue between Ethics and Aesthetics, and between imagination and intelligence, can help to define a common ground for a new experience of the world.

**Keywords** • Exercise; Imagination; Narration; Aesthetics; Ethics

**Ledizioni** 

## Esercizi di stile ed esercizi critici

Rossella Bonito Oliva

Nel Moderno si è progressivamente ridotta la ricchezza di significato del termine *esercizio*, prevalentemente associato a disciplina o ad addestramento coerentemente con la sfumatura di 'prestazione' che la cultura di massa ha impresso a ogni forma di pratica dell'uomo.<sup>1</sup> Eppure sfogliando qualsiasi dizionario l'accezione di *esercizio* è associata a una specifica attività – fisica o spirituale – in vista del raggiungimento di uno scopo che va oltre il possesso di una tecnica che ottimizzi il rendimento degli individui/lavoratori. Se poi l'uso del termine si associa allo stile come tratto caratterizzante e continuo di scrittura, di gusto e di abitudini, viene evidenziato ancor di più l'orientamento omologante che la svolta tecnologica ha impresso tanto sull'esercizio, che sullo stile: un progressivo depotenziamento del peso dell'esperienza 'di prima mano' nella diffusione di marcature simboliche individuanti 'uno stile generico', riconducibile a modelli coerenti con l'ideologia della civiltà di massa.<sup>2</sup> Uno slittamento di significato che s'inserisce nella nuova configurazione dell'universo simbolico al cui interno l'esercizio è finalizzato all'adeguamento a uno stile socialmente riconosciuto, a una distribuzione e gerarchia di ruoli in un organismo ben funzionante. Nell'associazione dell'esercizio alla fatica e dello stile alla moda è rimasto sotto silenzio il contesto storico-culturale di questo spostamento. La costellazione simbolica della moderna società borghese, d'altra parte, si legittima come natura: una narrazione che definisce modi e principi dell'agire e dell'essere in comune riducendo la forma della vita umana a una sola dimensione. Invertire la posizione di storia e natura ha azzerato la variabile storico-culturale di questa strategia, ha assunto la giustificazione come legittimazione dello stato di fatto: non ha prodotto un progresso in direzione della verità. Questo processo di naturalizzazione della cultura ha generato un nuovo e diverso mito senza la profondità di significato del mito più antico, nella misura in cui la nuova versione del mito spiega più che alludere, performa e semplifica l'attitudine umana all'elevazione, al progetto, all'avventura. Barthes definisce questa nuova forma di mitizzazione una depoliticizzazione del mito che produce uno svuotamento del reale: se la politica disegna lo spazio comune e se il mito ne narra l'irraggiungibile inizio, la depoliticizzazione slega il mito dalla narrazione che tiene insieme e interpreta lo spazio comune in cui e da cui si alimenta.

Passando dalla storia alla natura, il mito fa un'economia: abolisce la complessità degli atti umani, dà loro la semplicità delle essenze, sopprime ogni dialettica, ogni spinta a risalire al di là del visibile immediato, organizza un mondo senza contraddizioni perché senza profondità, un mondo dispiegato nell'evidenza, istituisce una chiarezza felice: le cose sembrano significare da sole.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Sigmund Freud ne *Il disagio della civiltà* interpreta il processo della civilizzazione come progressivo disciplinamento delle pulsioni (cfr. Id., *Il disagio della civiltà*, a cura di Stefano Mistura, trad. di Enrico Genni, Torino, Einaudi, 2010). Successivamente Herbert Marcuse pone in primo piano l'eccedenza della prestazione sulla disciplina nella svolta impressa dal capitalismo alla civiltà occidentale (cfr. Id., *Eros e civiltà*, con un'introduzione di Giovanni Jervis, trad. di Lorenzo Bassi, Torino, Einaudi, 2001).

<sup>2</sup> Si veda Roland Barthes, *Lo stile e la sua immagine*, in Id., *Il brusio della lingua*, trad. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 125-133.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Miti d'oggi. Con uno scritto di Umberto Eco*, trad. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1994, pp. 223-224.

Il mito borghese educa all'evidenza e alla semplificazione di immagine e linguaggio, spezza la forza evocativa dell'immagine e spegne la *curiositas*, produce nella forma umana della vita uno slittamento di significato della tensione comunicativa espressa in figure e parole. I 'miti d'oggi' esonerano ogni forma di attenzione per l'invisibile e l'indicibile, un più 'reale del reale' spegne l'interesse per il cielo, per l'elevato, per il possibile più possibile: un uso indebito che prefigura nell'umano il suo oltrepassamento: uno scacco.

Wittgenstein, richiamando il rinvio tra linguaggio e immagine, che riarticola l'antica formulazione aristotelica del legame ineludibile tra immagine e pensiero, rimarca lo sforzo in-finito di idealizzazione significativa che svolge il linguaggio. Dopo ogni tentativo e sforzo non rimane che la resa all'impossibilità di determinare un significato fuori o oltre l'immagine: essa attinge e rinvia al mondo della vita. Con le parole di Wittgenstein:

In primo luogo il nostro linguaggio descrive un'immagine. Che cosa si debba fare di questa immagine, in qual modo la si debba impiegare, rimane oscuro. Ma è chiaro che, se vogliamo comprendere il senso di quello che diciamo, dobbiamo esplorare l'immagine. Ma l'immagine sembra risparmiarci questa fatica, allude già a un impiego determinato. Così si fa beffa di noi.<sup>4</sup>

L'immagine è dentro e fuori il linguaggio, resiste a ogni tentativo di legittimazione esterna al suo uso, allude più che dire: conserva una sua profondità rispetto all'evidenza della superficie dell'universo chiarificato, rimette in gioco l'esercizio di esplorazione del linguaggio e a un tempo lo rende superfluo. Nella 'chiarezza felice' dei nuovi miti non vengono meno le immagini, ma la semplificazione produce un 'senso unico' che 'risparmia la fatica' cercando a un tempo di smascherare la 'beffa'. L'immagine e le immagini sono tuttavia artifici che resistono all'evidenza generata dal monologo del mito, possono mantenere, con la sfida, o invece perdere, con la resa all'evidenza, la capacità di giocare beffardamente con la mente e con il linguaggio. Il piacere del gioco e il legame con il mondo della vita sopravvive solo quando l'uomo riacquista interesse per l'esercizio, sottraendosi all'utilizzazione automatica di immagini e linguaggio, interrogandosi sulla legittimità della naturalizzazione della dimensione temporale e dinamica del mondo della vita.

Sloterdijk nel saggio *Devi cambiare la tua vita* con sottotitolo *Sull'antropotecnica* rivaluta la potenza dell'immagine come strumento di critica dell'economia del mito/natura: l'immagine rompe la stasi antropocentrica quando e se riflette l'azione creativa e interpella lo spettatore. Usando il passaggio finale di una poesia di Rilke dedicata al «torso arcaico di Apollo»<sup>5</sup> l'autore richiama la carica evocativa dell'immagine, la radice nascosta che risveglia in Rilke l'esigenza di un cambiamento in cui l'esercizio di uno sguardo empatico obbliga al passaggio all'atto, all'esperienza in prima persona. Per Rilke la scultura di Rodin non si lascia semplicemente guardare, ma 'interpella', chiama in causa e coinvolge lo spettatore: nell'incontro il senso convive con il non-senso, la forma con la potenza della vita, mettendo fuori gioco l'apatia della critica e della ricostruzione. Con le parole di Wittgenstein «si fa beffa» di possibili utilizzatori e ripetitori, suscita un'agitazione che inquieta la contemplazione passiva: come il «torso arcaico di Apollo» esige dallo spettatore un'intensificazione plastica della funzione visiva. 'Interpella' l'espressione poetica al di là dello sguardo contemplativo, estrae e accoglie dall'immagine il suo 'appello', fa sgorgare l'indicibile potenza cinetica che la materia della scultura racchiude: «devi cambiare la tua vita». Sloterdijk rapisce l'immagine alla parola poetica per mettere a fuoco «un'energia

<sup>4</sup> Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, trad. e cura di Mario Trinchero, Torino, Einaudi, 2009, p. 244.

<sup>5</sup> Cfr. Peter Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, trad. e cura di Paolo Peticari, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010, pp. 25 e ss.

comunicativa che non si attiva da sola, ma che necessita del poeta»,<sup>6</sup> come *escamotage* per riattivare l'esercizio dello sguardo, per cogliere l'autorità dell'artificio come pratica in vista dell'oltrepassamento della *mimesis* paralizzante, dando forza alla voce dell'incompiuto nel silenzio del mondo reificato. Esercizio significa abbandono dell'ovvietà e dell'astenia della vita quotidiana, scavo minuzioso nell'attraversamento delle pieghe delle emozioni opache suscitate dal 'cattivo' godimento della bellezza. Un risveglio critico dei sensi dall'ottundimento di *uomini senza qualità* in vista di una diversa qualità del godimento, o forse di una differente interpretazione della forma umana della vita. In questa prospettiva l'estetica si apre all'etica, sovvertendo il pregiudizio della sua 'minorità' disciplinare, della sua mancanza di serietà nella ricerca della verità.<sup>7</sup> Nella crisi d'autorità della 'creazione', nella dissoluzione dell'aura nell'arte come nel pensiero, la creazione artistica prende in carico l'istanza pratica di un singolare-plurale, pone in primo piano la densità etica e l'appello all'uscita dall'ovattato sentire ordinario, ispirato proprio dal bello.<sup>8</sup> L'immagine diventa qualcosa di più di una semplice espressione o di un medio di trasmissione, mette in mostra una plastica forza vitale che agita e inquieta. Essa risveglia l'incontro, ricorda l'ulteriorità del mondo e dell'Altro e in questo modo orienta, segnala l'artificiosità della concettualizzazione e della ricostruzione, per rinviare al senso, sempre al di qua e oltre ogni determinazione: sgorga dall'agitazione e non esaurisce l'agitazione nell'oscillazione tra senso e non senso.<sup>9</sup> Un appello vitale, più che una chiamata alle armi della coscienza, che rimette in moto 'l'agitazione' nelle maglie strette della riflessione e della concettualizzazione che 'cristallizzano' l'esercizio, la sperimentazione, demotivando ogni tentativo di uscita dalla caverna per l'avventura, per la sfida che produce la rottura di un equilibrio, di un addomesticamento consolante.<sup>10</sup> Per tutto questo non è sufficiente l'immagine, ma un «guardare in altro modo», un'uscita dall'ordinario e l'attraversamento dell'insolito.

Rilke accende uno sguardo diverso, agitato dall'obbligo all'uscita dalla caverna protettiva, che nella secca formula: «devi cambiare la tua vita» non si configura come fuga

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>7</sup> Cfr. Jean-Luc Nancy, *La comunità inoperosa*, trad. di Antonella Moscati, Napoli, Cronopio, 2003, in part. pp. 147 e ss.

<sup>8</sup> Immanuel Kant nella *Critica della capacità di giudizio* giunge alla definizione di un 'abito' reso possibile dal giudizio di gusto «senza un salto troppo violento» nel «passaggio dall'attrattiva dei sensi all'interesse morale», in quanto rappresenta «l'immaginazione come determinabile, anche nella sua libertà» e insegna a trovare «un libero compiacimento persino per oggetti dei sensi anche senza attrattiva sensibile» aprendo a un universale non formale e insieme espressione della libertà (cfr. *Critica della capacità di giudizio*, trad. e cura di Leonardo Amoroso, 5ª ed., Milano, BUR, 2007, nota I al § 57).

<sup>9</sup> Hans Blumenberg riprendendo una riflessione di Ludwig Wittgenstein contenuta nelle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia* osserva a proposito dell'agitazione che essa «è principalmente lo stato in cui le "esperienze vissute" vengono interrotte; come fenomeni, esse smarriscono ogni contorno, perdono la differenza della determinabilità più elementare», in quanto «soddisfa appieno i criteri essenziali del mondo-della-vita i cui risultati ne inficiano la tematizzazione» (cfr. *Agitazione*, in Hans Blumenberg, *Concetti in storie*, trad. di Martino Doni, Milano, Medusa, 2008, con un'Introduzione di Laura Boella, p. 31).

<sup>10</sup> Cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. di Enrico Filippini, Torino, Einaudi, 2000, pp. 17-56. In particolare alla fine della *postilla* (p. 48), l'autore scrive: «L'autoestraneazione [dell'arte] ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine. Questo è il senso dell'estetizzazione della politica che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte».

cieca.<sup>11</sup> In questa maglia stretta l'immagine bella del «torso arcaico di Apollo» attraverso il verso di Rilke apre un'interrogazione etica sulla forma umana della vita.

Nell'indicazione rilkiana vi è un preciso richiamo all'intreccio tra immagine e parola – il «torso arcaico di Apollo» s'impone all'attenzione di cui la parola restituisce l'impatto emotivo – che va oltre i formali criteri del 'bello'. Il rischio evocato da Platone relativamente alla minaccia portata dall'arte al fragile equilibrio dell'anima e all'ordine della città ideale, diventa occasione, o meglio sfida.<sup>12</sup> Il mito di Apollo anima la forza plastica del torso – traccia dell'arcaico nel frammento materiale della scultura – agitando la quiete della contemplazione: quella figura spezza il respiro regolare, scuote la vaga commozione immobilizzante, dà corpo e parola all'indeterminata insoddisfazione che fluttua nel profondo: è sintomo del 'falso' godimento. Questa 'agitazione' non è descrivibile e nemmeno spiegabile, è una sorta di residuo mnestico dell'arcaica *insecuritas* che stimola l'esercizio per un cambiamento radicale, chiama colui che è toccato dall'impressione a farsi soggetto dell'esercizio come elevazione, impegno faticoso alla dislocazione rispetto a ogni consolante staticità. Un esercizio che assume un compito e una determinazione nella consapevolezza della distanza e della difficoltà dell'approdo: una presa in carico dell'*insecuritas* come condizione della libera creatività andata a fondo nella normalizzazione del nostro tempo. Una tensione che rimane improduttiva e inquietante fino a quando non avverte l'appello del 'fuori' per un attraversamento dei confini dell'anima. L'*insecuritas* riemerge dal fondo e in forma di 'agitazione' resiste al ripiegamento della riflessione, per 'lasciar andare' la creatività della percezione estetica: occupazione e appropriazione di uno spazio come pratica ed esercizio di un'elevazione dal vicino al lontano, dalla distanza contemplativa alla realtà emergente dal disorientamento, bisognosa di un orizzonte: pratica dell'umano in quel che resta del mondo nelle rovine dell'antropotecnica. La spinta all'esercizio rimane inavvertita nella caverna/tana come nell'intimità claustrofobica: l'agitazione può trovare figura e rimedio solo nell'uscita e nell'incontro.

Proprio l'etimologia di *percezione* rinvia a un'azione più che a un rispecchiamento o a una riproduzione: *percipere* è anche occupare, prendere il posto, appropriarsi o afferrare attraverso (*per-capere*) per cui nell'atto appropriativo è dichiarata l'intenzione e la tensione concreta al passaggio all'atto. Più che un processo veritativo, una traduzione e uno spostamento in cui il percepire prende corpo dal sentire e il sentire si articola nell'intreccio tra interno ed esterno nel limite del soggettivo: non difetto del qui e ora, ma apertura al senso nel più ampio orizzonte/mondo. Un senso che nell'arte raccoglie e chiama in causa con un'immagine e in un'immagine condensa e apre, dissocia e riaccorpa, come nella filosofia interroga e si proietta nell'orientamento di un cammino. L'arte da un lato e la filosofia dall'altro, secondo Hadot, rivitalizzano l'esercizio spirituale come rimedio all'atrofizzazione del pensiero, attivando e riconoscendo dignità alla percezione estetica sottovalutata nella cultura logocentrica: in un nuovo 'modo' dell'abitare l'uomo prende posizione attraverso la relazione con il mondo in un orizzonte etico che abbraccia insieme passato, presente e futuro senza cristallizzare nella ripetizione la sua abitudine al mondo. Esercizio

<sup>11</sup> Ancora Hans Blumenberg usa la 'parabola platonica' della caverna come via di andata e ritorno che segna il rapporto tra tempo del mondo e tempo della vita: «All'alternanza di avanzata e ritirata, lotta per la vita e sogno, corrispondeva un duplice atteggiamento verso la realtà, da assumere secondo il precetto dell'autoconservazione [...] che includeva] la nuova "libertà" di sottrarsi dai propri "ricordi" circa quel che andava rispettato» (cfr. *Uscite dalla caverna*, trad. di Martino Doni, cura e postfazione di Giovanni Leghissa, Milano, Medusa, 2009, p. 615).

<sup>12</sup> Il rischio dell'arte per Platone è nel fatto che essa è solo imitazione come «gioco privo di serietà» (*La Repubblica*, trad. e cura di Mario Vegetti, Bibliopolis Napoli 2007, Libro X, 602b).

dell'arte e della filosofia non in vista di una propedeutica o di un'approssimazione a una verità più alta, ma come condizione di possibilità del pensiero oltre le certezze dell'esperienza comune e le certezze della scienza.<sup>13</sup>

Sloterdijk e Hadot per vie differenti e con tensioni diverse si muovono sui resti, su ciò che è stato per così dire scartato dalla tecnica come inutilizzabile nella relazione tra uomo e mondo, invitando all'esercizio come sperimentazione per cercare una linea di oltrepassamento, un futuro per la qualità della forma umana della vita come resistenza all'elaborazione diffusa del lutto nell'unica cifra della trascrizione della necessità nell'impossibilità.<sup>14</sup> Non è la proposta di una strategia di salvezza o di una terapia della patologia dell'umano, è piuttosto uno smarcarsi da un'ulteriore autoamputazione dell'umano messa all'opera nella normalizzazione con la tacita promessa dell'esonero dalla fatica, dal coinvolgimento o dal contagio. Fuori o oltre la serie di fotogrammi che rimbalzano dagli schermi alla percezione visiva, nelle pieghe delle realtà in cui viviamo l'esercizio estetico segna lo spazio del comune creando costellazioni che restituiscono la distanza tra la terra e il cielo, rimettono in gioco la complementarità tra verticalità e orizzontalità della vita umana.<sup>15</sup> Nella trasmutazione di tutti i valori, nella depoliticizzazione dell'etica l'esercizio della percezione estetica, la ricerca archeologica di frammenti e rovine può diventare l'occasione per rimettere in moto una narrazione diversa dell'umano, uscendo dal disperato e nostalgico desiderio di ritorno alla vita perduta. In questo senso il verso di Rilke non rimane nel perimetro ristretto della coscienza interna, il passaggio all'esercizio non si esaurisce nella 'cura' perché, muovendo dalla distanza, spinge all'attraversamento: obbliga alla sfida che viene da quel «torso arcaico», ritaglio o frammento della figura intera che condensa il cambio di passo tra la scultura greca e la scultura di Rodin, tra il comando delfico del *conosci te stesso* e l'appello *devi cambiare la tua vita*. Una redistribuzione tra tracce mnestiche e atto creativo, una riscrittura del mito antico attraverso la citazione moderna che non spegne la risonanza e la profondità dell'elaborazione del mito.<sup>16</sup> L'immagine 'agita' Rilke e attraverso l'immagine il verso secco «devi cambiare la tua vita» accende l'attenzione critica sull'umano, sul rischio di una perdita di presenza nella cristallizzazione dell'umano: risparmio della fatica dell'esercizio, della ricerca del possibile nell'assuefazione alla quiete dell'essere a portata di mano, utilizzabile e riproducibile nell'unica dimensione infinita ancora giustificabile: il consumo.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Pierre Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, a cura e con una prefazione di Arnold I. Davidson, trad. di Anna Maria Marietti e Angelica Taglia, Torino, Einaudi, 2005, pp. 184-185.

<sup>14</sup> Scrive Freud a proposito della nevrosi ossessiva: «Alla fine l'“impossibilità” pone sotto sequestro il mondo intero» (*Totem e tabù*, in *Opere*, a cura di Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, vol. VII, p. 36).

<sup>15</sup> Ludwig Binswanger sostiene che il manierismo come «espediente artificiale mirante a “togliere” una carenza, la carenza propria dell'impulso *proprio* è forma di “esistenza mancata” intrappolata nella paura e tesa alla disperata ricerca di un “appiglio” arginata attraverso l'assunzione di un modello precostituito di un'immagine, nello sforzo costante di imitarlo» in cui è venuta meno la dinamica vitalità della vita (*Tre forme di esistenza mancata. Esaltazione fissata, stramberia, manierismo*, trad. di Enrico Filippini, Milano, Il Saggiatore, 1966, p. 204 e pp. 212-213).

<sup>16</sup> Cfr. Hans Blumenberg, *Elaborazione del mito*, trad. di Bruno Argenton, Bologna, il Mulino, 1991, p. 753: «[...] il lavoro di conclusione del mito si compie sempre come metafora del mito. [...] Il mondo stesso deve diventare la cosa meno fondata del mondo [...] Solo in un mondo privo di ragioni vincolanti l'oggetto estetico può tenere testa a tutto il resto».

<sup>17</sup> Hannah Arendt riflette sulla progressiva riduzione della forma umana della vita al *bios* in *Vita attiva*: il lavoro impegnato per la mera sopravvivenza – la fatica – rimane l'unica possibile prassi umana nella catena del consumo: lo sguardo rivolto in basso e lo sguardo dell'astronauta spedito

Il postmoderno condivide con il moderno questo difetto di preveggenza sul destino dell'umano in bilico sul paradosso dell'ossessione della morte fissata sul fantasma della dimensione storica del tempo che ha esorcizzato lo scarto del *novum* nella regolarità e continuità del divenire.<sup>18</sup> La proiezione sull'intervallo lungo del tempo ha generato il cortocircuito più consolante e più paralizzante per l'uomo tra tempo e spazio: caverna e mondo si sono fusi in un interiore che ha esorcizzato il fuori, lo spazio, ha ridimensionato il contingente nella contingenza, l'imprevedibile della vita nell'abitudine alla vita. Il tempo oggettivato nella forma storica ha tolto significato allo spazio, lo ha ricondotto al dominio dell'artificio dell'uomo, spettacolo per spettatori del mondo, sottraendo allo spazio il fattore di esteriorità, di incognita: vuota forma a disposizione dell'uomo senza mondo. Là dove il pensiero ha preteso di afferrare e placare l'agitazione leggendo il lontano attraverso il vicino, strutturando l'extradomestico attraverso il domestico, simulando nell'estraneo il familiare ha disattivato la percezione come occupazione, la sensibilità come appropriazione. La superficialità delle immagini in scena riflette questa riduzione dello spazio nell'antropocentrismo calcolante.<sup>19</sup>

Questa strategia ha risposto a un bisogno umano, anche se la sua pretesa di verità ha rimosso il suo fondo di 'agitazione', ha creato modelli e abiti stabilizzanti che, in nome della sicurezza, hanno isolato l'uomo dal mondo, il mondo dall'uomo riducendo all'insignificanza il *novum* e all'errore di calcolo il contingente. Più che una cristallizzazione dei risultati ha prodotto una fissazione psichica sul quotidiano in cui la proiezione in avanti, l'alzare la testa, il guardare altrimenti o altrove dall'evidente e dall'ovvio diventa nella percezione comune inutile spreco di tempo. Nelle maglie di questa narrazione l'atto creativo può liberarsi attraverso una prospettiva rovesciata.

Svelare la cogenza e l'urgenza dell'appello trascritta dall'immagine del torso – opera di una mano intelligente – nel verso poetico – opera di una mente plastica – indica la possibilità per un'altra narrazione che non dissimuli, ma rivendichi con forza il diritto-dovere dell'esercizio creativo in vista di una condivisione che accetti il rischio del contingente, che prenda in carico l'incognita dell'avventura. È quello che suggerisce Florenskij, quando richiama l'attenzione sugli automatismi deformanti generati dall'abitudine dello sguardo ai canoni della prospettiva. La radice della naturalizzazione indebita della prospettiva è «la teatralità della rappresentazione prospettica» che disciplina un impulso come «percezione inerte del mondo, priva della sensazione della realtà e del senso di responsabilità, cioè, per essa, la vita è solo spettacolo, e in nessun modo azione».<sup>20</sup> La teatralità costruisce una scena per uno spettatore inerme, non interpella in senso proprio, ma in qualche modo performa

nello spazio sono i due poli in cui matura la *perdita di mondo* (cfr. Ead., *Vita activa. La condizione umana*, trad. di Sergio Finzi, Milano, Bompiani 2017).

<sup>18</sup> Arnold Gehlen sancisce la fine della 'storia delle idee' nel punto di passaggio dalla storia alla 'post-storia' (cfr. *Della cristallizzazione culturale*, in *Il mondo di domani*, a cura di Pietro Prini, Roma, Abete, Roma, 1964).

<sup>19</sup> Michel De Certeau ne *L'invenzione del quotidiano* rintraccia le *astuzie operative* dell'uomo ordinario come resistenza all'ordine sociale. Una forza di «delinquenza» che «instaura un percorso (guida) e passa attraverso (trasgredisce)». Questa «narratività delinquente» rimette in gioco i corpi come pratica dei luoghi in cui l'estraneo e l'imprevisto scandiscono un tempo accidentato che rompe il dominio dell'evidenza nella pratica mitica dello spazio» (*L'invenzione del quotidiano*, prefazione di Michel Maffesoli, *Introduzione* di Alberto Abruzzese, *Postfazione* di Paola Di Cori, Roma, Edizioni Lavoro, 2012).

<sup>20</sup> Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, in Id., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, trad. di Nicoletta Misler, Roma, Gangemi, 2003, p. 85.

una visione omologata della realtà. Più che una regola, un principio performativo per l'uomo signore del mondo, ideatore e utilizzatore ultimo dell'immagine del mondo, che riproduce senza alludere, senza risvegliare 'agitazione'. La via d'uscita non è nella qualità dell'immagine, ma in quanto dall'immagine prende corpo se e quando si rompe l'incantesimo dello spettacolo risvegliando l'attenzione alla *vita della mente*, riaccendendo il gusto dell'esercizio in vista di un cammino: la possibilità di guardare rovesciando la legge della prospettiva contestando il diritto naturale dell'antropocentrismo.

L'articolazione dello spazio tra centro e periferia, tra vicino e lontano secondo la misura dell'umano ha scoraggiato ogni sforzo dell'invenzione creativa. La rassegnazione al difetto dello sguardo spinge Valéry a chiedersi come passare dall'universo ristretto e istantaneo della percezione visiva all'universo completo e assoluto. La risposta può essere ritrovata nel «concepire e costruire intorno a un germe reale una figura che possa soddisfare all'esigenza» di abbracciare tutto e di servire alla nostra intelligenza. Questa tensione inerente alle «necessità della conoscenza» risveglia «le insormontabili difficoltà che porta con sé il minimo tentativo di dare una definizione utilizzabile dell'Universo».<sup>21</sup> L'immagine dell'universo rimane mitica, raccoglie impedendo la dispersione di dati e aspettative, di parti e totalità; in qualche modo orgogliosamente inutilizzabile per l'intuizione e la logica. Per questo Valéry ricorda la potenza ideativa con cui Poe in *Eureka* disegna un universo materiale e spirituale insieme. Poe a sua volta spiega i misteri dell'arte del comporre, della sua ideazione creativa, che richiede la combinazione e la sperimentazione di parole, di immagini e suoni in vista dello svelamento della *componente fascinosa*. Decisiva è la «capacità di suggestione, sotterranea, per quanto indefinita del significato».<sup>22</sup> Il confine di un'opera totale che 'interpella' la fruizione di immagini e parole evocandone la forza preistorica, la carica sotterranea di significato che fa dell'atto creativo un esercizio che procede dall'ideazione e tende alla comunicazione. In questo senso l'opera è già da sempre aperta, non è prodotto e non rimane nella dimensione di intimità: è tensione all'Altro, ricerca di una lente rovesciata dell'abito copernicano.

Questo è l'inizio della favola, secondo Valéry, il luogo d'origine dell'esercizio creativo che mantiene nella forma/favola la densità mitica e nella tensione al tutto svela il movimento, rivendica il diritto all'occupazione. Il punto sorgivo di convergenza e rinvio tra 'favola' e mondo che non ha la pretesa del tutto, della verità, segnala il passaggio all'occupazione senza diritto di proprietà, il ritrovamento di un punto d'appoggio prima di riprendere il cammino. Lungo questo sentiero ogni immagine e ogni parola è carica delle tracce della forma arcaica del *pathos*.<sup>23</sup> Quando il mondo vacilla e difficile diventa «orientarsi nel mondo», solo la rovina e il resto testimoniano di questa forma arcaica che sfugge a una presa diretta, esigendo piuttosto l'esercizio e la pazienza per mettere a soqquadro l'evidenza. Celan la chiama la *strada impossibile* verso qualcosa di «immateriale, eppure [...] terrestre, planetario, qualcosa di circolare, che ritorna a se stesso attraverso entrambi i poli e facendo questo interseca [...] persino i tropici [dove si trova] un Meridiano».<sup>24</sup> Il 'Meridiano' è immagine d'incontro di vie «sulle quali la lingua si fa sonora, sono incontri, vie che una voce percorre incontro a un tu che la percepisce, vie creaturali, forse progetti di

<sup>21</sup> Paul Valéry, *Su «Eureka»*, in Id., *All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, a cura di Elio Franzini, trad. di Renata Gorgani, Milano, Guerini e Associati, 1988, pp. 33-48: 46.

<sup>22</sup> Edgar Allan Poe, *La filosofia della composizione*, a cura di Luigi Lunari, Milano, La Vita Felice, 2012, p. 53.

<sup>23</sup> Attingiamo qui dalla riflessione di Georges Didi-Huberman su Aby Warburg (cfr. Id., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. di Alessandro Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006).

<sup>24</sup> Paul Celan, *La verità della poesia. Il «Meridiano» e gli altri scritti in prosa*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993, pp. 16, 21, 43.

esistenza, un proiettarsi oltre sé per trovare se stessi, una ricerca di se stessi». <sup>25</sup> Perciò il 'Meridiano' non misura o segna una posizione, ma orienta, non è una linea retta, ma un punto d'incrocio senza il quale l'invenzione e la creazione rimangono esercizi solitari e sterili: un punto di orientamento in uno spazio aperto per aprirsi all'infinito e alla pluralità che simbolicamente li contiene in germe, secondo il suggerimento di Valery.

Il rinnovato esercizio alla percezione estetica mette fuori gioco l'automatismo e l'ovvio dello spettacolo delle immagini, resiste alla potenziale ri-producibilità tecnica. Immagini di dettagli diventano specchio del mondo, inizio per una diversa narrazione, nel momento in cui il 'Meridiano' aiuta ad accedere al profondo. L'arte, perciò, è 'rimpatrio' secondo Celan, occupazione etica dello spazio attraverso la parola e l'ascolto nel convergere dell'opaca origine con la poesia. Celan dà voce all'urgenza dell'esercizio creativo in cui prendono corpo storie come segnava di percorsi che si incontrano e si incrociano nonostante e attraverso la perdita di senso del mondo. Un luogo di convergenza in cui l'immagine più che l'idea, la costellazione più che la singola stella, l'opera più dell'autore disegnano uno spazio in-comune interrogando il *continuum* della tradizione, rimettendo al lavoro la memoria in quanto testimonianza di un passato alle spalle più arcaico da cui trarre la possibilità di dare forma al *pathos*, all'agitazione come apertura di futuro. Una sorta di trasmissione incarnata che non ha pretesa di verità, che inquieta la percezione ordinaria delle cose nell'esercizio dell'immaginazione.

Quando l'immagine poetica non trasmette più «la preghiera naturale dell'anima» <sup>26</sup> si interrompe l'incantesimo della favola del mondo. Benjamin sottolinea la differenza tra una conoscenza interessata alle «conseguenze speculative dalla raccolta postuma delle note kafkiana» – dello storico o dello psicologo – e la lettura dei racconti che soli «possono dare qualche lume sulle forze preistoriche da cui è stata impegnata l'attività di Kafka» riversandosi sulle «potenze storiche dei nostri giorni» – di chi vuole attingere a quella «preghiera naturale dell'anima». <sup>27</sup> Kafka non è interessato al respiro regolare e normalizzante del romanzo, fa sgorgare dalla «preghiera naturale dell'anima» le «forze preistoriche» che attraversano sotteraneamente i tempi, quelli di Benjamin come i nostri: immagini, figure, quasi schegge di un mondo rovesciato dall'uomo all'animale, dalla pena alla colpa, dal compiuto all'incompiuto, dal complesso al più elementare: infantile, arcaico e preistorico insieme. Se è vero quanto afferma Benjamin sull'interesse speculativo che rivestono «le note postume» o diari di Kafka, è altrettanto chiaro che la forza con cui i racconti evocano «forze preistoriche che hanno impegnato l'attività di Kafka» disturbano il ritmo filologico come l'ordinario godimento estetico, oltrepassano il 'caso' personale e non si prestano alla spiegazione, in quanto lavorano sulla distorsione e la visione quasi allucinata della banalità dell'ordinario. Anders ricorda come nella prospettiva rovesciata di Kafka l'immagine non insegue il vero o il simile, ma mette in figura il 'reale' estremizzando fino alla distorsione irritante la realtà: non crea artifici, non mette in scena eroi, ma libera nelle immagini l'arcaico del *pathos*. Egli indugia nell'estraneità in maniera quasi apatica, catturato da immagini-fantasma, portando alle estreme conseguenze la nascosta prossimità tra follia e normalità, tra uomo e animale, tra ordine e ossessione: insegue il dettaglio, usa il microscopio per cercare di dar corpo alla soglia impercettibile tra dicibile e indicibile. Come il

<sup>25</sup> Ivi, p. 19.

<sup>26</sup> Citato da Walter Benjamin in *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in Id. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. e cura di Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 1995, p. 299.

<sup>27</sup> Ivi, p. 293.

protagonista del *Castello* è sempre fuori e sperimenta l'impossibilità di accedere al nucleo del suo desiderio, escluso da un potere senza nome e da una legge che lo precede: un 'qualunque' sospeso e tuttavia previsto dall'ordine che lo pietrifica.<sup>28</sup> Dell'arcaico restituisce la materialità ibrida tra uomo e natura, nella forma cerca l'argine all'inquietudine dello sradicamento, della colpa come traduzione mitico-religiosa dell'*insecuritas*. Nei racconti di Kafka si offre «la rappresentazione, se non la glorificazione di un'esistenza incompleta, dell'esistenza di un uomo addirittura incompleta, dell'esistenza di un uomo programmaticamente non compiuto».<sup>29</sup> Dell'incompiuto Kafka offre il registro espressivo, scrive favole per riscrivere il mondo, per contestarne la compattezza indifferente, restituendo al mondo l'incompiuto rimosso.

Il volto del mondo kafkiano sembra s-postato (*ver-rückt*) ma Kafka "s-posta" l'aspetto apparentemente normale del nostro mondo spostato per renderne palpabile la follia. Al tempo stesso egli tratta questo aspetto spostato come qualcosa di completamente normale; e in tal modo descrive addirittura proprio il fatto folle che il mondo folle passi per normale.<sup>30</sup>

Il testo sfugge alla regia di Kafka che nei diari e negli appunti sembra inseguire il filo fragile della vita, per conservarsi non interpretabile o traducibile in un'altra lingua, anche in quella laterale del diario e delle note dell'autore: tra sogno e veglia, tra follia e normalità rimane 'altro' e 'altrove' dal mondo comune, dalla vita quotidiana, pur tentando di trovare disperatamente un ponte per ripristinare la parola, per stimolare l'esercizio.

Un incompiuto per la difficoltà che la sensibilità etica incontra ne «le forze preistoriche» dove non si dà ideazione cosciente e nemmeno scrittura sapiente. Il segno di un'agitazione dolente quella di Kafka, ma un'agitazione creativa che non può fare a meno dell'intreccio tra immagine e linguaggio, là dove l'immagine allude e dice sempre di più di qualsiasi discorso se e quando trova uno spettatore disponibile all'esercizio di spostamento, di trasposizione emotiva, di abbandono del certo per l'incerto, ferita lasciata sul corpo dalla frustrazione del bisogno di 'esplorazione'. Lo sguardo fisso disturba il banale godimento estetico, si fa lente della forza creativa e perciò porta per l'attraversamento poetico della percezione estetica: assumere una prospettiva rovesciata, distorta, delude l'aspettativa dello spettacolo, dilata all'infinito nel paradosso una storia senza una fine, capovolge la tana nella prigione, anima la macchina di tortura, srotola il labirinto intorno al messaggero che si affanna per consegnare il «messaggio di un morto». Il digiunatore, il medico di campagna, il fochista o la cantante Giuseppina – per fare qualche esempio – disturbano più che fare 'spettacolo', emergono opacamente dal 'bestiario' di un'umanità fantasmatica. In questa opera di ritaglio e di dilatazione lavora il paziente esercizio della percezione estetica come occupazione/appropriazione che non si lascia decostruire, né ricostruire e colpisce a morte il gusto ordinario del bello: Sancho Panza che inganna il suo diavolo attribuendogli il nome di Don Chisciotte, Ulisse che crea la finzione del canto delle sirene. Figure che si fanno beffa della narrazione, ipotecano la narrazione creando appendici, divagazioni, ripetizioni come ribellione ad un «mondo che si fa sempre più stretto».<sup>31</sup> Non stanno per cose, non sono utilizzabili e non derivano dall'astrazione, si fanno piuttosto beffa della ricerca

<sup>28</sup> Günther Anders, *Kafka. Pro e contro. I documenti del processo*, a cura di Barnaba Maj, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 43.

<sup>29</sup> Ivi, p. 9.

<sup>30</sup> Ivi, p. 29.

<sup>31</sup> Franz Kafka, *Favoletta*, in Id., *Tutti i racconti*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1979, qui vol. I, p. 175. Sull'uso delle figure, suoni e architetture nella letteratura kafkiana, cfr. Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Kafka: per una letteratura minore*, trad. di Alessandro Serra, Macerata, Quodlibet, 1996.

di un'essenza, aprono a un possibile più possibile, l'immagine stessa come forma del *pathos* non è masticabile e digeribile, costringe a ruminare.<sup>32</sup>

Anche il discorso filosofico perciò deve ricorrere a immagini, allegorie per aiutare gli uomini con la fantasia – come dice Vico all'inizio della *Scienza nuova* – per dar corpo a quanto non è visibile, pur presentandosi nel chiaroscuro di un altrimenti, e perciò nemmeno passibile di astrazione: immagini capaci di evocare 'forze arcaiche' proiettando ombre nella prosaica e indifferente luce del giorno. Immagini e discorso si saldano in una 'scienza' che è nuova nel suo contenuto – fatti altrimenti regolati rispetto al vero – proprio per questo ancora balbettante nel suo misurarsi con la dimensione del tempo in cui passato e presente appaiono 'incompiuti', alludono a qualcosa solo ipotizzabile come futuro nonostante i corsi e i ricorsi della storia.<sup>33</sup> Dall'immagine dice Vico gli uomini saranno sorretti nella fantasia, dall'immagine il discorso filosofico acquista lo sfondo per una dimensione etica, per una forma umana di vita *in fieri*, solo se e fino al punto in cui diventa medio nel mondo comune: come aspettativa nel presente e come tensione verso un altrimenti. All'immagine si affida Hobbes – padre della filosofia politica moderna – per dare figura alla sua idea di Stato. Ancora una volta l'utilizzazione di una figura arcaica per evocare il senza tempo dell'*insecuritas* e l'unica possibilità umana di porvi rimedio attraverso la riconduzione al corpo totalizzante del sovrano.<sup>34</sup> L'appello per un cambio di passo che si rende possibile per l'uso determinato dell' e dall'immagine, non un riflesso o un rispecchiamento ma qualcosa da esplorare, come dimostra il suo nesso con l'argomentazione filosofica. Una figurazione dell'idea che diventa germe nella misura in cui mostra dall'interno il limite del discorso, rompe l'artificialità di un linguaggio che non affondi nello spazio mitico e senza tempo della significazione. Quel corpo/mosaico dell'umano non rappresenta l'attualità e nemmeno l'ordine geometrico, rinvia al da-venire e nel da-venire a una distribuzione di parti nella totalità politica che il frontespizio può restituire assemblando paure, aspettative e teoria politica.

Il frontespizio del *Leviatano* e quello della *Scienza Nuova* non segnano forse l'inizio di un esercizio difficile, per motivi e obiettivi diversi, per attivare e forse anche generare una percezione diversa del mondo umano? E quelle immagini non disegnano il perimetro di una diversa occupazione del mondo? E quelle stesse immagini ad apertura non possono voler dire che il solo linguaggio non è sufficiente a disvelare per intero e in maniera assoluta la forma del *pathos*, come d'altra parte l'immagine senza l'esercizio esplorativo del linguaggio rimane superficie senza profondità, astrazione formale privata di ogni tensione etica? Cosa tra cose, sostituto e surrogato di desideri e ideazioni, depurata delle 'forze preistoriche': la sua determinata utilizzazione svela la 'beffa' per un uomo 'antiquato'. Non mancano certo le immagini nel nostro tempo, a venir meno è la spinta all'esercizio di esplorazione e di comprensione canalizzata nella prestazione. Se tutto questo può sembrare verosimile, allora ogni esercizio di stile come itinerario di vita è già sempre un esercizio critico.

<sup>32</sup> Friedrich W. Nietzsche, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, a cura di Mazzino Montinari, trad. di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi, 1984, nella *Prefazione* scrive che per esercitare la lettura come arte «è necessaria soprattutto una cosa, che oggi è stata disimparata [...] una cosa per cui si deve essere quasi vacche e in ogni caso non "uomini moderni": il ruminare...» (p. 11).

<sup>33</sup> Gian Battista Vico nella *Spiegazione della dipintura proposta al frontespizio che serve per l'introduzione dell'opera de La scienza nuova* scrive: «qui diamo a vedere una Tavola delle cose civili, la quale serva al leggitore per concepire l'idea di quest'opera avanti di leggerla, e per ridurla più facilmente a memoria, con tal aiuto che gli somministri la fantasia, dopo di averla letta» (*La scienza nuova*, giusta l'edizione del 1744, a cura di Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1967, p. 5).

<sup>34</sup> Cfr. l'analisi del frontespizio del *Leviatano* che fa Giorgio Agamben in *Leviatano e Behemoth*, in Id., *Stasis. La guerra civile come paradigma politico. Homo Sacer II*, 2, Torino, Bollati Boringhieri, 2015, p. 33 e ss.