

Metamorfosi

a cura di Francesco Pisano



COSTELLAZIONI | 3

ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI PRESS

Costellazioni

3

*Tutto è fatto per custodire la scena in cui costellazioni
sempre nuove, sino ad allora imprevedibili, possano accadere*

Walter Benjamin, Asja Lacis

La collana “Costellazioni” è volta a valorizzare il contributo dei giovani borsisti alle attività dell’Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. I singoli progetti, articolati secondo temi proposti in seminari e laboratori tenuti nel corso dell’anno accademico in Istituto, sono iscritti in un complessivo percorso di formazione che ha come obiettivo primario la creazione di spazi condivisi di riflessione.

Metamorfosi

a cura di Francesco Pisano

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press

La collana Costellazioni è promossa dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

© 2021 Istituto Italiano per gli Studi Filosofici
www.iisf.it

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
www.scuoladipitagora.it/iisf
info@scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-97820-48-2 (versione cartacea)

ISBN 978-88-97820-49-9 (versione digitale in formato PDF)

Il marchio editoriale Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press è coordinato e diretto dalla Scuola di Pitagora s.r.l.
Pubblicato nel mese di giugno 2021

INDICE

Prefazione di Daniela Calabrò e Dario Giugliano	7
Introduzione di Francesco Pisano	11

SEZIONE I

EPISTEMOLOGIA DELLA METAMORFOSI

<i>Metamorfosi e variazione. Un esperimento fenomenologico</i> di Francesco Pisano	17
<i>Il pensiero della metamorfosi: appunti per una morfologia del mito a partire dalle Metamorfosi di Ovidio</i> di Silvia Pieroni	41

SEZIONE II
ESTETICA DELLA METAMORFOSI

- Il ritmo della metamorfosi.*
Appunti su Gillo Dorfles 67
di Filomena Parente
- Il potere sublime.*
Poesia e metamorfosi del dolore 89
di Mariarosaria Mautone
- Dall'etico all'estetico:*
J. Rancière e la metamorfosi
del «partage du sensible» 113
di Imma De Pascale

SEZIONE III
ETICA E ANTROPOLOGIA DELLA METAMORFOSI

- Il metodo metamorfico.*
Il mito di un'etica del mutamento 135
di Marlisa Spiti
- Metamorfosi ed emancipazione.*
Appunti per un'antropologia dell'alterazione 153
di Leonard Mazzone
- Metamorfosi e mutamento continuo*
ai tempi delle bio-tecnologie 173
di Laura Corti
- Indice dei nomi 197

PREFAZIONE

Dicere mutata formas in nova corpora. Come è noto, inizia con l'espressione di questo concetto il libro primo delle *Metamorfosi* di Ovidio. E da questo attacco abbiamo ricavato i primi motivi ispiratori per un seminario che si è sviluppato, attraverso una serie di *lectiones* di affermati filosofi italiani, su questioni che hanno riguardato la teoria politica, la teoria dei linguaggi, l'estetica. I corpi, a cui volevamo far riferimento, attraverso la suggestione del testo del poeta latino, erano quelli pubblici e privati, pertanto la strategia in gioco doveva riguardare il governo degli individui su un piano personale e su uno collettivo, "politico". Su tutto il discorso, il riferimento principale non poteva che essere tributato proprio all'estetico: mai come in questa nostra epoca, infatti, politica ed estetica hanno assistito, sulla scena pubblica, a un intrecciarsi dei propri destini, in una continua disposizione a mutamenti di forme e stati, che hanno visto la condizione disciplinare di una pratica sovrapporsi e dettare l'agenda alle articolazioni dell'altra. L'estetizzazione della politica,

di benjaminiana memoria, ne è una riprova continua, rispetto alla quale una condizione come quella della politicizzazione dell'arte si presenta come una prospettiva costantemente sul punto di ridefinire modi e tempi di un versante decostruttivo del momento esistenziale esistente piuttosto che una reale alternativa a una cogenza dell'immediato e del contingente. L'endiadi cristallizzata di questi ultimi, infatti, sembra contraddistinguere il ritmo essenziale del tempo presente, al punto da consegnare all'irrimediabile scacco, quando non all'irrilevanza, qualsiasi ipotesi di progettualità, anche solo a medio termine.

Ancora una volta, però, e col favore con cui si può salutare la rinnovata e mai scontata manifestazione di un meriggio della riflessione, ci sentiamo ora di testimoniare tutta la nostra lieta soddisfazione per questa presa di parola da parte di "giovani" studiosi di filosofia. In fondo, un seminario non dovrebbe avere altro scopo che quello di, alla lettera, diffondere, spargere grani di sapere, con l'auspicio che detti semi possano poi attecchire e trasformarsi in rinnovati germogli, fruttando altro sapere, altra conoscenza. E fuori di ogni dubbio è esattamente ciò che è accaduto anche in quest'occasione, grazie soprattutto al sostegno meritorio di un'istituzione come l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli, istituzione che ha sempre costituito per generazioni di studiosi, compresi, ovviamente, i sottoscritti, un luogo prima di tutto in cui si potesse fare esperienza dell'esercizio del libero pensiero e della riflessione critica. A questa istituzione, nel caso specifico di questo seminario sul tema della metamorfosi, se ne sono affiancate altre due, presenti sul territorio della Regione e che ci preme ricordare: l'Accademia di Belle Arti di Napoli e l'Università degli

Studi di Salerno. Grazie all'incontro sinergico di queste realtà radicate territorialmente – realtà che, assieme ad altre, costituiscono anche un effettivo baluardo verso la barbarie dilagante di questa epoca troppo spesso distratta dalla fantasmagoria tecno-mercantile – è stato possibile stabilire un proficuo momento di tregua rispetto al fluire indistinto di una medialità sempre più distante dai ritmi dell'umano. La felice testimonianza di tutto questo viene presentata in questo libro. Ciò che più di ogni altra cosa ci stava a cuore era di sottolineare la delicatezza di un punto nevralgico, ben riassunto, nel modo magistrale in cui, sinteticamente, solo gli artisti sono in grado di giungere, dall'immagine che illustrava la locandina del seminario, immagine a suo tempo scelta dai sottoscritti insieme alla collega dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Fiorinda Li Vigni (immagine che, tra l'altro, è stata ricordata anche nella nota di chiusura dell'intervento qui raccolto di Filomena Parente), per significare il senso di un'inquietudine da cui la necessità del seminario aveva preso le mosse.

Riteniamo, dunque, che una prova come quella di questo testo sia il modo migliore per testimoniare la volontà di una generazione, a partire dalla felice manifestazione di una sua rappresentanza, di resistere alla ottusità bruta, che adeguatamente si deciderà di contrastare con le uniche "armi" disponibili: la condivisione di una civiltà del pensiero, il senso consapevole di una relazionalità irriducibile, la disposizione irrinunciabile all'accoglienza dell'altro.

Daniela Calabrò e Dario Giugliano

INTRODUZIONE

Questo volume raccoglie i contributi di alcuni giovani studiosi che, dopo aver partecipato come borsisti a un ciclo di seminari presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, organizzato in collaborazione con l'Accademia delle Belle Arti di Napoli, hanno deciso di ritrovarsi per approfondire in forma scritta le idee sviluppate e discusse in quelle giornate.

Curatori e promotori del ciclo di seminari, nonché moderatori degli interventi, sono stati Daniela Calabrò (Università di Salerno) e Dario Giugliano (Accademia di Belle Arti di Napoli). I lavori si sono svolti in sei giornate: 11-12 ottobre 2018 (*Metamorfosi estetica*), 5-6 novembre 2018 (*Metamorfosi politica*), 17-18 dicembre 2018 (*Metamorfosi urbana*). Le giornate sulla *Metamorfosi estetica* si sono aperte con due interventi di Gianluca Garelli (Università di Firenze). Le giornate sulla *Metamorfosi politica* hanno preso le mosse dalle

lezioni di Elena Pulcini (Università di Firenze)¹ e Felice Cimatti (Università della Calabria). Infine, le ultime due giornate hanno visto la partecipazione di Leonard Mazzone (Università di Firenze, poi borsista di ricerca presso l'IISF) e di Gennaro Carillo (Università "Suor Orsola Benincasa" di Napoli).

Le due lezioni di Gianluca Garelli non hanno soltanto aperto i lavori, ma anche delineato il tono e lo stile degli interventi successivi, caratterizzati da un ricorso eclettico (ma non rapsodico) alle fonti più diverse nella storia della filosofia e una particolare attenzione a testi che stanno al confine tra filosofia ed esplorazione letteraria. La prima lezione di Gianluca Garelli ha coinvolto classici dell'estetica (Aristotele, Adorno, Gadamer) e prospettive meno note, ma dirompendi (Gianni Carchia, Hans Robert Jauss) sul rapporto tra metamorfosi artistica e funzione etico-sociale del prodotto artistico. Una funzione liberatrice che, sviluppandosi nella storia della cultura e nelle articolazioni dell'esperienza, oltrepassa la catarsi individuale e resta in sospeso tra critica sociale e produzione di ideologia. La seconda lezione, parte di una ricerca ancora in corso sulle *Metamorfosi* di Ovidio, ha ispirato molti dei saggi qui presentati, e moltissime discussioni tra noi.

La lezione di Elena Pulcini ha riportato questa ricchezza teorica alla sua urgenza politica. Il tentativo di affrontare il tema a partire dalla metamorfosi tecnica del presente ha mostrato come il concetto possa ri-

¹ Mentre il volume sta per andare in stampa ci giunge la triste notizia della scomparsa di Elena Pulcini. Tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo volume rendono omaggio alla Sua gentilezza, alla Sua disponibilità al dialogo e al Suo contributo agli studi filosofici.

velarsi utile per pensare in nuove forme la comunità umana odierna, cioè della comunità dell'informazione e dell'interdipendenza globale. Anche Felice Cimatti ha evidenziato un punto etico e politico, sollecitando un ripensamento della svolta linguistica in direzione di una maggiore attenzione per l'effettiva tensione vitale e pragmatica che innerva questa dinamica culturale.

La costituzione di un'identità comunitaria rispetto all'altro è stata al centro dell'intervento di Leonard Mazzone. Il riferimento costante all'opera di Elias Canetti, spesso trascurata nella sua grandezza e originalità, ha offerto anche un importante spunto per un possibile utilizzo del concetto di metamorfosi come chiave di una genealogia critica della natura umana. La ricca, erudita lezione di Gennaro Carillo sulla *Scienza nuova* di Giambattista Vico ha messo in gioco, viceversa, ciò che c'è di positivo nei traumi metamorfici che la comunità umana continua a vivere perpetuamente, anche dopo la sua genesi: la sopravvivenza comune, la condivisione del lavoro e dei saperi, i fondamenti del diritto e della cultura vengono riprodotti continuamente in modi sempre diversi e non sempre innocui, sintomi e prodotti di un divenire-umani che è sempre in corso.

Da questi seminari, come si diceva, è nata una discussione che, nell'intento di misurarsi proprio con la frantumazione del discorso filosofico di fronte alla continua metamorfosi delle forme e delle narrazioni dell'esperienza umana, si è a sua volta sviluppata secondo una dinamica pluralista e per così dire metamorfica. I contributi ai quali questa discussione ha dato vita sono qui presentati secondo una triplice articolazione, che rispecchia in parte quella dei seminari – *Epistemologia della metamorfosi*, *Estetica della metamorfosi*,

Etica e antropologia della metamorfosi – ma che resta programmaticamente aperta a future possibilità di sviluppo e approfondimento.

Alcuni ringraziamenti sono, per questo volume, davvero necessari. Ringrazio anzitutto, anche a nome degli autori, la professoressa Fiorinda Li Vigni, Segretario generale dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Senza il suo supporto e il suo coordinamento, non solo *Metamorfosi*, ma anche tante altre importanti iniziative non sarebbero state possibili. Ringrazio con particolare calore i professori Massimiliano Biscuso e Wolfgang Kaltenbacher per il loro costante e prezioso supporto nella formulazione del progetto editoriale e nell'edizione di questo volume. Grazie anche alla professoressa Daniela Calabrò e al professor Dario Giugliano per aver gentilmente accettato di arricchire questa raccolta con una significativa *Prefazione*, che meglio di questa introduzione inquadra il senso teorico del volume; grazie poi a tutti i relatori, per quello che ci hanno dato da pensare, e ai partecipanti ai seminari per i loro contributi alla discussione. Mi permetto, infine, di esprimere la mia gratitudine a tutti gli autori che hanno partecipato a questa raccolta: questo progetto ci ha reso amici, se non lo eravamo già (e se perdoneranno la mia pignoleria).

Francesco Pisano

Sezione I

Epistemologia della metamorfosi

METAMORFOSI E VARIAZIONE UN ESPERIMENTO FENOMENOLOGICO

Francesco Pisano

1. *Introduzione*

L'obiettivo di questo contributo è il chiarimento del concetto di metamorfosi attraverso il concetto di variazione. L'esigenza di questo chiarimento nasce da un classico problema di metodo: prima di qualunque discorso sulla metamorfosi, prima di qualunque teoria che impieghi questo concetto, occorre tentarne almeno una definizione provvisoria. Occorre, cioè, anzitutto provare a capire di cosa si sta parlando.

Cos'è, quindi, la metamorfosi? Cerchiamo una descrizione definita¹ che ci consenta di pensare il fenomeno nella sua specificità, giustificando l'uso del termine e lo sviluppo di considerazioni sulle sue relazioni, le sue proprietà, i suoi possibili utilizzi. Cerchiamo di stilizzare il fenomeno, di rilevarne i punti più signifi-

¹ Cfr. B. Russell, *Il denotare*, in Id., *Saggi logico-filosofici*, a cura di D. Lackey, trad. it. E. Bona, Longanesi, Milano 1976, pp. 92-106.

cativi, più utili alla costruzione di altri concetti. Questa ricerca richiede un certo sforzo immaginativo: vogliamo infatti passare dall'esame di un numero limitato di esempi a una definizione generale.

I caratteri significativi del fenomeno sono impliciti in ogni sua istanza, ma per coglierli in una figura unitaria occorre una certa astrazione, come quando si guarda una costellazione². Vogliamo guardare a questa figura per giustificare una certa determinazione del concetto. Se dal punto di vista dell'analisi concettuale e linguistica cerchiamo una descrizione, dunque dal punto di vista fenomenologico cerchiamo un particolare moto dell'attenzione e della fantasia: un'esperienza, un'immagine dialettica³ che finirà poi per presentarsi, come vedremo, anzitutto come una specifica articolazione temporale.

Vogliamo prestare attenzione, qui, anzitutto a questa descrizione fenomenologica della metamorfosi⁴.

² Cfr. W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Carocci, Roma 2018, pp. 78-83.

³ Si veda Id., *I "passages" di Parigi*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, p. 516. L'immagine dialettica è, in breve, l'immagine di un movimento. In quanto immagine, è ferma. I suoi elementi, selezionati dalla molteplicità dell'esperienza, vengono accostati a formare una nuova figura ideale. Nell'unità della figura, gli elementi concettuali stanno fermi, ma in una tensione plastica: essi protendono l'uno verso l'altro, senza mai risolversi in un'unità più ampia – in un modo che è insieme correlativo e conflittuale. Cfr. anche S. Marchesoni, *Immagine dialettica*, in A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, pp. 75-78.

⁴ Cfr. E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Libro terzo. La fenomenologia e i fondamenti delle scienze*, a cura di V. Costa, Einaudi, Torino 2002, pp. 464-476.

Il presupposto fenomenologico consiste in questo: l'analisi del concetto deve basarsi sull'esplicitazione della grammatica logica che intesse l'esperienza dell'oggetto corrispondente. Dobbiamo muovere dall'esperienza della metamorfosi. Dobbiamo quindi cercare di far emergere il concetto da un più ampio corso di vissuti, situato all'interno di un orizzonte vivente, finito, praticamente impegnato e culturalmente caratterizzato.

Il possesso preliminare di un concetto vago di metamorfosi, tratto dall'uso linguistico, è dunque presupposto. Di fatto, questo concetto vago di metamorfosi è trasversale a molte forme di espressione culturale. Si parla di metamorfosi della realtà naturale, ma anche della metamorfosi di oggetti letterari o figurativi. Queste e altre dinamiche simili sono accomunate da suggestioni condivise, piuttosto che da caratteristiche ben definite. Non è ben chiara, ad esempio, la differenza tra il concetto di metamorfosi e il più generico concetto di mutamento: cosa fa di un mutamento in generale proprio una metamorfosi?

Per rispondere a questa domanda, ci proponiamo di accostare sperimentalmente al concetto di metamorfosi un secondo concetto molto simile, ma meglio definito, provando a rilevare le differenze tra i due significati corrispondenti. Consideriamo allora il concetto di variazione. Se nell'uso non filosofico anche questo concetto non si distingue con nettezza dal concetto di mutamento, tuttavia la tradizione che lega Descartes a Husserl⁵ ce

⁵ Cfr. F.A. Uehlein, *Eidos and Eidetic Variation in Husserl's Phenomenology*, in C. Mundt et al. (a cura di), *Phenomenology, Language & Schizophrenia*, Springer, New York 1992, pp. 88-102.

ne offre una descrizione efficace e condivisa⁶ e quindi una definizione relativamente chiara.

Prima di procedere, occorre notare che la variazione è a tutti gli effetti un'esperienza. Accostare variazione e metamorfosi significa, quindi, trattare la metamorfosi, a sua volta, come un oggetto d'esperienza. La variazione è però, allo stesso tempo, anche uno strumento per la teoria fenomenologica dell'esperienza. Essa è quindi un'esperienza, un contenuto vissuto, e insieme un viatico metodologicamente vincolato per altre esperienze. Anzi, per meglio dire: essa può servire nella teoria dell'esperienza proprio perché è a sua volta una pratica effettiva, ripetibile grazie alla fantasia – un'esperienza riflessiva, che può aiutarci nell'esplorazione sistematica di altre esperienze.

Proveremo, insomma, a praticare una *variazione della metamorfosi*. Da essa risulterà lo schizzo di un'idea di metamorfosi come caso-limite della variazione. Questa idea può ricoprire un certo ruolo in una forma possibile di antropologia. Questa possibilità getta luce su alcuni aspetti problematici del recente dibattito sulla

⁶ La storia del lemma è, comunque, accidentata e multiforme. Non è qui possibile ripercorrere questa vicenda. Già solo per tappe schematiche, tuttavia, si nota che il termine ha provenienza tutt'altro che specificamente filosofica: impiegato nell'ambito delle sistemazioni medioevali della retorica classica, esso passa poi alla teoria musicale e, dall'Illuminismo, all'analisi matematica. Questa tradizione di ricerca continua fino a Weierstrass. Il concetto di variazione mantiene comunque una presenza importante anche nella psicologia descrittiva di matrice austriaca (Brentano, Stumpf), attraverso la mediazione della psicologia sperimentale (cioè basata sulla misura dell'atto psichico e sulla sua restituzione in termini di relazioni matematiche).

naturalizzazione e la biologizzazione dell'ontologia⁷. Allo stesso tempo, costituisce una proposta critica rispetto alla recente svolta "ontologica" del dibattito antropologico⁸.

2. Concetto di metamorfosi, concetto di variazione

Il concetto di metamorfosi è caratterizzato da repentine trasformazioni. Dalla letteratura alla biologia, dall'arte all'ontologia: le forme del processo metamorfico si presentano, di volta in volta, radicalmente differenti. Allo stesso tempo, però, alcuni tratti di questi processi così diversi tra loro ci appaiono comunque simili. Essi non si raccolgono sotto il concetto di metamorfosi per puro equivoco. Sappiamo, anzitutto, che una metamorfosi consiste generalmente in una transizione tra due forme. Si tratta di una transizione radicale, dato che la forma è spesso il carattere distintivo di un oggetto, il sintomo principale della sua identità. Viceversa, sappiamo anche che il passaggio metamorfico è il passaggio di qualcosa che in effetti permane identico a sé nelle due forme, cioè nei due stadi della

⁷ Cfr. ad es. J. Dupré, *Metaphysics of Metamorphosis*, online presso <https://aeon.co/essays/science-and-metaphysics-must-work-together-to-answer-lifes-deepest-questions> (versione del 30/11/2017, ultimo accesso in data 25/06/2019). Cfr. anche D.J. Nicholson, *Reconceptualizing the Organism: From Complex Machine to Flowing Stream*, in J. Dupré, D.J. Nicholson (eds), *Everything Flows: Towards a Processual Philosophy of Biology*, Oxford University Press, Oxford 2018, pp. 139-166.

⁸ Cfr. V. Gamberi, *Decolonizzazione vera o apparente?*, in R. Brigati, V. Gamberi (a cura di), *Metamorfosi. La svolta ontologica in antropologia*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 11-52.

sua identità. L'identità dell'individuo trasformato è quindi sganciata dalla forma che lo costituisce e caratterizza – la stessa forma che è il sintomo principale di questa identità.

Metamorfosi è quindi un passaggio tra due forme radicalmente diverse in cui si conserva un'identità. Ma a questa definizione mancano sia chiarezza (come si mantiene l'identità? Cosa è toccato dalla differenza?) sia concretezza (come effettivamente avviene la trasformazione?). Questa metamorfosi della metamorfosi disperde l'unità del concetto. Di conseguenza, il tentativo di una sua analisi semplicemente concettuale è destinato al fallimento. Il contenuto dei differenti casi di metamorfosi sembra offrire di volta in volta una risposta diversa a queste domande: le note in cui dividere il concetto sembrano ogni volta diverse.

Altro è il caso del concetto di variazione. Nel discorso fenomenologico, esso designa un'operazione esercitata da alcune intenzioni presentificanti: immaginazione e fantasia⁹. Questa operazione consiste nella presentificazione volontaria e riflessiva di mutevoli declinazioni di un oggetto. Non ci si sforza soltanto, nella variazione, di far presente qualcosa, un oggetto che non c'è. Si intende farlo presente entro una certa relazione con l'identità di ciò che c'è e con le condizioni costitutive di questa identità¹⁰.

⁹ La pur importante differenza tra immaginazione e fantasia non può essere qui approfondita. Su di essa, si veda ad es. A. Schnell, *Husserl e i fondamenti della fenomenologia costruttiva*, a cura di M. Cavallaro, Inschibboleth, Roma 2015, pp. 135-138.

¹⁰ Cfr. G. Rizzo, *Is It Worth a Strong Defence of Husserl's Method of Free Variation?*, «Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia», 11 (2009), online presso <https://mondodomani.org/>

La variazione è, in breve, un esame immaginativo dello sviluppo temporale della relazione tra una determinazione e un determinato. Schematicamente: l'attenzione astrae, a partire da un oggetto intenzionale, un rapporto fra determinazione e determinato; lo sforzo immaginativo ne modifica un aspetto; la fantasia definisce un campo di possibilità oggettuali a partire da questa modifica. Essa porta allo sguardo, in questa modificazione, una serie di esempi dell'oggetto in quanto costituito da questa relazione tra determinazione e determinato.

Consideriamo, per esempio, una rosa. L'attenzione si concentra sul suo colore rosso scuro. L'immaginazione presentifica un rosso cremisi: in certo modo lo stesso rosso della rosa, ma schiarito. La fantasia tiene insieme i due diversi rossi della rosa e getta luce, così, sul campo dei possibili rossi della rosa. Si forma, quindi, una sorta di topologia: in determinati punti di variazione cromatica il rosso non è più rosso, e talvolta la rosa non è più rosa. Una rosa trasparente è forse una rosa di vetro, forse una rosa impossibile: si apre, in ogni caso, il problema se sia ancora, propriamente, una rosa. Diremo almeno che il rosso della rosa varia quando si schiarisce restando ancora, almeno in pretesa, il rosso della rosa.

Questa struttura si mantiene valida a diversi livelli di generalità. È quindi una topologia formale, esplicitabile riflessivamente a partire da ogni livello contenutistico – da ogni esperienza, per quanto generale o particolare. Spogliata di ogni riferimento a contenuti, la struttura della variazione si presenta con

questo scheletro minimo: determinato-determinazione, identità-differenza, genere-specie. Come la metamorfosi, il processo di variazione conserva un'identità nella differenza. Ma, a differenza della metamorfosi, la variazione è un processo continuo, nel quale ogni passo del mutamento è chiaro, o comunque chiarificabile in linea di principio, e l'identità è in ogni momento garantita dalla continuità temporale. L'oggetto contingente e individuale di un'esperienza diventa un luogo concettuale, un campo di possibilità dinamiche e tuttavia esplorabili con lo sguardo. Trattata con questo metodo, l'intera esperienza possibile sembra prestarsi a una descrizione fenomenologica, cioè descrittiva ed eidetica¹¹. La radicale contingenza dei singoli punti del continuo temporale, ognuno già subito scomparso nel successivo, si conserva e si stabilizza in questo processo di topologizzazione, ovvero di spazializzazione.

Questo abbozzo del metodo della variazione lascia in sospeso molte questioni: anzitutto, se l'oggetto d'esperienza non venga in qualche modo tradito, nella sua pienezza empirica, da questa formalizzazione che lo riduce a un campo di variazioni. Un considerevole vantaggio consegue, d'altro lato, dall'assunzione di questa prospettiva spaziale: ogni possibile oggetto d'esperienza diventa complanare agli altri, cioè studiabile secondo la stessa chiave e sotto la stessa luce. Si svela così una grammatica fenomenologica riferibile a ogni

¹¹ Le relazioni eidetiche sono relazioni teoriche (nel senso sopra indicato). Sono comunque relazioni ideali e necessarie (*ex hypothesi*) che pretendono di descrivere l'empirico. Da qui la loro problematicità e insieme la loro fecondità per un discorso filosofico. Su ciò si veda D.M. Levin, *Induction and Husserl's Theory of Eidetic Variation*, «Philosophy and Phenomenological Research», 29 (1968), 1, pp. 1-15.

divenire possibile, una volta che si eserciti la fantasia: *qualcosa* (caratterizzato da note determinate) si muta in *qualcos'altro* (caratterizzato altrimenti), sullo sfondo di un'*unità identica* – poiché, altrimenti, il qualcosa e il qualcos'altro non sarebbero altro che oggetti giustapposti in modo discontinuo.

Da tale struttura formale emerge, però, anche un elemento materiale: la continuità temporale. L'oggetto variato deve essere infatti almeno immaginato, cioè spazializzato e immesso nel tempo. La variazione immaginativa è, propriamente, una *quasi-percezione*: un atto globalmente coerente con la generalità dell'esperienza percettiva, cioè con il suo tessuto spaziotemporale, ma che allo stesso tempo resta localmente discordante con un'esperienza percettiva specifica, nella misura in cui evoca qualcosa che non si dà in carne e ossa¹².

Estendere la variazione a ogni oggetto possibile significa quindi studiare quali possibili modifiche, entro l'orizzonte dell'esperienza, ne comprometterebbero la posizione locale (il suo essere qui e ora, con queste caratteristiche modificabili così e così). Quando questa bottiglia smette di essere *questa* bottiglia? Quando certe relazioni che la individuano nel suo contesto percettivo vengono meno. Quando smette di essere *una* bottiglia? Probabilmente quando perde una certa concavità, o una certa lunghezza. Queste domande possono essere generalizzate fino a giungere a indagare caratteristiche astratte come l'oggettualità e l'entità

¹² Cfr. A. Schnell, *Husserl e i fondamenti della fenomenologia costruttiva*, cit., pp. 138-145. Si veda anche F. Pisano, *Neutral Phantasies and Possible Emotions: A Phenomenological Perspective on Aesthetic Education*, «Philosophical Inquiries», 9 (2021), 1, pp. 29-48.

della bottiglia. Sovrapporre la pratica della variazione a tutti i possibili contenuti d'esperienza significa riconoscere che la possibilità e la logica topologica della variazione sono implicitamente contenute in ogni possibile costituzione di senso, cioè in ogni oggetto in quanto si costituisce per un'esperienza. Significa pensare ogni oggetto come fin dall'inizio costituito da una serie articolata e in linea di principio organica di relazioni, dalle più generali e astratte alle più concrete e individuali. Significa, insomma, definire la possibilità di una logica fenomenologica dell'esperienza.

L'idea di una logica fenomenologica dell'esperienza si fonda sul riconoscimento di questa correlazione a più livelli tra un determinato fatto individuale e l'endoscheletro logico-fenomenologico che lo sostiene. L'ammissione di questa correlazione tra percezione e pensiero comporta che ogni topologia formale (determinazione/determinato, determinazione particolare/determinazione di sfondo) consista anche di una topologia materiale, cioè temporale (mutevole/permanente). Così, "variazione" non è più soltanto il nome di un astratto passaggio formale: il termine assume un contenuto concreto, correlato a una prassi vissuta. La metamorfosi va definita allo stesso modo, se deve mostrarsi nel suo significato concreto per una prassi di ricerca effettiva.

3. Due (o forse più) casi di metamorfosi

La prima differenza tra il concetto concreto di variazione e il concetto astratto di metamorfosi sta nel diverso rapporto al tempo. Il processo metamorfico non presenta, per come ne abbiamo parlato finora, alcuna ca-

ratterizzazione specificamente temporale. Sappiamo già, per quanto vagamente, che la metamorfosi è appunto un processo reale, una trasformazione svolta nel tempo. Questo carattere di realtà proviene dal diffuso impiego moderno del concetto di metamorfosi in ambito biologico. Il senso letterario classico del concetto¹³ fa spazio, con i primi sviluppi della scienza moderna, a quello di *trasformazione biologica*, *trasformazione della vita*. È Goethe a riprendere il lemma greco dalla botanica illuminista¹⁴. Egli lo traduce con *Verwandlung*, trasformazione¹⁵. Successivamente, l'organicismo romantico rappresentato da Goethe si associa alla diffusione della biologia trasformista in Francia e dell'evoluzionismo in Inghilterra: il concetto di metamorfosi si fissa, così, nel lessico europeo delle scienze naturali.

L'uso di *Verwandlung*, nella letteratura tedesca, proviene da questo retroterra. Due casi di studio par-

¹³ L'ovvio riferimento, approfondito dai saggi successivi in questo volume, è a Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di N. Scivoletto, UTET, Torino 2013 e alla tradizione ellenistica che ha ispirato quest'opera.

¹⁴ J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, in Id., *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di S. Zecchi, Guanda, Milano 1983. Si veda anche l'introduzione al volume ad opera del curatore: S. Zecchi, *Il tempo e la metamorfosi*, pp. 7-26. L'autore anticipa la proposta, qui approfondita, di caratterizzare la metamorfosi anzitutto in chiave temporale e mediante un'operazione dell'immaginazione.

¹⁵ L'etimo tedesco rimanda, in particolare, alla consacrazione trasformativa dell'ostia nel rito dell'eucaristia. Ma sull'influenza del concetto classico nella cultura tedesca si veda anche D. Gallagher, *Metamorphosis: Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Rodopi, Amsterdam-New York 2009.

ticolarmente significativi per il nostro esperimento appartengono proprio a questa tradizione. Si tratta di casi narrativi nei quali il carattere temporale della trasformazione emerge con particolare rilievo. Se la metamorfosi è un fenomeno specifico, e non soltanto un sinonimo generico del mutamento, un certo carattere temporale dovrà caratterizzare i casi prescelti rispetto ad altre tipiche narrazioni di trasformazione.

Consideriamo brevemente i due esempi. Il primo caso è offerto da *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*) di Franz Kafka¹⁶. Il racconto si svolge a metamorfosi già avvenuta. La prima parte ne percorre le immediate conseguenze, quasi in sospenso rispetto al tempo relativamente lungo della storia personale di Gregor: in questione non sono né le ragioni effettive della trasformazione (cioè il rapporto di questa con il passato), né le sue conseguenze più radicali (cioè il rapporto di questa con il futuro). Il mutamento si presenta in modo repentino, senza causa apparente. Si accenna soltanto ai «sogni agitati»¹⁷ concomitanti alla trasformazione nella notte appena trascorsa. Gregor si preoccupa solo del futuro che incombe sul suo presente, e che con esso si fonde nell'ordine della quotidianità: il prossimo viaggio di lavoro, la presenza del procuratore, i pettegolezzi dell'ufficio. La trasformazione biologica e somatica resta in sottofondo. La nuova forma del corpo di Gregor si mostra soprattutto nell'estraneità che essa porta entro le azioni più semplici, più umane – le azioni che Gregor avrebbe ordinariamente compiuto, se non si fosse ritrovato in un corpo d'insetto. La trasformazione accade

¹⁶ Cfr. F. Kafka, *La metamorfosi*, in Id., *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1970, pp. 135-176.

¹⁷ Ivi, p. 135.

senza preavviso, fuori dal corso ordinario del tempo e della storia personale e comunitaria. Essa sembra non toccare questa vita ordinaria, e viceversa questa vita ordinaria sembra essersi fin dall'inizio messa da parte, rassegnata alla presenza del nuovo corpo, dell'intruso. Le conseguenze della metamorfosi formano una vita ormai estranea a sé stessa, al di là di ogni speranza di ritorno e reintegrazione. Questa sensazione straniante disloca la metamorfosi in un tempo differente: un tempo paradossalmente puntuale, inesteso, già trascorso e irreversibile.

Questo carattere puntuale della metamorfosi, inesteso rispetto alla continuità del divenire reale, rende la vicenda di Gregor non comprensibile e non simulabile, cioè irriducibile alla continuità temporale della variazione. Invenzioni narrative simili, ma differenti, identificano altri fenomeni: trasformazione (della quale si giunge a conoscere la logica causale, come nel celebre racconto di Stevenson¹⁸), mutazione (locale e relativamente accidentale, come la gamba del Capitano Achab¹⁹) e anche variazione (svolta all'interno di uno spazio isotropo e definito da parametri chiari, come accade per i capitoli di *La vie: mode d'emploi* di Perec²⁰, o addirittura reversibile, come l'apparizione e la sparizione del Gatto del Cheshire²¹). Lo straniamento del lettore consegue, invece, nella *Metamorfosi*

¹⁸ R.L. Stevenson, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Hyde*, a cura di C. Fruttero e F. Lucentini, Einaudi, Torino 2015.

¹⁹ H. Melville, *Moby Dick*, a cura di A. Ceni, Feltrinelli, Milano 2013.

²⁰ G. Perec, *La vita. Istruzioni per l'uso*, a cura di D. Selvatico Estense, BUR, Milano 2005.

²¹ L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, a cura di L. Lunari, Feltrinelli, Milano 2013.

di Ovidio, proprio da questa irriducibile repentinità e irreversibilità del mutamento.

Il secondo caso consiste in un racconto allegorico: quello del passaggio dello spirito attraverso tre metamorfosi nello *Zarathustra*²² di Friedrich Nietzsche. Salta subito all'occhio che il percorso descritto da Nietzsche procede per stadi discontinui. La decisione per uno stadio o per l'altro spezza e rende discreto il progresso verso la realizzazione di sé e della propria libertà, come accade lungo il cammino della vita presentato da Kierkegaard²³. Ma per Kierkegaard la decisione avviene a partire dallo scacco che intimamente destina i primi due stadi alla disperazione e al pentimento, risultando infine in una loro definizione negativa. Avviene, cioè, per un naturale sviluppo interno di questi stadi, per una loro strutturale insufficienza rispetto alla radicale esigenza del singolo di fare i conti con la propria finitezza.

Le metamorfosi raccontate da Nietzsche sono, di contro, frutto di una decisione positiva. La decisione dello spirito per la metamorfosi è la decisione per un'identità del tutto nuova, cioè per la perdita completa di sé stesso. Nulla costringe il cammello o il leone ad andare incontro a questa rivoluzione: non c'è alcun cortocircuito o intrinseca insufficienza nel loro stato iniziale²⁴. La metamorfosi per la quale essi si decidono è un rischio, una discontinuità che non può

²² F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, a cura di M. Montinari, Adelphi, Milano 1973, pp. 23-25.

²³ S. Kierkegaard, *Stadi sul cammino della vita*, a cura di L. Koch, BUR, Milano 2001.

²⁴ Cfr. G. Deleuze, *Dizionario dei principali personaggi di Nietzsche*, in Id., *Nietzsche*, SE, Milano 1996, p. 41.

essere motivata se non attraverso una posizione della volontà. Essa non è parte di uno svolgimento continuo, e non è nemmeno la risposta a una persistente condizione di aporia, insufficienza o sofferenza. Ciascuna delle figure nietzscheane è presentata come una forma di vita autonoma. Il cammello e il leone non sono infelicitemente disperati (come l'esteta) o infelicitemente spersonalizzati (come l'uomo etico). Al contrario: la loro eventuale mancanza di coraggio per la decisione è imputabile proprio a una forma di autoconservazione, di inerziale soddisfazione di sé. I due stati del mutamento non si richiamano l'un l'altro: il salto metamorfico risulta inesauribile a partire da ragioni interne agli stati stessi.

Una volta definito ciascuno degli stadi metamorfici in maniera essenzialmente positiva, cioè attraverso le sue proprie virtù e potenzialità, Nietzsche può delegare la metamorfosi soltanto a una assoluta decisione individuale per la libertà. Questa decisione è rischiosa al punto da risultare inumana, perché è appunto in essa, cioè nella sospensione del corso della vita ordinaria, che si decidono i confini dell'umano. Una comunità di singoli che si decidessero per la metamorfosi non sarebbe più una comunità umana, o almeno lo sarebbe in un senso molto diverso. All'estremo opposto di questo percorso sta la *Fenomenologia dello spirito*²⁵, data l'intima logica dialettica che trascina ogni figura astratta dello spirito verso la sua realizzazione concreta.

Un secondo carattere temporale si aggiunge allora alla metamorfosi: essa non è solo repentina, ma anche assolutamente irreversibile. Gli stadi metamorfici (e

²⁵ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, a cura di E. De Negri, La Nuova Italia, Firenze 1996.

dei valori che positivamente li definiscono) non sono conciliabili tra loro, e il percorso dall'uno all'altro non è propriamente descrivibile. Il concetto di metamorfosi diventa significativo proprio nel momento in cui mette in rilievo e caratterizza quella specie del mutamento che ci accade all'improvviso, senza spiegazione, anche quando eventualmente siamo saltati incontro a essa: quella specie di mutamento che lascia dietro di sé un passato irredimibile e ormai perduto.

Se il concetto astratto di metamorfosi consiste in un mutamento del corpo vivo, il concetto concreto coinvolge effettivamente una vita in modo radicale. La metamorfosi stravolge questa vita, poiché è improvvisa, traumatica e rischiosa. Il caso raccontato da Kafka getta luce sull'aspetto negativo di questo passaggio: la sofferenza della perdita, l'impotenza e l'incapacità di adattamento nel nuovo stato. Il caso raccontato da Nietzsche, invece, mostra quanto di positivo resta implicito nel salto metamorfico: nuove capacità, nuove forme di libertà.

Nella repentinità della metamorfosi, l'omogeneità tra logica dell'esperienza e continuità temporale viene meno: la struttura formale della metamorfosi ripete quella della variazione, ma la metamorfosi reale resta priva di una descrivibile continuità. Mutamenti del genere avvengono, di fatto, in natura. Non soltanto: essi avvengono nella teoria come crisi o cambi di paradigma. Le aporie da cui si sviluppa una crisi di questo tipo sono paradossi reali, inaggirabili, e tuttavia illogici. L'esperienza di questi contrasti sfugge alla presa descrittiva della variazione: essa richiede nuove categorie. La metamorfosi è già effettivamente utilizzata in un nuovo senso in alcune ricerche concrete. È il caso, per esempio, di alcuni recenti sviluppi in antropologia.

4. *Metamorfosi e antropologia*

L'antropologia è una forma di ricerca che dà particolare importanza alla definizione del proprio oggetto. L'assunto preliminare circa cosa sia e non sia umano ha conseguenze dirompenti tanto all'interno della ricerca specificamente antropologica quanto rispetto alla sociologia della ricerca scientifica in generale. La portata epistemologica di questo assunto è sostanzialmente universale. Un noto cortocircuito interno a questo problema nasce dal fatto che ogni decisione riguardo al non-umano è in effetti interna a un discorso umano. In altre parole: l'antropologo è un umano, e quindi fa parte del proprio oggetto di studio. Così, i confini tra umano e non-umano restano condizionati da questa asimmetria iniziale.

La filosofia trascendentale si è appropriata costruttivamente di tale cortocircuito. Come conoscenza, essa trova già realizzate in sé stessa, implicitamente, le condizioni della conoscenza possibile. Si assume poi come compito proprio l'indagine di queste strutture, alle quali accede attraverso un movimento autoriflessivo. L'antropologia fenomenologica prova a fare lo stesso: muove dal carattere irriducibilmente umano del proprio linguaggio per provare a descrivere riflessivamente questo stesso carattere²⁶. Il senso dell'umano resta allora irriducibile a un individuo o a un gruppo sociale reale, a un modello biologico o psicosomatico, a una specifica costruzione culturale. Cosa resta dell'uomo, in una tale astrazione? Dovrebbe restare un campo aperto di possibilità, un'idea da esplicitare indefinitamente, una dinamica più o

²⁶ Cfr. V. Costa, *La questione dell'antropologia nell'analisi fenomenologica*, «Etica & Politica», 12 (2010), 2, pp. 137-163.

meno organica tra differenze invece che una descrizione statica e omogeneizzante.

Il concetto di metamorfosi aiuta a rendere questa pretesa più concreta. Lo fa introducendo un principio di intelligibilità per tali differenze, cioè per la molteplicità di interstizi che di volta in volta separano l'umano dal non-umano.

La scena dell'antropologia contemporanea si divide tra due paradigmi generali: uno strutturalista o quasi-strutturalista, e un altro più recente detto "ontologico". Ciascuno dei due paradigmi risponde a suo modo alla domanda circa i confini dell'umano. L'antropologo strutturalista assume che l'umano sia essenzialmente una costruzione collettiva. La sua prassi d'indagine resta comune a molte scienze empiriche descrittive e non sperimentali, come l'etologia. Egli si impegna a ricercare, articolare e integrare tra loro testimonianze individuali a partire da diverse fonti d'informazione. Ma l'oggetto tematico resta reperibile, ogni volta, soltanto in uno scarto rispetto a queste testimonianze individuali: esso emerge dalla folla di resoconti storici o biografici, dai reperti materiali, dal sapere pregresso dell'antropologo. La comprensione di dinamiche socioculturali consiste quindi, per l'antropologo strutturalista, nella costruzione di un luogo di espressione e costituzione dell'umano mediante elementi astratti da queste dinamiche. Queste, invece, sono di per sé irrilevanti nella loro particolarità. L'individualità, la specificità materiale di ciascuno di questi indizi è quindi dissolta, ignorata o comunque depauperata.

La recente svolta ontologica o materiale ha protestato contro questa riduzione, adducendo le ragioni del carattere irriducibilmente particolare e prospettico dell'esperienza che forma le testimonianze personali

e condiziona la creazione e l'impiego di manufatti. Ciascun indizio materiale è costruito e impiegato non a beneficio di una struttura generale, ma per uno scopo specifico strettamente dipendente dalle sue specifiche caratteristiche ergonomiche, economiche, culturali e così via. Ne è risultata una radicale riformulazione dei rapporti tra umano e non-umano.

Il tentativo del paradigma ontologico è di non sovrapporre le conclusioni generali agli indizi individuali. Si cerca, piuttosto, di arrivare a conclusioni ampie a partire dalla varietà di questi indizi attraverso un processo di accumulazione descrittiva. In questo paradigma assumono rilevanza decisiva le resistenze e le condizioni imposte dall'ambiente non-umano, che formano una costante relativamente stabile sotto la quale raccogliere questa disparata varietà di istanze. *L'affordance* di oggetti inanimati e *l'agency* di animali non-umani definiscono l'evento socioculturale singolare tanto quanto il gesto dell'individuo "umano"²⁷, che in questa prospettiva diventa in effetti umano solo nell'interazione aperta e dinamica con il non-umano. Più propriamente, umano e non-umano restano soltanto divisioni astratte entro il processo di reciproco adattamento e modificazione tra l'animale che noi siamo e l'ambiente che ci circonda e che si costituisce dinamicamente nel suo essere diverso da noi.

Se il paradigma strutturalista corre il rischio di ignorare i diritti della prospettiva individuale nella costituzione e nell'espressione dell'umano, il paradigma materiale potrebbe finire per disperdere il proprio og-

²⁷ Cfr. ad es. A. Henare, M. Holbraad, S. Wastell, *Pensare attraverso le cose*, in R. Brigati, V. Gamberi (a cura di), *Meta-morfosi. La svolta ontologica in antropologia*, cit., pp. 191-224.

getto d'indagine in una indefinita molteplicità di prospettive. Per quanto contrapponibili, queste due versioni della ricerca antropologica condividono allora un'intima difficoltà rispetto alla descrizione del proprio oggetto.

Si tratta, in termini formali, di una difficoltà relativa al rapporto tra unità del proprio tema e molteplicità delle sue istanziazioni. Dovendo istituire un nesso operativo tra questi due aspetti dell'indagine, entrambi i paradigmi adottano una strategia analoga a quella impiegata nei processi di variazione in fenomenologia: la singola istanza è concepita come una particolarezzazione del generale entro una serie continua di particolarizzazioni possibili.

L'estensione che il metodo della variazione pretende di catturare è però un'estensione aperta, per la quale possono darsi anche casi singoli irriducibili ai generi già dati e processi indescrivibili con i mezzi concettuali che già si posseggono. Questa estensione – il campo dell'esperienza in generale – non è statica e non ha un'ampiezza predefinita. In altre parole: la variazione della variazione dovrà infine collassare in casi limite di non-variazione, cioè in istanze fattuali la cui radicale contingenza risulti, in ultimo, discontinua e inafferrabile per lo sperimentatore che persegue la variazione.

La variazione presuppone, insomma, una certa teoria rispetto al dato: un certo concetto dell'oggetto, una certa discretizzazione della sua esperienza entro determinazioni ben separate. Questa presupposizione è la traduzione operativa dell'idea statica di topologia formale prima presentata: l'identità di sfondo precede la determinazione variabile, ne definisce normativamente lo spazio di variazione (lo stesso spazio sul quale la variazione dovrebbe fare chiarezza).

Le cose stanno diversamente per la metamorfosi, se la si intende proprio come quel caso limite della variazione entro il quale la continuità temporale collassa. Si tratta del caso per il quale la nuova forma è del tutto imprevedibile, e dunque irriducibile a una descrizione pregressa. Il momento in cui l'identità di sfondo viene meno è, per l'antropologia, il momento in cui il non-umano oppone una resistenza non solo teorica alla categorizzazione e all'identificazione. La patologia, l'animalità, la materialità inanimata non costituiscono soltanto un problema teoretico, ma un effettivo dislocamento e una dispersione di ogni concetto di umano che pretenda di restare cristallizzato nelle sue determinazioni. Queste forme di non-umanità penetrano profondamente nella vita umana, interrogandone i confini e ponendola concretamente in questione.

Questa reciproca e continua transizione tra umano e non-umano è la metamorfosi: la generazione, la produzione o comunque la presentazione di una forma di vita²⁸ nuova, radicalmente autonoma; una forma di vita incomprensibile, che tuttavia è capace di mantenere in qualche modo l'identità con ciò che c'era prima, con ciò che era comprensibile. L'istanza metamorfica particolare non è quindi più *particolarizzazione del generale*, ma *arricchimento del vivente*.

²⁸ Si richiama qui proprio il concetto wittgensteiniano, nel legame che descrive tra esplicazione di vita e costituzione di un linguaggio. La metamorfosi è in qualche modo un passaggio improvviso da un linguaggio all'altro: il linguaggio (il mondo, la logica) della vecchia forma non può spiegare il linguaggio della nuova (cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1999, pp. 17-21).

È nell'arricchimento, nello sviluppo imprevisto, che l'umano si fa umano. Nella metamorfosi, il confine tra gli stadi è mobile e lo sfondo non resta sullo sfondo, per così dire: esso viene coinvolto nella trasformazione e insieme interviene nel processo come volontà e potenzialità di un ampliamento dell'umano. La trasformazione metamorfica è una discontinuità temporale assoluta, ma qualcosa di identico – una *potenzialità*, una *virtualità* – oltrepassa questa assolutezza senza intaccarla o ammansirla. Si tratta del paradosso di una potenzialità non destinale: qualcosa che *ex post* poteva essere fin dall'inizio, e che tuttavia è stato scoperto come destinazione della trasformazione soltanto nel rischio della decisione.

Questo rischio di dispersione diventa possibilità di una nuova forma di vita. E questa forma di vita resta umana nella misura in cui ciò che prima era umano si dimostra positivamente capace di integrare questa novità in sé, proponendo quindi un'idea di umano più ricca e concreta. Nulla impedisce che questo arricchimento possa svolgersi indefinitamente. Nulla comporta che esso debba progressivamente correre verso uno stadio ottimale o perfetto dell'umano. Così, le intuizioni dell'antropologia ontologica o materiale potrebbero svilupparsi in una teoria differente, non relegata al raccoglimento di particolari e tuttavia dinamica nelle sue asserzioni più generali: potrebbero svilupparsi, cioè, in una nuova forma di antropologia fenomenologica.

5. Conclusione. Teoria della metamorfosi, metamorfosi della teoria

La metamorfosi può essere descritta come un caso limite del rapporto tra unità (identica a sé) e molteplicità (internamente differenziata). È il caso empirico in cui istanze molteplici si presentano come appartenenti all'unità di un concetto, come riferite all'identità di un riferimento di sfondo, senza che se ne possa trarre una determinazione comune, un elemento di somiglianza.

Di fronte ai casi di discontinuità o di rottura inspiegabile che pure la teoria incontra nella vastità dell'esperienza, il concetto di metamorfosi si propone come un efficace strumento esplicativo. L'importanza di questo strumento diventa particolarmente evidente nell'ambito delle scienze umane, cioè quando entra in gioco l'umanità che noi stessi ci attribuiamo, spesso espressa e ritrovata in declinazioni del tutto imprevedibili. In gioco non c'è soltanto l'imprevedibilità dell'evento naturale, ma anche il senso inafferrabile di una forma di vita animale radicalmente altra, e nondimeno animata da motivi e diretta a scopi simili ai nostri. Di fronte a tale questione, l'idea che la variazione lasci uno scarto prospettico sempre ancora da esplorare non basta più: poiché ciò che sta in questo scarto non resta più immobile, nell'attesa di essere portato alla luce, ma preme sulla vita di ciascuno e la mette in questione.

Le questioni epistemologiche chiamate in causa dal tentativo di definire una teoria della metamorfosi conducono, infine, a una metamorfosi della teoria. Metamorfosi per ora solo intravista, ipotizzata, e tuttavia già definita nei suoi tratti generali. Una teoria radicalmente empirica, o una teoria dell'esperienza in cui la contingenza faccia valere in modo più radicale

i suoi diritti, dovrebbe essere ogni volta una teoria radicalmente diversa da sé²⁹. Sarebbe una forma di discorso capace, per ogni caso tematico, di rimettere in discussione i presupposti che la definiscono come teoria, senza però smettere di cercare nuove condizioni di unità e di stabilità epistemica. Il lavoro che resta da fare sul concetto di metamorfosi rientra appunto nelle operazioni preparatorie per una teoria di questo tipo.

²⁹ Il senso e l'utilità di una teoria di questo tipo sono stati esposti, ad es., da P.K. Feyerabend in *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, a cura di G. Giorello e L. Sosio, Milano 2002 (si veda, ad es. pp. 27 sgg.).

IL PENSIERO DELLA METAMORFOSI:
APPUNTI PER UNA MORFOLOGIA DEL MITO
A PARTIRE DALLE *METAMORFOSI* DI OVIDIO

Silvia Pieroni

1. *Il principio di metamorfosi*

La tradizione degli studi sul mito e sulla peculiarità della sua forma di pensiero subisce una svolta fondamentale quando, nella prima metà del Settecento, Giambattista Vico si ripropone di fondare la filosofia della storia a partire dall'indagine sul mito e sulla specifica *forma mentis* che doveva aver caratterizzato i suoi autori e fruitori. Ci troviamo all'interno di quei margini della storia della filosofia il cui valore è stato a lungo quantificato soprattutto in relazione alla storia degli effetti sul lungo periodo. Ma se la *Wirkungsgeschichte* della nuova scienza fondata da Vico sembrerebbe avere inizio con la *Filosofia delle forme simboliche* di Cassirer, in realtà il filosofo napoletano era già penetrato, in modo profondo seppur subliminale, in quegli ambienti romantici e preromantici tedeschi del Settecento, che hanno nutrito gli studi successivi sulla mitologia e sulle scienze della

cultura¹. Una continuità che proprio Cassirer mette in luce dal punto di vista teorico, quando affianca Vico – primo pensatore della «logica della scienza della cultura» – a Herder, al quale, sempre secondo Cassirer, andrebbe attribuito il merito di aver elevato «a coscienza filosofica quello che in Vico restava ancora in un crepuscolo semimitico»².

L'immagine di un Vico oscuro e barocco, geniale precursore, ma privo di profondità sistematica, ha segnato a lungo la ricezione del suo pensiero filosofico. In realtà, l'eccentricità linguistica dei *Principi di scienza nuova* è perfettamente funzionale al paradigma euristico della reciprocazione di filosofia (vero) e filologia (certo), per la quale il lavoro sul mito deve procedere attraverso gli strumenti retorici ed ermeneutici che definiscono la stessa mitopoiesi. La convergenza tra formazione, elaborazione e ricezione del mito che ha luogo con la *Scienza nuova* può rientrare, come indicazione metodologica, all'interno di una teoria generale della metamorfosi, di cui vorrei provare a mostrare, nel corso di questo breve contributo, una possibile applicazione all'ambito degli studi sul mito a partire dalla lettura delle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui la correlazione di mito e metamorfosi rappresenta il motivo centrale.

Del resto, nella correlazione di mito e metamorfosi, che si è imposta come *topos* letterario nella tradizione

¹ Sulla ricezione di Vico in Germania tra fine Settecento e inizio Ottocento si veda in particolare F. Tessitore, *Vico nelle origini dello storicismo tedesco*, in Id., *Comprensione storica e cultura. Revisioni storicistiche*, Guida, Napoli 1979, pp. 57-93.

² E. Cassirer, *Sulla logica delle scienze della cultura. Cinque studi*, trad. it. M. Maggi, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 9.

occidentale, la filosofia ha saputo riconoscere, in modo più o meno esplicito, un indicatore formale dello statuto metamorfico del mito. Da questo punto di vista la logica poetica di Vico potrebbe iscriversi su più fronti all'interno di un tale paradigma morfologico. Sulla via per il cominciamento la *Scienza nuova* procede per differenziazioni con uno sguardo da lontano, in base al quale la prestazione originaria del mito può essere compresa in funzione apotropaica e in alternativa al pensiero razionale. Filosofia e mito sono due differenti declinazioni del *logos* che reagisce a una medesima istanza. Di fronte al vuoto di senso del mondo la filosofia accetta la richiesta di significato configurandosi come dimostrazione apodittica, come *scire per causas*, mentre il mito neutralizza la portata destabilizzante del non-senso nel linguaggio: il mito non conosce, ma narra la presa di distanza dallo spaesante³.

Che allora il *philosophos* sia in un certo senso *philomythos* non significa che il compito del mito venga ridotto a quello della filosofia, ma piuttosto che il mito e la filosofia si configurano come forme di esplicazione di un *logos* che non sopporta il non-senso⁴. Il *thaumatos* è il meraviglioso, ciò che provoca stupore ma anche

³ Basandosi sulla capacità apotropaica del mito, Hans Blumenberg sviluppa la sua concezione del mito dalla prospettiva del *terminus a quo*, come «allontanamento da», in aperta polemica con la *Filosofia delle forme simboliche* di Cassirer. In proposito si veda ad esempio H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, trad. it. B. Argenton, il Mulino, Bologna 1991, pp. 154 sgg. e p. 212.

⁴ È la celebre lezione aristotelica, per la quale la meraviglia definisce l'atteggiamento originario dell'uomo di fronte al mondo, così come la fonte principale della filosofia e, più in generale, del pensiero (cfr. Aristotele, *Metafisica*, A 2, 982 b 10-20, trad. it. G. Reale, Bompiani, Milano 2009, p. 11).

spaesamento, un sentimento di inquietante perplessità che sempre accompagna l'«ignoranza di cagioni». Filosofia e mito costruiscono le rispettive strutture categoriali e linguistiche in modo inverso: da una parte la «metafisica ragionata insegna che “*homo intelligendo fit omnia*”», dall'altra una «metafisica fantasticata dimostra che “*homo non intelligendo fit omnia*”». La filosofia è conoscenza e spiegazione «perché l'uomo con l'intendere spiega la sua mente e comprende esse cose». Sull'atto teoretico il mito avrebbe tuttavia priorità ontologica, perché «col non intendere egli di sé fa esse cose e, *col transformandovisi*, lo diventa»⁵. La riflessione mitica è una proiezione sul mondo, attraverso la quale l'uomo si identifica con le cose a livello emotivo e non razionale, trasformando ciò che è ignoto e non familiare in qualcosa di non ancora conosciuto. L'esito di un tale allontanamento dal non-senso è la significatività prodotta per mezzo di una trasfigurazione, alla quale Vico riconduce l'azione mimetica e metaforica dell'espressione linguistica. La mitopoiesi sembrerebbe pertanto corrispondere alla metamorfosi spirituale, attraverso la quale il mito perviene a una sorta di oggettivazione concreta, dal momento che a venir proiettata nelle cose è la stessa natura passionale ed emotiva umana.

Anche per Cassirer alla radice della concezione mitica del mondo si situa il «primato della percezione di espressione sulla percezione di cose», giacché dalla prima, essendo questa strettamente legata allo stato emotivo, dipende la specifica connotazione mitica di un mondo in cui «la forma delle cose minaccia di venir

⁵ G. Vico, *Principi di scienza nuova*, a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano 2011, p. 223, corsivo mio.

meno ad ogni istante, dal momento che non si basa su proprietà stabili»⁶. La percezione di cose risulta invece una specificità dell'atteggiamento teoretico della scienza e della filosofia: entrambe mirano alla costruzione di un mondo qualitativamente e quantitativamente determinato entro categorie ben precise e strutturato sulla base di leggi stabili e universali. Possiamo allora dire che, di contro alla spiegazione scientifica dei fenomeni secondo il principio di causalità, la metamorfosi si presenta come la legge dell'associazione analogica della *pars pro toto*, del concreto per l'astratto, della specie per il genere che governa la *Weltanschauung* mitica. Nella concezione cassireriana del mito come mentalità prelogica destinata al superamento, la metamorfosi viene però subordinata alla ricerca di un'ulteriore struttura che sia comune a tutte le forme simboliche, alla scienza, al linguaggio, alla religione, all'arte. Il principio della *Gestalt*, se da un lato consente a Cassirer di concepire il mito come forma di pensiero, dall'altro lo porta però ad appiattare la sua plurivocità costitutiva e insieme a sottovalutare il carattere dinamico e storico della forma⁷.

Goethe considerava la staticità della struttura (*Gestalt*) inadeguata allo studio dei fenomeni della vita, tanto di quella vegetale e animale, quanto a maggior ragione della vita specificamente umana, la cultura.

⁶ E. Cassirer, *Sulla logica delle scienze della cultura. Cinque studi*, cit., p. 36.

⁷ Riprendo in proposito la critica di Blumenberg, per la quale rimando a H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, cit., pp. 211-212. Per una panoramica generale sulla concezione cassireriana del mito si veda invece il saggio di M. Ferrari, *Cassirer: il mito come forma simbolica*, in G. Leghissa, E. Manera (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, Carocci, Roma 2015, pp. 131-140.

Opponendo perciò alla *Gestalt* – la forma come qualcosa di «stabilito, concluso e fissato nei suoi caratteri» – la *Bildung* in quanto «sia ciò che è già prodotto, sia ciò che sta producendosi»⁸ ed è in movimento verso un *telos*, Goethe aveva fatto di quest'ultima il criterio specifico di una morfologia delle piante e, più in generale, del suo pensiero morfologico. Sotto questo riguardo la metamorfosi viene riconosciuta nella sua attività figurativa e formativa, non tanto nell'alternativa di forma formante o forma formata, quanto come processualità dialettica di entrambe.

È già possibile intravedere, attraverso questi brevi cenni, che pensare la metamorfosi come il principio di una morfologia del mito significa identificare la forma del mito con la metamorfosi mitica. Ciò comporta, in primo luogo, che la *Bildung* del mito debba essere intesa sia in termini formativi sia trasformativi secondo il peculiare sintagma vichiano «col trasformandovisi, lo diventa»; in secondo luogo, che la dimensione teleologica sottesa alla duplice funzione della metamorfosi, determina – lo vedremo meglio nell'ultima parte – la storicità del mito e il meccanismo narratologico della sua ricezione.

Una tale ambivalenza dell'identità di forma e metamorfosi mitica sembrerebbe costituire proprio il presupposto fondamentale dell'operazione culturale compiuta da Ovidio con i suoi *Metamorphoseon libri XV*. Ovidio non fu un filosofo, eppure il fatto che egli abbia identificato l'essere del mito con la metamorfosi e che poi su tale identità abbia strutturato il patrimo-

⁸ J.W. Goethe, *Introduzione all'oggetto*, in Id., *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di S. Zecchi, Guanda, Milano 1983, p. 43.

nio mitico greco e latino tradisce una certa vocazione filosofica⁹. In questo senso le *Metamorfosi* rappresenterebbero un'applicazione della teoria della metamorfosi alla ricezione e all'elaborazione del mito. L'ambizioso tentativo di un poema che «si snodi ininterrotto dalla prima origine del mondo»¹⁰ fino ai tempi del poeta rivela la volontà di porsi nel solco di una ben precisa tradizione, accogliendo quegli elementi utili per istituire con essa una continuità culturale. Così come i poeti tragici si servivano dei racconti mitici elaborati dalla tradizione per dare a eventi della loro attualità una veste sacrale e familiare¹¹, anche Ovidio sottopone l'intero *corpus* mitico a un'operazione di filtraggio, che si configura come una revisione ermeneutica. Per questo la modalità con cui nel corso del poema viene connotata la relazione tra il dato familiare e la nota di estraneità produce quella specifica elaborazione del mito costituita dalle *Metamorfosi*.

⁹ Sul carattere filosofico delle *Metamorfosi* di Ovidio si veda G. Garelli, *Ovidio: per una filosofia della metamorfosi*, «Estetica. Studi e ricerche», 10 (2020), pp. 163-182.

¹⁰ Ovidio, *Metamorfosi*, I, vv. 3-4. Cito dall'edizione curata da P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 2015.

¹¹ A partire da questo presupposto Christian Meier, ad esempio, individua la funzione politica della tragedia greca (cfr. C. Meier, *L'arte politica della tragedia greca*, trad. it. D. Zuffellato, Einaudi, Torino 2000). Per una lettura in chiave politica del mito di Cadmo, del quale vorrei occuparmi in particolare nel corso di questo contributo, si veda invece C. Gentili, *Seminare "una quantità di denti di drago". L'anomalia tebana e il significato politico di un modello tragico*, «Bollettino Filosofico», 30 (2015), pp. 55-79.

2. *La metamorfosi come meccanismo drammatico*

Nel proemio Ovidio antepone alla tradizionale formula omerica ed esiodea dell'*invocatio* il richiamo alla propria *vis poetica*: «In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora»¹². Nel *De rerum natura* Lucrezio, distinguendo l'*anima* (il soffio vitale, lo pneuma), dall'*animus* (il principio intellettuale), aveva indicato in quest'ultimo la sede dell'intelletto e del sentimento¹³. Ovidio fa un passo ulteriore: l'*animus* corrisponde al principio ispiratore della poesia, il luogo di un'intuizione che spinge il poeta a narrare (*dicere*) una verità. Appellandosi all'*animus* dunque egli evoca sia la natura mutevole della passione, che la valenza poetica e rivelativa della fantasia. Secondo Ernesto Grassi il principale nucleo problematico delle *Metamorfosi* sarebbe proprio la necessità di concepire il carattere metamorfico e trasformativo della realtà, non attraverso il pensiero logico-razionale, ma nell'unità immaginifica di *pathos* e *logos*, di passione e parola¹⁴. Per questo il linguaggio di Ovidio abbandona ogni vel-

¹² Ovidio, *Metamorfosi*, I, vv. 1-2.

¹³ Cfr. Lucrezio, *De rerum natura*, III, v. 31 sgg. Cito dall'edizione curata da A. Fellin, UTET-De Agostini, Torino-Novara 2013.

¹⁴ Grassi insiste particolarmente sulla funzione ermeneutica della passione nell'opera di Ovidio: «Nella prima proposizione delle *Metamorfosi*, Ovidio ha esplicitamente affermato che l'*animus*, lo spirito, la mente, spinge e guida ad annunciare forme che si mutano. In tal modo egli giunge a una differente specie di trattazione, rispetto al pensiero tradizionale. In tale contesto anche la passione ottiene una nuova funzione ermeneutica» (E. Grassi, *Il dramma della metafora. Euripide, Eschilo, Sofocle, Ovidio*, a cura di M. Marassi, L'Officina Tipografica, Roma 1992, pp. 101-102).

leità apodittica e dimostrativa per esporre, attraverso il rapido incalzare delle metafore mitiche, le infinite metamorfosi del reale. Evidentemente il *mythos* ha il compito di rivelare il principio fondamentale che attesta la nascita del mondo umano e ne governa il funzionamento: il *principio di metamorfosi*. Dal «chaos, rudis indigestaque moles»¹⁵ fino all'età augustea, la poesia di Ovidio espone la metamorfosi ininterrotta che domina il mondo degli uomini, delle loro istituzioni culturali e dei loro miti.

In fondo, nell'ambiguità del termine *mythos* è implicita la funzione rivelativa connotata dalla dialettica di disvelamento-nascondimento. Come osservato da Carlo Gentili, fin dalle prime occorrenze omeriche di *mythos* è possibile riscontrare una certa difformità negli usi e un'evidente plurivocità semantica. Al senso «profano» del mito – «mito come *finzione, fabula*, ambito del narrativo, dell'infondatezza del raccontare» – si sovrappone o si contrappone, a seconda del contesto, il suo «carattere *religioso*», il «mito come *verità*, ambito della rivelazione sacrale»¹⁶. L'uso prevalentemente narrativo che Ovidio fa del mito non può dunque essere scisso dal suo significato sacro. La veste narrativa del mito – mito come nascondimento – risulta funzionale all'esposizione del principio universale della metamorfosi – mito come disvelamento o rivelazione – che governerebbe il mondo umano nella sua progressiva emancipazione dalla natura. Gentili rileva inoltre che non solo l'ambiguità costitutiva di

¹⁵ Ovidio, *Metamorfosi*, I, v. 7.

¹⁶ C. Gentili, *Demitizzazione, letteratura, ermeneutica*, in Id., *Ermeneutica e metodica. Studi sulla metodologia del comprendere*, Marietti, Genova 1996, p. 170.

mythos definisce la storia semantica del termine come una costante oscillazione tra i due poli semantici, ma che il suo significato deve essere determinato di volta in volta dal contesto d'uso e in modalità transitiva, ovvero relazionale¹⁷.

Ma la *transitività* del termine *mythos* non è altro che la traccia, presente anche nell'uso linguistico, del suo statuto semiotico. Le cosmogonie e teogonie mitiche sono analoghe ai processi di denominazione e di formazione dei sistemi linguistici, per cui il mito, come il linguaggio, si configura come una modalità di strutturazione del mondo¹⁸. Il *mythos* svolge la funzione referenziale del segno quando investe di *significatività* una determinata esperienza vissuta, isolandola dal suo contesto e consentendone il ricordo e la conservazione. Nell'atto stesso di porre il significato, il mito però istituisce rispetto all'esperienza una certa distanza. Infatti, se da un lato la forma narrativa del *mythos* assegna all'esperienza un valore, una pregnanza semantica, dall'altro ne permette anche una prima trasfigurazione. Vico, grande interprete della filosofia latina, recupera l'opposizione di derivazione lucreziana tra *anima* e *animus*, e colloca in quest'ultimo la fonte della triplice facoltà poetica (memoria-fantasia-ingegno), cioè di quella facoltà che è responsabile dell'oggettivazione simpatetica dell'uomo nelle cose e della poiesi degli universali fantastici. Questi sono i segni, i caratteri,

¹⁷ Cfr. *ibidem*.

¹⁸ Si veda in proposito il secondo volume della *Filosofia delle forme simboliche* dedicato al pensiero mitico. Cfr. E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, 3 voll., trad. it. E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1964, vol. II, ma anche Id., *Linguaggio e mito. Un contributo al problema dei nomi degli dèi*, trad. it. G. Alberti, SE, Milano 2006.

con cui l'uomo interpreta il mondo attraverso la propria affettività, fissando, enucleando e trasformando il portato esperienziale del senso¹⁹. La mitologia si presenta allora come una sorta di segnatura del mondo, un sistema di segni con cui le cose non sono lasciate così come sono, ma vengono trasfigurate in qualcosa per l'uomo.

Secondo Cassirer il processo di schematizzazione attraverso cui il mito conferisce «forma e significato» sarebbe una proiezione «nell'antitesi fondamentale di "sacro" e di "profano"»²⁰. Attorno a tale antitesi gravita la morfologia del mito esposta nel secondo libro della *Filosofia delle forme simboliche*, dove le coordinate che consentono di definire il significato del mito sono indicate nelle intuizioni di spazio, tempo e numero: «A una suddivisione dello spazio e del tempo la coscienza mitica perviene non già fissando in stabili concetti quanto vi è di incerto e di mutevole nei fenomeni sensibili, bensì introducendo anche nell'essere spaziale e temporale la sua antitesi specifica: l'antitesi di "sacro" e di "profano"»²¹. In realtà l'opposizione mitica di sacro e profano dovrebbe essere pensata come la modalità fluida di concepire i due termini dell'antitesi: un continuo scambio tra i due valori, per cui una data esperienza può trapassare dall'ambito del sacro all'ambito del profano e viceversa. Così, ad esempio, spazio sacro e spazio profano si definiscono certamente in modo transitivo secondo la loro relazione reciproca, ma ciò che appartiene al

¹⁹ Cfr. G. Vico, *Principi di scienza nuova*, cit., pp. 399-402.

²⁰ E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, vol. II, cit., p. 110.

²¹ Ivi, p. 118.

campo del profano può entrare nell'ordine del sacro attraverso una trasfigurazione. La strutturazione del mondo sulla base dell'antitesi di sacro e profano segue allora quella legge per cui «ogni cosa può mutarsi in un'altra o scaturire da un'altra del tutto diversa»²², ossia appunto il principio di metamorfosi, in base al quale è possibile riconoscere al darsi del significato nel mito una natura performativa e drammatica, corrispondente al suo svolgersi transitivamente come referenzialità simbolica.

A partire da queste considerazioni è inoltre possibile ripensare l'*identità di essenza*, che definisce la totalità mitica quale universale concreto o sensibile, in termini di relazione dinamica, di mobilità continua tra il tutto e le parti, secondo il principio già richiamato della *pars pro toto*. A tal proposito osserva Cassirer: «Come in ogni parte [il mito] ritrova il tutto, così in ogni "esemplare" di un genere ritrova il genere medesimo con tutto il complesso dei suoi "caratteri" mitici, cioè delle sue potenze mitiche»²³. Al pensiero del mito sarebbe dunque estranea qualsiasi concezione di subordinazione logica, perché nella distinzione tra le parti e il tutto il mito procede per via metaforica attraverso continue traslazioni e conversioni di ambiti. In modo simile, anche Vico poneva a sostegno della sua teoria degli universali fantastici il procedimento di «identità [...] di predicabilità» o «significazione univoca» delle «sentenze eroiche» o «singolarizzate» della mitologia, come naturale tendenza a dire l'universale nel

²² Id., *Sulla logica delle scienze della cultura. Cinque studi*, cit., p. 36.

²³ Id., *Filosofia delle forme simboliche*, vol. II, cit., p. 102.

particolare e a usare in modo irriflesso meccanismi metonimici²⁴.

L'intima connessione di metamorfosi e universalità concreta può forse risultare più chiara se prendiamo in considerazione il luogo mitico in cui il duplice carattere, trasformativo e formativo, della metamorfosi produce oggettività nelle istituzioni umane, ovvero il mito della fondazione, rappresentato nella mitologia greca dalla metamorfosi di Cadmo. Ovidio narra nel terzo libro delle *Metamorfosi* la storia della fondazione di Tebe secondo un movimento *drammatico* che si sviluppa attraverso una serie di crisi e polarizzazioni, di cui la metamorfosi consente la realizzazione e il superamento. Cadmo, inviato dal padre Agènore alla ricerca della sorella Europa, non può tornare in patria senza la giovane, pena la condanna all'esilio. Questo errare senza meta è una situazione di *impasse* che, dal punto di vista della logica della metamorfosi, nasconde una struttura dialettica: «Dopo avere inutilmente girato per tutto il mondo [...], il figlio di Agènore continuò ad andare ramingo, tenendosi lontano dalla patria e dall'ira paterna, e consultò l'oracolo di Febo supplicandolo di dirgli in che terra si dovesse fermare»²⁵. Cadmo in realtà è pietrificato nel movimento perpetuo: non solo non può ritrovare la sorella rapita e nascosta da Giove, ma senza di lei non può far ritorno in patria.

L'erramento è l'immobilità della ripetizione. È la dimensione del non-senso come priva di qualsiasi consistenza e permanenza spaziale e temporale, pura reiterazione di transitorietà e autoreferenzialità. In questo

²⁴ Cfr. G. Vico, *Principi di scienza nuova*, cit., p. 221 e pp. 402-403.

²⁵ Ovidio, *Metamorfosi*, III, vv. 6-9.

sensu si deve comprendere anche la drammaticità del destino che colpisce la ninfa Eco, condannata alla sterilità di «un linguaggio inadeguato, perché puramente ripetitivo» e per questo incapace di assolvere alla fondamentale funzione referenziale del segno: «esso risuona, ma non dice, non indica nulla di nuovo, non può comunicare a un altro una novità: è il linguaggio dell'isolamento, della ripetizione»²⁶. La vicenda di Eco è un monito nei confronti della possibilità di una regressione al non-sensu, a quella condizione di assenza di riferimenti, di forma e dunque di intersoggettività, contro la quale sorge il *mythos* in funzione apotropaica²⁷.

Il pericolo dell'indifferenziato è una costante delle *Metamorfosi* ed è sotteso tanto allo schema dell'erramento quanto a quello della fuga. Entrambi condividono la stessa impossibilità di trasformazione: se fugge non può trasformare e se trasforma non può fuggire. *Fermarsi* è in qualche modo sempre all'origine di una trasformazione. In questo senso la metamorfosi di Cadmo – ma ciò vale a maggior ragione per tutti i miti del poema costruiti sullo schema della fuga e dell'inseguimento – si presenta come «metamorfosi nell'immobilità». Commentando la funzione metamorfica della

²⁶ E. Grassi, *Il dramma della metafora. Euripide, Eschilo, Sofocle, Ovidio*, cit., p. 103.

²⁷ Grassi riferisce la «segnatura dei fenomeni» a un'esperienza originaria di ordine spirituale, che ha a che fare con la visione del vero fondamento e senza la quale prende il sopravvento quel sentimento di angoscia che, sulla scorta di Kierkegaard e di Heidegger, l'autore identifica con l'angoscia di fronte a un mondo privo di segni. Cfr. Id., *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, trad. it. e cura di L. Croce e M. Marassi, Guerini e Associati, Milano 1989, pp. 149-165.

scrittura nelle opere di Kafka e, in particolare, nella *Lettera al padre*, Enrico Guglielminetti afferma che «al limite della vita, dove il movimento s'infrange sulla barriera, è salendo, non avanzando, che possiamo muoverci ancora. Se la carta geografica è completamente occupata, non resta che cambiare livello. Il residuo di movimento in una situazione di scacco è dell'ordine spirituale»²⁸. Se per Kafka il movimento residuale della metamorfosi nell'immobilità è una sorta di “strisciar fuori” come un verme o uno scarafaggio attraverso la scrittura, per il mito questo si configura piuttosto come un “saltar fuori dall'*impasse*”, un superamento dialettico che sblocca le polarizzazioni.

Alla stasi si oppone infatti la potenza del desiderio dell'eroe di trovare un luogo in cui fermarsi, in cui abitare. Si tratta dell'opposizione tra un'immobilità imposta e un *habitus* desiderato, ossia un possesso perdurante nel tempo e nello spazio che si sottragga alla continua ripetizione. La polarizzazione può forse essere espressa in questo modo: la patria è *unheimlich*, è diventata il luogo di un'inquietante estraneità, ma Cadmo ha *Heimweh*, è nostalgico. Questa condizione, alla quale si lega l'impossibilità del ritorno, esprime la contraddizione tra il vecchio (la casa paterna ma inospitale, alla quale Cadmo non può tornare) e il nuovo, (la nuova patria, Tebe). La fondazione è allora una nuova formazione, come risultato del superamento di questa contraddizione.

La stessa dinamica può essere rintracciata anche nell'episodio dell'uccisione del drago o serpente e della semina dei suoi denti. Ovidio, proiettandoci diret-

²⁸ E. Guglielminetti, *Metamorfosi nell'immobilità*, Jaca Book, Milano 2001, p. 92.

tamente sulla scena drammatica, descrive la nascita degli Sparti, i guerrieri “seminati”, come l’inizio di una performance teatrale: una quantità indefinita di uomini armati emerge dalla terra come dal sipario di un teatro romano. Ha inizio la spietata lotta fratricida destinata a concludersi solo in seguito all’intervento di Atena. Cadmo è immobile di fronte allo spargimento di sangue fraterno: «Atterrito alla vista di quel nuovo nemico, Cadmo stava per dare di piglio alle armi. “Non farlo! – gridò uno della stirpe spuntata dalla terra. – Non immischiarti nella nostra guerra civile!”»²⁹. Fermo al centro della scena, l’eroe rimane come pietrificato di fronte alla violenza del fluire degli eventi.

Il carattere violento della metamorfosi degli Sparti scaturisce dalla polarizzazione tra desiderio e autonomia della forma, tra la tensione umana a ordinare la realtà indeterminata in forme e istituzioni proprie e la difficoltà di controllare lo stesso processo di messa in forma dell’informe. In *Massa e potere* Elias Canetti ricorda che i denti possono essere considerati un «primo *ordinamento*», strettamente legato alla natura predatoria del potere, alla sua tendenza ad assimilare, incorporare e annientare secondo un processo di fagocitosi associabile al meccanismo della cattura, uccisione e digestione della preda³⁰. È in effetti quello che accade nel mito di Cadmo, dove con la nascita dei soldati dai denti del drago viene fagocitato un intero mondo e dato libero sfogo alla violenza dell’istituzione originaria.

²⁹ Ovidio, *Metamorfosi*, III, vv. 115-117.

³⁰ Cfr. E. Canetti, *Massa e potere*, trad. it. F. Jesi, Adelphi, Milano 2015, pp. 248-253, dove l’autore ricorda anche il mito di Cadmo.

Il mito neutralizza il non-senso originario, sostituendo ad esso «una specie di corpo fantasma», corrispondente alla sfera della cultura, delle istituzioni e degli stessi miti che, come osservato da Hans Blumenberg, l'uomo «ha imparato ad assoggettare al processo dell'adattamento, invece di assoggettare sé stesso»³¹. L'ordinamento originario della guerra di tutti contro tutti si rivela infatti una situazione di scacco, che il mito supera attraverso una sostituzione apotropaica, presentata nella forma del patto tra Echione e i suoi compagni superstiti. La metamorfosi è allora il significato che si dà nella distanza come *terminus a quo*, per mezzo di un processo che avanza attraverso polarizzazioni e risoluzioni successive, attraverso crisi e superamenti.

3. *Il mito tra metafora e ricezione*

Il mito della fondazione mette in scena una trasformazione paradigmatica per la comprensione del meccanismo metamorfico del *mythos*. Qui la portata radicale della metamorfosi si sprigiona come depotenziamento del naturale e dell'indefinito, che sottratto alla violenza originaria del senza forma – il serpente che abita «una foresta antica, mai violata dalla scure»³² – viene immesso in un nuovo ordine di senso, quello dell'istituzione umana. Il processo di informazione è però segnato dalla drammaticità della guerra civile. I greci chiamavano *stasis* una situazione di crisi politica e sociale interna alla *polis*, generata da un sovvertimento politico e dal polarizzarsi di istanze contrappo-

³¹ H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, cit., p. 208.

³² Ovidio, *Metamorfosi*, III, v. 28.

ste, tali da produrre una sospensione del suo normale funzionamento. La stasi, immobilità fisica ma anche politica, è pertanto da intendersi in unità processuale con lo stesso movimento della trasformazione, come suo sviluppo endemico. Nel momento di maggiore tensione dell'evento drammatico è l'azione della divinità, il potere enigmatico del suo linguaggio (l'oracolo e l'ispirazione) a saldare insieme le due funzioni semantiche del mito, quella narrativa e quella sacra. L'intervento di Apollo – che indica prima a Cadmo il luogo della fondazione – e quello di Atena – che ispira poi l'istituzione di un patto tra gli Sparti – fungono cioè da elemento di *krisis*.

Abbiamo visto che la crisi opera in realtà come spostamento di contesto e traslazione tra due piani semantici, come metaforizzazione e risemantizzazione del contenuto, che viene conservato nel processo di trasposizione. Il movimento della metamorfosi è dunque il *metapherein*, ossia il meccanismo metaforico, caratterizzato da una duplice natura, insieme eteronoma e autonoma. Infatti, il *metapherein* ha sì luogo all'interno di una dimensione transitiva e relazionale, nella quale risulta, tra i termini della relazione, una qualche comunanza, ma esso consente al contempo il superamento di quel contesto e l'apertura a un nuovo orizzonte di senso, a una nuova visione semantica. La metafora, come osservava Aristotele, ha la forza di rendere «davanti agli occhi»³³ analogie e somiglianze altrimenti non visibili.

³³ Aristotele, *Retorica*, III, 11, 1411 b 23, trad. it. M. Zanatta, in *Retorica e Poetica*, UTET-De Agostini, Torino-Novara 2004, p. 344. Sulla metafora come fondamento del pensiero noetico

In quanto deriva da una concezione della totalità che non conosce rigide distinzioni di genere e specie, ma piuttosto continue conversioni e mutamenti, la metamorfosi mitica può essere considerata una *metabasis eis allo genos* (trasferimento o spostamento di un concetto in un ambito estraneo). Cassirer individuava proprio questo principio a fondamento della metafora radicale, quale condizione della formazione dei concetti mitici:

Anche la più semplice figura mitica sorge mediante una trasformazione che sottrae una determinata impressione alla sfera del consueto, del quotidiano, del profano, per sospingerla in quella del “sacro”, del “significativo” mitico-religioso. Ha così luogo non solo una trasposizione, ma una vera *metabasis eis allo genos*³⁴.

Giudicata generalmente come errore categoriale, la metabasi è stata tuttavia particolarmente feconda per la costruzione di una «logica della scienza della cultura, come logica del linguaggio, della poesia, della storia»³⁵, di cui in effetti la logica poetica e la topica sensibile vichiane, quali dispositivi per l'interpretazione del pensiero mitico, rappresentano una prima applicazione, concretizzatasi nel tentativo di rintracciare i principi di una logica non razionale, mutuan-

si veda E. Grassi, *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, cit., pp. 193-223.

³⁴ E. Cassirer, *Linguaggio e mito. Un contributo al problema dei nomi degli dèi*, cit., p. 105.

³⁵ Id., *Sulla logica delle scienze della cultura. Cinque studi*, cit., p. 9.

doli dalla retorica e dalla filologia oltre la prospettiva logocentrica³⁶.

Le *Metamorfosi*, rifacendosi al meccanismo metaforico del mito per interpretare la massima pitagorea «*cuncta fluunt, omnisque vagans formatur imago*»³⁷, mettono capo a un'azione che non è esclusivamente letteraria e che, come è stato osservato da Grassi, costituisce la cifra distintiva della filosofia latina. Il primato del pensiero noetico su quello razionale è chiaramente rintracciabile nella forma espositiva dell'opera ovidiana, dove l'andamento narrativo e transitivo del significato trova nella metafora e nel mito un'adeguata forma di presentazione. Nel mondo variopinto e multiforme di corpi che si tramutano in altri corpi non sono posti limiti alla trasformazione. Non vi è alcuna contraddizione al passaggio di una forma umana in un elemento naturale o viceversa: denti di serpente possono essere "semi" di una stirpe mortale. Proprio perché opera attraverso trasporti di senso, la metamorfosi è in grado di garantire, da un lato, la permanenza della forma e quindi la continuità di significatività, dall'altro, l'identità del contenuto pur nella metamorfosi della forma, ossia la possibilità di poter tramandare un determinato contenuto sostituendone la forma. Per il *mythos* essa non solo è all'origine della genesi della realtà umana – della cultura, delle istituzioni e dei miti – ma è anche la *conditio sine qua non* della trasmissibilità dei suoi contenuti.

Che per comprendere il funzionamento del mito sia necessario fare appello al particolare meccanismo della sua trasmissione e ricezione è quanto è stato messo

³⁶ Cfr. G. Vico, *Principi di scienza nuova*, cit., pp. 219-276.

³⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, XV, v. 178.

in luce da Blumenberg con la felice formula per cui «il mito è sempre già passato in ricezione e resta in essa»³⁸. L'identificazione di mito e ricezione conduce Blumenberg a opporsi a ogni tentativo riduzionistico di rintracciare una presunta struttura originaria stabile del mito e, al contempo, a rigettare come “platonista” la proposta di Lévi-Strauss di concepire il mitologema come l'insieme delle sue versioni. Attraverso la distinzione tra costanza iconica e variabilità marginale, Blumenberg vuole negare l'ipotesi della forma mitica e restituirle il carattere di storicità:

I miti sono storie con un alto grado di stabilità nel loro nucleo narrativo, e con una variabilità marginale altrettanto marcata. Queste due caratteristiche ne facilitano la tradizione: la loro stabilità stimola a riconoscerli anche in rappresentazioni artistiche o rituali, la loro modificabilità sollecita a sperimentare mezzi nuovi e personali di presentazione³⁹.

La costanza iconica ha a che fare con l'*archetipicità* dei mitologemi, che in virtù della pregnanza della loro dimensione immaginifica si ripropongono in modo costante e autonomo nel processo di ricezione. Il nucleo narrativo del mito è dunque da intendersi a sua volta come il risultato di una selezione, come ciò che resta attraverso i vari processi di elaborazione e trasmissione. D'altra parte, se è vero che il mito è indifferente al tempo in forza della sua significatività, è altrettanto vero che il mito è un prodotto del tempo, che tende costantemente alla deformazione e al rimodellamento,

³⁸ H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, cit., p. 336.

³⁹ Ivi, p. 59.

sulla base delle circostanze del luogo, dell'epoca, degli interessi e dei gusti del pubblico a cui si rivolge.

Nella storia della ricezione e degli effetti di un mito, significato e narrazione coincidono con il deposito, per così dire, dei suoi diversi significati prodotti dal processo di selezione culturale. In tal senso il mito non è semplicemente un racconto, ma una *narratio*, la totalità diacronica delle sue sedimentazioni semantiche, delle sue trasformazioni e variazioni. Il *mythos* designa il narrare come il ri-cordare – riprendendo, sviluppando e trasformando – una sostanza mitica già data. Tale sviluppo è, secondo Blumenberg, caratterizzato teleologicamente nella direzione di un completamento, di una definitiva trasformazione come di un'ultima variazione. Per questo l'imitazione di un classico, la ripresa di un modello della tradizione non comporta mai soltanto una semplice riproduzione, ma un'autentica poiesi creativa. La mimesi è insieme costruttiva e trasformativa, perché in ogni ripresa è insita quell'eccedenza di significatività, che accompagna la variazione del tema. A sua volta quest'eccedenza è il risultato del rapporto tra la dimensione del familiare e quella dell'estraneità, un rapporto evidentemente determinato dal contesto sociale e culturale della trasmissione del mito.

La metamorfosi può dunque essere concepita sia come la dinamica drammatica di cui il mito si serve per costruire significatività tramite procedimenti metaforici, sia come processo di ricezione, ossia come il transitare e il variare dei mitologemi attraverso i diversi contesti culturali. Ciò significa che nel *mythos* semantica e ricezione coincidono, dal momento che la mitopoiesi stessa designa l'apertura a un'interpretazione che non si dà come puntuale e finita, bensì

nel suo svolgersi storico. In altri termini, il lavoro sul mito è il lavoro del mito, perché è proprio del mito essere continuamente recepito per essere trasformato mentre viene narrato. In tal senso anche la demitizzazione dovrà essere compresa come una categoria del mito, immanente al processo della sua realizzazione e appartenente tanto alla storia della sua formulazione quanto a quella della sua interpretazione⁴⁰.

A questo punto risulta più chiara la portata filosofica della mossa culturale ovidiana di risistemazione e strutturazione della tradizione mitica sulla base del principio di metamorfosi. Un tentativo così ambizioso di un canto che «si snodi ininterrotto dalla prima origine del mondo»⁴¹ non si comprende se non come velleità poetica, a meno che non se ne consideri la stretta interdipendenza con la formula mito-metamorfosi. Secondo tale prospettiva nelle *Metamorfosi* la narrazione funge da dispositivo ermeneutico, attraverso il quale rileggere i prodotti della tradizione e i meccanismi della loro trasmissione.

Fare della metamorfosi il principio di narrabilità e di ricezione del mito significa escludere qualsiasi passività della forma – la forma formata è solo l'epifenomeno, la realtà colta in uno dei suoi momenti o realizzazioni –, e attribuire alla forma formante il ruolo di garante del *continuum* della realtà mitica e altresì della possibilità della sua stessa realizzazione. Le *Metamorfosi* appaiono perciò come il tentativo di fissare

⁴⁰ Sul rapporto tra ricezione e demitizzazione, intesa come categoria mitica, in riferimento alle teorie di Blumenberg, si veda in generale C. Gentili, *Demitizzazione, letteratura, ermeneutica*, cit., pp. 167-215.

⁴¹ Ovidio, *Metamorfosi*, I, vv. 3-4.

in immagini, e precisamente in immagini poetiche e linguistiche, i *topoi* in cui si dispone la realizzazione della forma. La morfologia può allora essere intesa anche come topologia, nel senso della topica vichiana, per la quale la *ratio inveniendi* della retorica corrisponde alla capacità di individuare il significato non in astratto, ma nella fisica concretezza dell'immagine, nelle singole versioni di un mito. Una tale morfologia mira a far emergere il valore differenziale e il potenziale trasformativo dei mitologemi, ricostruendo quella curvatura della ricezione del mito che costituisce la storia del suo significato.

Non si tratta pertanto di rintracciare i caratteri di un *Grundmythos* al quale far risalire tutte le successive variazioni, ma piuttosto di far emergere quel *surplus* semantico che risulta di volta in volta dal computo dei momenti del processo di ricezione. Come la narrazione, in virtù del suo carattere metamorfico, definisce il funzionamento del *mythos* nei termini di un meccanismo metaforico e ordinatore – attraverso il quale è possibile riscrivere costantemente il significato per mezzo della metamorfosi della forma e in relazione al mutare dei diversi contesti di applicazione – allo stesso modo il lavoro sul mito si configura come continua *risemantizzazione* del significato, delle istituzioni in cui esso si oggettiva e, più in generale, di ciò che chiamiamo cultura, attraverso i suoi meccanismi di trasmissione.

Sezione II

Estetica della metamorfosi

IL RITMO DELLA METAMORFOSI
APPUNTI SU GILLO DORFLES

Filomena Parente

Con il titolo *Il divenire delle arti*¹ Gillo Dorfles prende posizione rispetto all'idea che l'arte debba essere riconosciuta estranea a qualsiasi genere di temporalità sulla base dell'alleanza tra autenticità, universalità e immutabilità. Affrontando l'arte contemporanea egli intende, infatti, rivendicarne la capacità di schiudere orizzonti inediti reinsegnandoci a vedere, udire e, quindi, comprendere. In altri termini, Dorfles rivendica una funzione per l'arte nella misura in cui propone una nuova realtà percettiva e integra l'esistenza ponendosi come suo substrato².

Alla base di questa posizione vi è la descrizione dell'arte nei termini di un «processo metamorfotico» capace di sostenere una certa continuità tra gli strati che egli ritiene costituiscano l'uomo da un punto di vista tanto sincronico quanto diacronico. In altre parole, declinata in «metamorfotico» e accostata talvolta a

¹ G. Dorfles, *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1967⁴.

² Cfr. *ivi*, pp. 287-290.

«principio» e talaltra a «sviluppo» o «processo», la metamorfosi è una costante della vita umana intesa come dinamica tra fisiologia, percezione, esperienza, memoria fino all'attività artistica, che è la base per la sua costitutiva capacità di formare. Laddove l'arte è una variante tecnicamente connotata di quest'ultima, mai sradicata dal contesto socio-politico-antropologico.

Posto che la metamorfosi di Dorfles sia colta come centro d'irradiazione e, in un certo senso, regola della formatività umana, le prossime pagine si soffermeranno su un altro elemento ricorrente nelle pagine de *Il divenire delle arti*: il ritmo. Esso risulterà complemento necessario a comprendere il carattere processuale del fare e il divenire dell'arte.

Sarà forse superfluo precisare che la quantità e l'eterogeneità del materiale lasciato da Dorfles impediscono di giungere a interpretazioni definitive, lasciando ampio spazio a revisioni. Avendo sempre rifiutato di riconoscersi parte di una linea di pensiero ed essendosi valso di un vasto orizzonte di riferimenti, è altrettanto complicato individuare la paternità di alcune idee sostenute; un tentativo in questo senso direbbe più di chi scrive che di Dorfles stesso. Oltretutto bisognerebbe tenere presente la sua formazione estremamente ibrida e la sua attività artistica³. Inoltre, si può certamente

³ Di Gillo Dorfles (1910, Trieste-2018, Milano) troviamo perlopiù delle tracce. Interessante il ritratto offerto in M. Perniola, *Estetica italiana contemporanea. Trentadue autori che hanno fatto la storia degli ultimi cinquant'anni*, Bompiani, Milano 2017. Qui egli appartiene al sesto degli orientamenti in cui è raccontata l'estetica italiana contemporanea (quello dei guerrieri) e rappresenta un anello di congiunzione con la cultura presessantottesca della resistenza, quasi una risposta a un certo conformismo contemporaneo. Cardine concettuale è l'«intervallo

dire che bisogna riconoscere in Dorfles la costante del confronto con il suo presente quale esso di volta in volta si è dato, accogliendone il lessico e, con esso, le problematiche e i dibattiti.

Ciò che si leggerà sarà dunque un inquadramento di Dorfles a ridosso degli anni Sessanta (e nei loro dintorni) che intende fornire degli appunti ragionati sui quali tornare. Rispetto a questo la metamorfosi è tanto un tema occasionale quanto un elemento pregnante e un punto di partenza per affrontare il pensiero di una delle personalità più interessanti del panorama italiano e internazionale, che ha attraversato più di un secolo con instancabile sguardo critico⁴.

perduto» (cfr. Id., *L'intervallo perduto*, Einaudi, Torino 1980; ripubblicato in Id., *Estetica senza dialettica. Scritti dal 1933 al 2014*, a cura di L. Cesari, Bompiani, Milano 2016). Tale concetto sarà sviluppato in un periodo successivo a quello considerato; esso però è già presente quando nel capitolo sulla musica lo si definisce «sintesi spazio-temporale», basandosi sul lavoro spaziale in campo musicale che corrisponde, come si vedrà nelle pagine successive, al lavoro temporale delle arti visive, secondo una convergenza tra le arti data dal ritmo (cfr. Id., *Il divenire delle arti*, cit., pp. 167-174).

⁴ In generale, dato l'eclettismo di Dorfles, accanto alla questione della situazione dell'estetica italiana di quegli anni, dunque alla questione dell'eredità crociana e alla necessità di confrontarsi più sistematicamente con il panorama internazionale, si dovrebbe tenere in considerazione il quadro più ampio della sua attività artistica e critica, che lo inserisce pienamente nel dibattito culturale e politico; si pensi, per esempio, alle vaste ricadute derivanti dall'opposizione tra astrazione e realismo. Sul primo punto è testimonianza coeva U. Eco, *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano 1968. Lo si confronti con l'articolo del 1953 dello stesso Dorfles, *New Currents in Italian Aesthetics*, ora in Id., *Estetica senza dialettica*, cit., pp. 112-130. Per il secondo punto, un'idea sintetica è offerta in A. Camarda, *L'élite ostile. La battaglia per*

1. *Metamorfosi e obsolescenza oppure: l'opera d'arte è un oggetto*

Nel 1967 Dorflès appone una nota alla terza edizione de *Il divenire delle arti*. A distanza di nemmeno dieci anni riconosce che, per essere «attuale», il libro avrebbe dovuto essere riscritto e aggiunge che la ragione sta nelle «premesse che ne sono alla base», intendendo con queste: la rapidità del consumo cui è sottoposta l'arte, la sua obsolescenza, l'entropia⁵.

La preoccupazione per il carattere di attualità dello scritto dipende dal divenire stesso e dalla sua accelerazione nella contemporaneità. L'esperienza diretta presenta una variazione costante che, mentre esclude qualsiasi concezione essenzialistica o l'idea che vi sia un'entità trascendente posta nella mente dell'uomo a cui questi debba far capo, sostiene la ricerca di quelle costanti che permettono il discorso sull'arte. Tale discorso sarà necessariamente tecnico perché non vi è arte al di fuori dell'opera incarnata in un medium.

l'arte contemporanea in Italia (1948-1975), «Piano B. Arti e culture visive», 2 (2017), 1, pp. 1-27.

⁵ Per quanto riguarda la questione della teoria dell'informazione e i suoi rapporti con l'estetica e la teoria della percezione, si rimanda alle indicazioni date dallo stesso Dorflès: G. Dorflès, *Il divenire delle arti*, cit., p. 91, nota 1. Cfr. U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2016¹⁰. Si precisa che i riferimenti a Eco non intendono suggerire una coincidenza, poiché si è consapevoli della diversità che passa tra questi e Dorflès; eppure in questa fase i suoi scritti aiutano a chiarire la direzione di alcune posizioni dorflèsiane nel giro d'anni considerato nonostante il valore di annotazione del presente scritto.

La legittimità di un discorso tecnico⁶ sull'arte deriva dal fatto che la tecnica è tutt'uno con «la realtà e la necessità della creazione artistica»⁷, là dove, superate partizioni che non hanno più ragion d'essere, si riconoscono parentele tra i diversi linguaggi e unità d'origine tra le arti, costanza nel continuo mutamento.

La creatività è tutt'uno con l'«impulso a costruire qualcosa»⁸ (fatto evidente in architettura) il quale, distinguendo un dominio rispondente alle esigenze esistenziali, dà forma alla realtà costituendola⁹. In breve, l'incarnazione si determina tecnicamente tra forma e materiali rispettando contemporaneamente la funzione dell'arte e la specificità del medium¹⁰, l'a-

⁶ Ci si riferisce a G. Dorfles, *Discorso tecnico delle arti*, Nistri-Lischi, Pisa 1952. Una sua versione parziale è anche in Id., *Estetica senza dialettica*, cit., pp. 41-94.

⁷ Ivi, p. 49.

⁸ Id., *Il divenire delle arti*, cit., p. 56.

⁹ Qui non si avrà modo di approfondire questo punto, ma l'ordine nei rapporti tra tecnica e esigenze umane è fondamentale per capire il ruolo del quoziente estetico nel panorama massmediatico e oggettuale odierno e della sua promozione della mitopoiesi nei testi successivi. Laddove ciò che sembrerebbe un'eccessiva fiducia nel miglioramento tecnico risulta invece in un tentativo di rinvenirne le potenzialità, conscio del pericolo delle ricadute «mitagogiche». Si legga: Id., *Nuovi riti, nuovi miti*, Skira, Milano 2003, p. 14.

¹⁰ Cfr. P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2017. Diversamente, D'Angelo ritiene che in Dorfles manchi la specificità dell'arte e che a questa si preferiscano la ricerca delle costanti formative e delle interferenze. Si segnala, inoltre, che qui si richiama la questione del rapporto (ritenuto evitato) con Croce attraverso il riferimento alla prefazione di Francesco Flora a *Discorso tecnico delle arti* (cfr. l'Introduzione di Luca Cesari a G. Dorfles, *Estetica senza dialettica*, cit.) e che Dorfles è ascritto al filone fenome-

derenza affatto pedissequa alla quale garantisce una buona formatività organica.

Detto questo, non sorprenderà che il mutamento delle condizioni tecniche e sociali cominciato con la rivoluzione industriale determini trasformazioni in campo artistico quali risultato di una tensione tra la costitutiva creatività dell'uomo e le condizioni in cui questa opera effettivamente. Scrive:

L'arte d'oggi non è quella di ieri, e non sarà quella di domani, né come "forma", né – quel che più conta – come "funzione". E qui col termine "funzione" intendo riferirmi alle ragioni, alle implicazioni, alle motivazioni, agli impulsi che portarono in ogni tempo alla creazione di opere che noi, oggi, definiamo "artistiche" ma che furono definite dagli antichi come: *tèchne*, feticcio, oggetto religioso, strumento di lavoro, sigillo, amuleto, ecc.¹¹.

La «grande arte» perde la sua funzione religiosa, magica e rituale, mentre, al tempo stesso, si produce un passaggio dall'artigianato all'industrializzazione, ancora in atto nel momento in cui Dorflès scrive. Si tratta di un elemento rilevante, poiché la meccanizzazione incide anche sulla componente estetica della vita umana. Ed è in questo punto nodale che si collocano molte delle indagini di Dorflès, compresa quella intorno al

nologico «pur non utilizzando una strumentazione husserliana» (P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, cit., p. 164). Non v'è dubbio che egli sia molto vicino alla fenomenologia, ma si ritiene che questo aspetto occupi un posto centrale negli ulteriori sviluppi di cui si tenterà di segnalare la direzione, per cui è un tema che viene rinviato.

¹¹ G. Dorflès, *Il divenire delle arti*, cit., pp. 153-154.

divenire; in particolare, da tali considerazioni deriva l'attenzione per la dinamica dell'attualità dell'arte – necessaria perché essa sia tale – e la contemporanea rapidità del suo invecchiamento. Quest'ultimo rappresenta uno dei vettori che descrivono il divenire, quello di segno opposto allo sviluppo. Il tema, riallacciandosi al dibattito vivo di quegli anni, è affrontato in termini di entropia, consumo o obsolescenza, non a caso quegli stessi fattori che determinano la perdita d'attualità lamentata nella nota del 1967.

Si potrebbe chiarire sinteticamente cosa s'intende con obsolescenza parafrasando il discorso di Dorfles e definendola come quella caratteristica perdita di attualità che dà modo di costituirsi a quello spazio di gioco necessario alla creatività umana per mettersi all'opera nella fruizione. Nel paragrafo *Evoluzione dell'arte o "consumo" della stessa?* ci si concentra sulla questione della «trasposizione cronologica» dell'opera nei termini della nostra capacità di entrare in un'adeguata relazione con essa in un'epoca diversa da quella in cui è stata realizzata. Si tratta perlopiù di un'indagine sull'ipotesi che la comprensione e la valutazione dell'arte debbano tenere conto della collocazione storica dell'oggetto artistico oppure tralasciarlo, determinandosi o basandosi su una declinazione del rapporto tra il valore universale dell'arte e la storia. Dorfles riporta questi modi di circoscrivere il problema per sostenere che misconoscono «l'unico elemento essenziale»: l'innegabile diversità percettiva e fisiologica degli uomini attraverso le epoche e, per estensione, la questione del rapporto tra la fruizione artistica e l'esperienza.

Se la percezione si modifica, come testimonia per esempio la perdita del carattere di dissonanza dell'intervallo di terza in musica, si dovrà, d'altro canto, con-

siderare la fruizione quale modalità di osservazione specificamente artistica, ovverosia quale «percezione specializzata»¹². In queste pagine il problema è affrontato sinteticamente attraverso il ricorso all'interpretazione. Essa è il collante tra la percezione e la creazione, non più l'una e non ancora l'altra; il suo esercizio rappresenta la risposta alla distanza tra noi e l'opera, che è storicamente, culturalmente e percettivamente connotata. In altri termini, l'interpretazione rappresenta la possibilità di un «rapporto di relazionalità» tra le opere del passato e l'odierna concezione estetica come «un dato creativo-interpretativo»¹³; sarà questo il luogo del giudizio estetico. Ma si tenga presente che coeva a *Il divenire delle arti* è l'indagine de *Le oscillazioni del gusto*.

Sinteticamente, in questo testo la «percezione specializzata» è la combinazione di una comprensione educata e cosciente, basata su un'attitudine del soggetto, e una relazione percettiva in linea con le consuetudini dell'epoca, detta «spontanea» in quanto è una comprensione di tipo pre-intellettuale, legata ai processi di significazione attraverso codici, che si determina come naturale. Comprendendo il livello fi-

¹² Il termine «percezione specializzata» è approfondito in Id., *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, in Id., *Estetica senza dialettica*, cit., pp. 317-426. Pubblicato per la prima volta nel 1970, questo scritto aveva già delle elaborazioni precedenti, che testimoniano come il lavoro sul gusto e sulla fruizione sia contemporaneo all'elaborazione delle tematiche de *Il divenire delle arti*. Una è del 1958 ed è riportata in ivi, pp. 217-316. L'oscillazione e il divenire sono interdipendenti, insieme rendono conto dei diversi vettori relazionali coinvolti nell'esperienza umana complessivamente intesa.

¹³ Id., *Il divenire delle arti*, cit., p. 90.

siologico e quello significativo, la percezione dell'uomo è sottoposta al mutamento. Mutando in questi termini la percezione e invecchiando l'opera stessa, l'apprezzamento delle opere del passato dipende dalla capacità di cogliere la sua «perenne attualità» formale¹⁴.

L'opera invecchia, per esempio, perdendo la sua funzione o essendo sottoposta a un consumo formale. Ne *Il divenire delle arti* l'interesse primario è però rivolto all'invecchiamento del linguaggio artistico, parallelo alle condizioni percettive umane. Una buona interpretazione equivale a un «impegno estetico», dal momento che il potenziale creativo della fruizione artistica è basato sullo spazio che costituisce una riserva sempre tesa dall'educazione estetica. La creatività si basa, in altre parole, sull'obsolescenza come un fatto interno alle direzioni multiple che si incrociano nella ricezione.

Entrando in pieno nell'ambito dell'ambiguità di un discorso sul linguaggio dell'arte, anche la questione dell'entropia e quella del consumo convergono in questo senso; dunque non bisogna lasciarsi sviare dal collegamento immediato con la teoria dell'informazione. Dorflès non ne adotta l'impostazione, ma ne assume la terminologia per ottenere ciò che non è riducibile a un

¹⁴ Id., *Le oscillazioni del gusto*, cit., cap. *Percezione spontanea e percezione specializzata*. Degna di nota è la precisazione che la percezione specializzata è il campo dell'estetica «proprio nella sua accezione etimologica [da *aisthanomai* = sento, percepisco]», infatti è «quella dottrina particolarmente impegnata a risolvere i problemi riguardanti la peculiare facoltà fruitiva, dunque specialisticamente percettiva, dell'individuo di fronte all'evento artistico» (ivi, p. 366). Si precisa che la questione vale anche per le opere contemporanee poiché al livello fruitivo convivono inattualità e attualità secondo diverse modalità.

gergo specialistico riflettendo sui risultati del dibattito coevo. Se sostiene chiaramente che i dati delle scienze esatte non possono essere sovrapposti all'arte, pure rileva un'osmosi tra questa, la scienza e l'industria, tale da determinare un rapporto di «analogia» o «d'identità» tra i loro linguaggi¹⁵.

A una prima lettura sembrerebbe che l'arte soggiaccia ai meccanismi entropici, laddove il quoziente d'informazione entra nel vivo del problema dell'originalità come funzione dell'improbabilità, cioè dell'inaspettatezza, o, detto altrimenti, analizzando il bisogno di novità attraverso l'entropia negativa¹⁶. Ma Dorfles rimodula la questione all'interno del processo formativo e riconsidera il consumo da un punto di vista strettamente formale¹⁷. Affinché questo possa essere inteso non bisogna semplificare il discorso. Nel paragrafo *Il consumo della comunicazione e il problema dell' "arte popolare"*¹⁸, premessa l'insensatezza della distinzione tra arte popolare e arte d'élite, Dorfles discute di comunicazione artistica in una prima accezione generica,

¹⁵ Dorfles modula la questione anche tematicamente con *Gergo filosofico ed estetico* nel 1955 (ora in Id., *Estetica senza dialettica*, cit., pp. 167-171), dove il commento a una raccolta di saggi diventa occasione della riflessione sull'«improprietà e l'approssimatezza del linguaggio estetico-filosofico italiano» (ivi, p. 168) come anche della vuotezza di quelle ricerche che perdono la presa sui problemi concreti per un'analisi delle parole, attraverso il quale Dorfles offre una revisione dell'approccio all'arte ribadendo la necessità del passaggio da un discorso sull'essenza a uno che prenda in considerazione primariamente la tecnica.

¹⁶ Cfr. U. Eco, *Opera aperta*, cit., pp. 95-125.

¹⁷ La questione del consumo formale è approfondita in G. Dorfles, *Nuovi riti, nuovi miti*, cit.

¹⁸ Id., *Il divenire delle arti*, cit., pp. 91 sgg.

sostenendo che da essa dipende la possibilità stessa dell'interpretazione, poiché il consumo è

mancanza di reciprocità tra il linguaggio dell'opera [...] e la *vis interpretativa* dell'esecutore-lettore. Mancando la capacità interpretativa viene a mancare la comunicabilità dell'opera; mancando la comunicazione non si verifica il momento estetico¹⁹.

Ciò che Dorfles intende per linguaggio di un'opera è «una globale funzione espressiva e comunicativa dell'uomo»²⁰. Esso è una sintassi interna al medium specifico che si vale dei risultati della filosofia del linguaggio e della semiotica. Intendendo ciò nel senso di una variazione delle indagini concretiste e organiche condotte negli anni dell'esperienza del MAC milanese, in linea con le quali all'arte è dovuta, da un lato, un'analisi formale che tenga conto della componente materica e della composizione unitaria e sintattica coerente con il medium di riferimento e, dall'altro, il riconoscimento di un legame con la realtà ma in senso astratto, ovvero sia indipendente da un contenuto rappresentativo, come ripresa di un embrione immaginifico che è il resto mnemonico-formale variato di una qualche esperienza²¹.

Non sorprende che la modulazione formale del tema del linguaggio specifico ricada sulla comunicazione.

¹⁹ Ivi, p. 93.

²⁰ Cfr. ivi, nota 2, p. 62.

²¹ Difficilmente si può rimandare queste considerazioni direttamente al tema della "fine dell'arte". A meno che non le si intenda a partire dalla sua funzione e dal correlativo modo di entrare nelle dinamiche economiche. Si legga in proposito Id., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettivo* (1961), Feltrinelli, Milano 2015, p. 20.

Già *Simbolo comunicazione consumo*²², spiegando l'arrocamento in un «limbo metaforico-simbolico» della poesia coeva, sostiene che una comunicazione artistica è possibile in quanto le opere d'arte sono tutte «“oggetti” provvisti di un'alta funzione simbolica e solo in questo senso trasmissibili sia ai contemporanei che ai posteri»²³. Detto sinteticamente e semplificando, l'arte non comunica contenuti ma si trasmette integralmente. Altrove, coerentemente, la si definisce «simbologia “presentativa”»²⁴.

In altre parole, la qualità oggettuale dell'opera è interna a quel graduale allontanamento dalle problematiche rappresentative o da quella loro rimodulazione radicale basata sull'assunzione di una stretta inerenza della tecnica alla percezione e alla formatività insita nei processi mnemonici umani, tale da assumere l'astrazione alla base dell'arte di ogni tempo²⁵. Questo movimento è messo in atto dall'arte stessa, per esempio

²² Dove pure scriveva: «Il problema della comunicazione riguarda il nucleo centrale di ogni indagine attorno all'arte, giacché senza qualità comunicativa – di qualsiasi sorta essa sia – si dovrebbe negare ogni esistenza funzionale del fatto artistico» (Id., *Estetica senza dialettica*, cit., p. 833).

²³ Ivi, p. 849.

²⁴ Ivi, p. 169.

²⁵ Per evitare il rischio che la sintesi porti a ritenere che la rappresentazione sia troppo presto superata, si precisa che, da un lato, l'astrazione è intesa come sviluppo di un'immagine derivata dal contatto con la realtà e che, dall'altro, Dorflès mette in gioco i codici. Si precisa che questi sono intesi quali garanti della relazione significativa, intendendo evitare sia la necessità di una corrispondenza naturale, sia quella di interporre tra i poli un'entità del tipo dell'immagine mentale (cfr. Id., *Nuovi riti, nuovi miti*, cit., p. 179).

già con l'«oggettivazione del fondo»²⁶ pittorico. Se in *Simbolo comunicazione consumo* si tratta della capacità dell'opera di porsi nella sua integrità e di dire se stessa, ne *Il divenire delle arti* la comunicazione artistica si lega alla dinamica simbolica, come una variante secondo libertà dei processi di organizzazione della realtà in forme²⁷ e, così facendo, recupera i temi del consumo all'interno delle arti applicate fino a sostenere che il ruolo di avanguardia sia stato ereditato dall'oggetto industriale, poiché capace di cogliere all'interno delle mode una «sensibilità» estetica che, accessibile a chiunque grazie alla perdita di unicità dell'oggetto seriale, rileva accanto alla rapida obsolescenza (stavolta formale e anche consumistica) quella componente formale da cui deriva. Questa sarà lo stile all'interno della sostituzione continua delle mode.

Non dovrebbe sorprendere questa posizione, poiché è dallo spazio dell'obsolescenza che l'interpretazione può promuovere una relazione creativa con l'opera ed è la componente formale che lo consente. Dunque, laddove questa sia estesa e intesa come presente in tutta la produzione oggettuale che costituisce la realtà, l'oggetto di design e gli elementi affini ereditano quelle stesse possibilità massimizzando un potenziale già in germe nell'artigianato. Per cui capiremo che non è quello della produzione in serie il ritmo a cui Dorfles fa riferimento quando scrive nel 1967: «In altre parole: dobbiamo ammettere che il *divenire delle arti* – o, se

²⁶ Id., *Il divenire delle arti*, cit., p. 110.

²⁷ Anticipando la commistione di un'estetica simbolica con un'estetica fenomenologica che sarà all'opera nel ripensamento del mito, questa dinamica simbolica permette la coscienza di realtà per tramite della relazione intenzionale. Si legga la nota 39.

vogliamo, meglio la loro *obsolescenza* – si verifichi con un ritmo così accelerato che ogni tentativo di fissarne schematicamente le strutture si rivela quanto mai precario»²⁸.

Il ritmo di cui si tratta è quello della forma. Ciò, finalmente, ci riconduce alla metamorfosi passando dall'oggetto al processo artistico.

2. Metamorfosi e ritmo oppure: il processo formativo e il suo principio metamorfotico

Prendendo le distanze dalle più o meno antiche concezioni del ritmo e della proporzione, Dorflès sottolinea il carattere discontinuo del primo e, dunque, la possibilità di una sua dilatazione oltre la soglia della coscienza, oltre la percezione di continuità e unità.

Il ritmo in quanto costituito dalle pulsioni successive – spesso ineguali, spesso interrotte – dei suoi elementi non può che essere considerato come un *divenire*, risultante dalla somma di momenti atomici, separati tra di loro ma raggruppati secondo leggi mutevoli, che di volta in volta si rendono necessarie²⁹.

Fa capo a una nostra «necessità estetica – o addirittura fisiologica» che regola la realtà in «una complessa situazione relazionale di tensioni e pulsioni antagoniste e dinamiche»³⁰, laddove estetica è quella necessità di ordinare in forme entro un campo di variazioni definito

²⁸ Ivi, p. 19, i corsivi sono di Dorflès.

²⁹ Ivi, p. 75.

³⁰ Ivi, p. 76.

dall'epoca. Per cui il divenire contemporaneo è dato da ritmi dissolventisi nel nulla che rispondono alla situazione attuale. Dorflès ritiene che in arte ciò si renda visibile coi segni diafani e filiformi di Klee: linee che determinano un ritmo nella staticità, l'«ingresso del tempo dentro la tela»³¹.

Il ritmo spaziale è una periodicità che ordina discontinuamente un *continuum*, ovvero sia un campo unitario basico. Affrontando i temi dell'architettura, della scultura e del panorama ordinario oggettuale e comunicativo, esso consente di unire la percezione specializzata tipica delle arti visive (il colpo d'occhio) alla percezione stereognosica della scultura, rinvenendo un «senso della struttura spaziale» dato dalla rinuncia alla funzione rappresentativa della seconda che è determinata dall'assunzione di materiali inusuali³². Tale «senso della struttura spaziale» dipende dall'inclusione del tempo nell'arte visiva³³. Si tratta certamente di un elemento distintivo rispetto al passato, ma il suo carattere di novità non rompe con questo poiché il ritmo lo regola quale ordine discontinuo interno ai processi formativi. Ciò per Dorflès significa che esso fa capo al principio metamorfotico sotteso a ogni divenire.

A questo punto s'impongono due questioni finora rimandate: quelle relative alla forma e all'immagine. Si partirà da quest'ultima: un sinonimo di ritmo detto «elemento provvisoriamente indivisibile e compren-

³¹ Ivi, p. 116.

³² Cfr. ivi, sez. *Le arti visuali*.

³³ E sarà il tramite per arrivare alla coscienza attraverso lo spazio urbano.

sivo di tutti i fermenti e gli umori propri al divenire delle arti»³⁴.

Le immagini di Dorflès non sono intese in senso figurale né generalmente visivo; inoltre non sono entità mentali. Esse sono «embrioni formali non ancora compiutamente incarnati e in attesa di tradursi in opera d'arte»³⁵, capaci di collegare il lavoro artistico, l'opera esposta o eseguita e la fruizione³⁶ alla percezione e alla memoria. Se, escludendo il dato bruto della sensazione, si danno percettivamente immagini intese quali costituzioni spontanee in continua sostituzione, è il processo metamorfotico che consente una loro vita oltre il rapporto frontale e diretto con la realtà. Dunque, il lavoro artistico per Dorflès è un processo metamorfotico che agisce sull'immagine quale materiale di lavoro, avendo essa un ruolo operativo in un processo che è di tipo immaginativo. La stessa vita metamorfotica dell'immagine è un portato dell'immaginazione, poiché essa è una facoltà proto-artistica.

L'immaginazione è una corrente parallela all'esperienza, ma autonoma³⁷. Per Dorflès, è implicito, laddove la si definisca proto-artistica, che il suo ruolo è formativo e che solo se educata esteticamente, essa può portare a produrre arte grazie all'incarnazione, ovve-

³⁴ Ivi, p. 25.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Infatti, l'interpretazione avviene mediante «il formarsi di immagini estetiche» date dal rapporto relazionale entro il quale avviene l'adeguamento alle qualità formative dell'opera» (ivi, pp. 26-27).

³⁷ Considerazioni al riguardo sono già affrontate nel 1952 in *Bachelard o l'immaginazione creatrice (Estetica senza dialettica, cit., pp. 95-102)*. Cfr. E. Franzini, *L'estetica francese del 900. Analisi delle teorie*, Unicopli, Milano 1984, par. *Estetica del ritmo*.

rosia a quello statuto oggettuale dell'arte che pone un limite alla sua autonomia in vista della comunicazione artistica e che passa per la padronanza della tecnica.

La metamorfosi è interna al processo in cui consiste la realizzazione dell'opera d'arte. Tale processualità dell'arte è spiegata con un modello visivo costituito da un nocciolo attorno al quale si addensa una serie di strati sovrapposti, la cui figura è quella della perla. Un nucleo centrale sarà l'«elemento sensoriale, neutro e amorfo»³⁸: l'embrione che costituisce il momento iniziale, quell'elemento «vile» attorno al quale il processo artistico si stratifica, mai terminato o compiuto perché in attesa delle stratificazioni successive, in quanto l'opera vive ulteriormente nella sua funzione. È un modello omologo e continuo a quello dell'esperienza e della conoscenza poiché è quello della vita umana nel suo svolgersi attraverso memoria e percezione nella coscienza. Anch'essa avrà il suo nocciolo, il suo nucleo centrale, che potrà essere un qualcosa di dato dalle condizioni sociali e culturali, eppure continuerà a stratificarsi determinando un sempre ultimo ma mai definitivo momento, secondo una processualità tale per cui ogni suo stadio sarà una temporanea stabilizzazione, sempre pronta a tramutarsi in un momento successivo, e legata al nocciolo di partenza, che fungerà quasi da piedistallo nel continuo mutamento³⁹.

È proprio l'immagine il tassello che permette questa concezione trasversale. Scrive Dorflès:

Qual è dunque il destino dell'immagine, e come possiamo concepirne l'efficacia? Certo il suo destino è

³⁸ G. Dorflès, *Il divenire delle arti*, cit., p. 33.

³⁹ Ivi, par. *Percezione e transazione*.

nel suo divenire, ossia nella sua capacità di metamorfosarsi in alcunché di più preciso e articolato che venga, man mano, assumendo le caratteristiche definitive dell'opera d'arte. Ed è per questo che credo si possa considerare l'immagine come intimamente legata a quel processo formativo e simbolico, che permetterà di tradurre un primitivo schema indifferenziato in una struttura omogenea ed organica⁴⁰.

Qui l'immagine si fa ritmo, schema vivo. Il ritmo è un *pattern* ripetuto, un modulo che permane identico, ma che, nel contempo, muta in ogni sua occorrenza concreta risultando sempre diverso. Il suo rapporto di continuità tra i moduli è analogico⁴¹. Così definito, il ritmo riprende la congiunzione di continuità e discontinuità, di composizione e organicità. La ripetizione che qui entra in gioco è quella di una processualità che però, e qui veniamo al secondo punto, è formativa.

A questo proposito, in nome della sintesi e della chiarezza, bisogna dire qualcosa a proposito degli scritti, rispettivamente del 1956 e del 1955, *L'arte come formatività. A proposito dell'Estetica di Pareyson*⁴² e *Nota sulla Gestaltung goethiana*⁴³. Commentando la

⁴⁰ Ivi, p. 41.

⁴¹ Cfr. Id., *Nuovi riti, nuovi miti*, cit. Dove si chiarirà ciò che Dorflès intende con analogico all'interno del tema della «nuova mitizzazione» in atto. Egli spiegherà che intende il mito come spinto alla base del modo di formare la realtà in simboli, cioè forme comunicative ed espressive, che agiscono attraverso legami di affinità e somiglianza, generalmente analogici, che consentono al livello primario di collegare cose altrimenti distanti.

⁴² Id., *Estetica senza dialettica*, cit., pp.172-181. Cfr. U. Eco, *La definizione*, cit., pp. 9-31.

⁴³ G. Dorflès, *Estetica senza dialettica*, cit., pp. 160-166.

formatività del primo come «una specializzazione di una forza spirituale», la quale fornisce un germe che sarà poi compito dell'individuo sviluppare, Dorflès la distingue in prima battuta dalla metamorfosi goethiana quale «principio ubiquitario, regolatore di tutti i fenomeni naturali» e al contempo «nocciolo formativo». In altre parole, se la prima è una qualità propria dell'uomo (anche se Dorflès non manca di menzionare le sue aperture in senso metafisico), la seconda è una matrice ubiquitaria⁴⁴. Infatti, nel «passaggio da una forma ad un'altra diversa», la *Gestaltung* evidenzia un «rapporto di interdipendenza assoluta» della seconda rispetto alla prima, ovvero della forma di arrivo rispetto a quella di partenza, laddove tale interdipendenza determina l'identificazione del primo momento metamorfotico con una «forma primitiva» (*Urform*), secondo un movimento che si ripeterà con il trapasso successivo⁴⁵.

Rispetto a questi, la formatività di Dorflès è integrata dal peso della componente materica e dalla più volte ribadita concezione processuale. Con quest'ultima non si intende soltanto quella serie di azioni che portano all'opera e delle quali quest'ultima porta il segno, ma anche quella stratificazione trasversale sopra delineata. Detto questo, non vi sarà processo artistico così inteso che non poggi sul principio metamorfotico, poiché Dorflès collega gli strati attraverso il ruolo di matrice interno al passaggio da una forma all'altra;

⁴⁴ «In altri termini l'arte sta a rappresentare l'incarnazione quasi di quel processo ubiquitario che è posto alla base, non solo dell'operatività umana, ma della stessa spiritualità universale e che si estrinseca nel processo formativo, nella *Gestaltung*» (ivi, p. 179).

⁴⁵ Ivi, p. 163.

ruolo di matrice che, se da un lato permane nella formatività stessa, si modifica passando alla forma che di volta in volta diviene punto di partenza, specificandone la struttura ritmica. La permanenza matriciale s'innesta, dunque, sulla ripetizione, tanto che, posta l'arte nel campo allargato della formatività, la qualità permanente e rigenerantesi della forma costituisce il residuo che essa è tenuta a preservare come sua funzione ultima, spiegando il ruolo d'avanguardia del disegno industriale e dello spazio di cui esso fa parte, che è quello urbano.

Saranno queste, infatti, le premesse per lo sviluppo del discorso negli anni immediatamente successivi, quando l'arte sarà esplicitamente artefatto, non solo oggetto che indicizza se stesso, ma un *Gegenstand* interno ai processi di «oggettualizzazione», che raddoppiano l'uomo sia come una sua protesi sia come un porsi a distanza della realtà circostante stessa (fino a includere il pittoresco) e che sottolineano il carattere artificiale di tutto ciò che è umano o fatto e prodotto dall'uomo, ma facendo della formatività il presupposto per quella che sarà una relazione la quale, se intenzionata, sarà capace di promuovere la coscienza di realtà all'interno della meccanizzazione così come si presentava in quegli anni⁴⁶.

⁴⁶ È questa una sintesi, certamente insufficiente, di Id., *Artificio e natura*, Skira, Milano 2003. Per il problema dell'oggetto, dell'oggettualizzazione e del confronto con la posizione hegeliana o marxiana si rimanda a ivi, pp. 13-22. Inutile precisare che si scrive di meccanizzazione in quanto solo successivamente avverrà il passaggio effettivo al digitale, che rimodulerà il campo di problemi.

3. *Note conclusive*

Spesso si ritiene che l'arte abbia il potere di metamorfosare un materiale in vista di una trasfigurazione che dà luogo all'opera come singolarità indipendente. Tale movimento metamorfotico sarebbe di elevazione e costituirebbe il discrimine tra arte e realtà, tra grande arte e non. Ne *Il divenire delle arti* si fa piuttosto riferimento a un processo tutto orizzontale sostenuto da una formattività che è l'estetico stesso. Reindirizzato così il vettore, Dorflès non rinuncia a un discrimine e, a questo scopo, introduce il *Kitsch*⁴⁷. Esso, lungi dal dare luogo a un'analisi generalizzata del cattivo gusto della società di massa, costituisce il punto nodale di un ripensamento complessivo interno alla progressiva perdita di interesse per il concetto di bello nell'arte contemporanea e dell'accumularsi di prodotti pseudoartistici capaci di soddisfare le esigenze del pubblico allargato, non alle masse, ma al cosiddetto «*Middlebrow*»⁴⁸. O almeno sa-

⁴⁷ Si legga Id. (a cura di), *Kitsch. Un'antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano 1969. Dove, tra gli altri e accanto ai contributi di Dorflès stesso, sono inclusi uno scritto di John McHale e un saggio di Clement Greenberg.

⁴⁸ La tripartizione in *Middlebrow*, *Highbrow* e *Lowbrow* offerta da MacDonald in un articolo per «*Partisan Review*» è molto nota. Da questa si sviluppa l'analisi del pubblico secondo la quale non è il *Masscult* a determinare il surrogato *Kitsch*, bensì il *Midcult* (D. MacDonald, *Masscult e Midcult*, trad. it. A. Dell'Orto e A. Gersoni Kelley, Edizioni e/o, Roma 1997). È altrettanto noto che il termine opposto all'avanguardia, sulla scia delle analisi di MacDonald, è proprio il *Kitsch* del *Midcult*; si veda, per esempio, limitandosi allo stesso contesto, l'articolo del 1939 *Avanguardia e Kitsch* di Greenberg, ora in C. Greenberg, *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, a cura di G. Di Salvatore e L. Fassi, trad. it. B. Cingerli, Johan & Levi, Milano

ranno questi i termini utilizzati nelle riflessioni sul gusto e la logica proairetica del consumo e della relazione d'uso con i beni ordinari e, infine, con tutta la realtà artificiale, comprendente l'architettura, l'urbanistica, l'oggetto d'arte e l'opera.

In queste pagine si è tentato di mostrare come la metamorfosi sia il perno concettuale che sostiene la continuità e la discontinuità necessarie a considerare le torsioni sul reale, che sono una costante nel lavoro di Dorflès. In alcuni passaggi si è gettato qualche elemento utile a ritenere che tale concetto sia in dialogo anche con il passato, spiegando meglio il bisogno dell'attualità; ciò che è già stato anticipato paradossalmente con le dinamiche del consumo. Infatti, non v'è dubbio che se, da un lato, la cadenza ritmica della metamorfosi dipende dal tipo di rapporto che può esservi tra la metamorfosi stessa e la meccanizzazione (trovando nella frontalità dello scatto fotografico il pericolo della perdita della capacità di "metamorfosare" il nostro patrimonio immaginifico), dall'altro la processualità metamorfica sarà in continuità discontinua con il passato, sempre legata a quelle costanti che ne caratterizzano il discorso, fino addirittura forse ai miti della fondazione⁴⁹, proprio per il suo stesso svolgersi ritmicamente, tramite permanenza, attualità e contemporanea dissoluzione.

2012. Tutto ciò è estremamente importante se si vuole tentare uno studio dei fenomeni della cultura di massa e se si pensa a delle dinamiche educative interne alla formazione estetica della realtà, come si propone di fare Dorflès.

⁴⁹ Tale chiusura intende riferirsi a quella che è stata la figura dei seminari che occasionano questo e gli altri scritti: l'episodio delle *Metamorfosi* di Ovidio dell'uccisione dei compagni di Cadmo da parte del drago ritratto nell'incisione dell'olandese Hendrick Goltzius che riproduce un dipinto di Cornelis Cornelisz.

IL POTERE SUBLIME
POESIA E METAMORFOSI DEL DOLORE

Mariarosaria Mautone

1. *Emily Dickinson e Antonia Pozzi: poetare dal dolore*

Il 25 aprile del 1862, in una lettera indirizzata a Thomas Higginson, Emily Dickinson scriveva: «Non ho fatto poesie – salvo una o due – fino a quest’inverno, signore. Ho avuto un terrore, dall’ultimo settembre, che non potevo dire a nessuno, e così canto, come il ragazzo presso il camposanto, perché ho paura»¹. Nella lettera precedente a questa, la poetessa aveva domandato a Mr. Higginson di giudicare se la sua poesia fosse *viva*². Noi ci domandiamo ora se ciò di cui si nutre, di cui vive, tale poesia *viva* (cioè una certa maniera di fare

¹ E. Dickinson, *Poesie*, a cura di M. Bacigalupo, Mondadori, Milano 2016, p. 141. In realtà, alla poetessa di Amherst, all’epoca appena trentaduenne, era già chiara la sua vocazione poetica e, anzi, proprio in quegli anni si trovava nel pieno della sua produzione.

² Cfr. Id., *Un vulcano silenzioso, la vita. Lettere di un genio pudico*, L’orma, Roma 2013, p. 28.

poesia) non sia proprio la vita stessa, per ciò che vi è in essa di unico e di condivisibile, delle cui metamorfosi la poesia – nel suo *farsi* – è anche talvolta responsabile.

Ripartiamo dalla lettera del 25 aprile ed evitiamo di interrogarci sulle ragioni di quel non poter dire o raccontare; tralasciamo, di conseguenza, la domanda anch'essa essenziale circa il rapporto di quella impossibilità (indeterminata) di dire con la scelta, o forse il bisogno, di servirsi della parola poetica o di esprimersi poeticamente. Domandiamoci, piuttosto, alla luce di quella lettera, in che modo Dickinson intendesse presentare la sua poesia.

Nella lettera, la vocazione poetica viene riferita immediatamente a un evento (biografico) e a uno stato d'animo (la paura persistente nel tempo), quali condizioni di partenza dello scrivere poesie. In un tale intreccio tra poesia e vita, il canto poetico si presenta come una risposta ingenua, naturale – quasi infantile – a un evento traumatico e a una generale situazione di disagio. Sempre dall'analogia con l'immagine del giovane che, solo, attraversa il cimitero cantando, risulta come dal canto poetico sia possibile ottenere un effetto rasserenante: il ragazzo, che canta letteralmente *dalla paura*, sostituisce la voce al silenzio inquietante e in essa trova conforto, qualcosa come una cura. Il canto prende il posto della “voce” del silenzio e, sostituendosi al silenzio, arriva in soccorso dell'uomo smarrito e angosciato.

In una poesia di Dickinson del 1862 vengono presentati «i poeti martiri»: coloro che «non narravano | ma trasformavano il dolore in sillabe | affinché [...] la loro sorte mortale – incoraggiasse qualcuno»³.

³ Id., *Poesie*, cit., p. 301. Bacigalupo fa notare come al centro della poesia vi sia da un lato la distinzione, che compare tra le

Che dipenda da una scelta o da una impossibilità, in Dickinson l'assenza di una narrazione del dolore, scritta o orale che sia, si trova associata a una metamorfosi dello stesso dolore (non raccontato, o inenarrabile) mediante la parola poetica. Così il linguaggio si differenzia secondo due diversi usi: ecco dunque che le peripezie e le tragedie di una vita vengono o raccontate (presentate) o *trasfigurate* in poesia – rimesse all'opera. L'opera compiuta (il dolore trasfigurato in sillabe e ritmo) è offerta al lettore come incoraggiamento e conforto. Da un lato, dunque, le sillabe, come materia della formazione poetica, intervengono nella trasformazione del *pathos* del creatore dell'opera, dall'altro l'opera offerta è il lascito del poeta a chi, come e dopo di lui, ha bisogno di essere risollevato⁴. Quest'ultimo caso è possibile solo a patto che l'io poetico stia per una *supposed person*⁵ – solo così può parlare a e per

righe, «fra la comunicazione diretta del tormento e la parola del creatore di un'opera a sé stante, che *trasforma* l'esistenza», dall'altro la «concezione dell'espressione come dono» di sé all'opera e, per mezzo di essa, agli altri (M. Bacigalupo, *Introduzione*, in E. Dickinson, *Poesie*, cit., p. XXIV).

⁴ Bacigalupo riporta che Helen Hunt Jackson, scrittrice e amica di Emily Dickinson, tentò di convincere Dickinson a inviarle le sue raccolte di poesie con questo argomento: «Di sicuro, dopo che sarai ciò che si dice *morta*, acconsentirai che le povere anime che lascerai dietro di te trovino gioia e piacere nei tuoi versi? Certo dovresti. Non credo che abbiamo il diritto di nascondere al mondo una parola o un pensiero non meno di un'azione che possa aiutare una sola anima» (ivi, p. XXXVIII).

⁵ A proposito di Dickinson, Bacigalupo scrive: «La poesia della Dickinson è dunque una sorta di autobiografia privata, condivisa con pochi intimi ma destinata eventualmente a un uditorio universale. L'io è presente dappertutto ma è generalizzato, tanto che Dickinson sentì il bisogno di avvertire il suo consulente Hig-

tutti. Anche rispetto alle poesie in cui si esprime dolore, l'espressione *poetare dal dolore* vuol dire sì anche esprimere un'intimità, fare poesia del e dal dolore, ma l'intimità del dolore di cui si fa poesia non va confusa con quella degli stati d'animo dell'autore, che precederebbero l'opera. Lo strumento poetico interviene anche in questo senso nella trasformazione del dolore.

Le parole di Dickinson ci avvicinano a un'idea della poesia alla base della quale vi sarebbe la fiducia nel suo potere taumaturgico di metamorfosi della vita.

Antonia Pozzi, poetessa milanese nata nel 1912 e da poco riscoperta dalla critica, può apparire per tanti versi una "sorella spirituale" di Emily Dickinson⁶. Le sue riflessioni sulla poesia ci serviranno da spunto per un approfondimento della questione del rapporto tra poesia e vita. Seguendo queste riflessioni, ci soffermeremo in particolare sul rapporto tra poesia e dolore, così com'è stato pensato da Pozzi: il dolore, parte della

ginsong che l'io delle poesie non stava per lei ma per una "supposed person", una persona presunta» (ivi, p. XV).

⁶ Questa sintonia tra le anime si rileva anzitutto nella poesia, ma anche oltre la poesia: l'amore per la natura (le montagne della Pozzi e le colline della Dickinson, alle quali entrambe si rivolgevano come a delle care compagne); il rapporto complicato con la fede; una stanza che la Dickinson molto presto scelse di non lasciare mai più e alla quale Pozzi ritornava come a un luogo di ritrovamento di sé stessa. In comune avevano anche alcune critiche mosse dai loro maestri: il gruppo banfiano vedeva nella poesia di Pozzi «una sorta di "disordine"» (G. Bernabò, *Le lettere di Antonia Pozzi: una vita "dal di dentro"*, in A. Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, Ancora, Milano 2014, p. 23), mentre Mr. Higginson, in una lettera, aveva definito Dickinson «spasmodica» e «fuori controllo» (E. Dickinson, *Un vulcano silenzioso, la vita*, cit., p. 35).

vita, si esprimerebbe, tradurrebbe, trasformerebbe e infine, forse, si placerebbe nella poesia.

La questione posta dalla poetica di Antonia Pozzi non è unicamente quella dell'effetto catartico della poesia. Inoltre, già il tema della catarsi poetica ci permette di introdurre questioni che andremo a considerare anche in seguito: *in primis* quella della *mimesi* e dell'espressione poetica (del dolore); in secondo luogo, quella del piacere connesso alla disciplina poetica; in ultimo, la domanda più essenziale circa le peculiarità e gli effetti dell'esperienza estetica nella vita umana. Insomma, la questione della catarsi poetica ci sembra rimandare a quella più ampia della metamorfosi del dolore nella poesia, a cui si legano le tematiche appena accennate.

In una lettera dell'11 gennaio 1933, indirizzata all'amico e scrittore Tullio Ganz, leggiamo:

Mi sembrava di avere ancora tante cose da dirLe: temevo che le mie povere parole non Le avessero fatto comprendere tutta la commozione che i suoi versi mi hanno suscitato nel cuore [...]. Lei forse non saprà mai cosa è stata, per il mio spirito affaticato, la "scoperta" meravigliosa di Lei [...]. Io spero, Tullio, che a queste prime pagine del Suo Libro che mi sono state mostrate, altre ne potrò aggiungere via via: e la mia vita, creda, mi dorrà meno, se Lei vorrà infiorarla della sua poesia. Perché la poesia, non è vero, ha questo compito sublime: di prendere tutto il dolore che ci spumeggia e ci romba nell'anima e di placarlo, di trasfigurarlo nella suprema calma dell'arte, così come sfociano i fiumi nella vastità celeste del mare. La poesia è una catarsi del dolore, come l'immensità della morte è una catarsi della vita. Quando tutto,

ove siamo, è buio e ogni cosa duole e l'anima pensosamente sfiorisce, allora veramente ci sembra che ci sia donato da Dio chi sa sciogliere in canto il nodo delle lacrime e sa dire quello che a noi grida, imprigionato, nel cuore. Per chi ai suoi giorni non vede più che un colore di tramonto e sente, attraverso il suo cielo, salire l'estremo pallore; per chi ancora beve, con occhi allucinati, l'incanto delle cose, ma non sa, non può (perché è troppo tardi – perché non c'è più forza – perché tutto è stato bruciato, fino all'ultima stilla) tradurlo più in parole, ah Tullio, è come rivivere trovare un'anima giovane che sprigiona il nostro stesso canto inespreso⁷.

Il 25 gennaio dello stesso anno Pozzi scriveva ancora a Gandez per chiedergli di spedirle altre sue poesie, giustificando la sua insistenza con la «gran gioia, [il] gran bene» che le «Sue parole»⁸ le avevano arrecato. Quelle poesie, che per Pozzi erano un dono e un bene inestimabile per la vita, assumevano il carattere di una vera e propria grazia. Pochi giorni dopo, in un'altra lettera, dichiarava sempre a Gandez di vivere «della poesia come le vene vivono del sangue»⁹, di aver fede in essa «non per astratto ragionamento, ma per un'esperienza che brucia attraverso tutta la mia vita»¹⁰.

⁷ A. Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, cit., pp. 99-100. Si tratta della seconda lettera inviata a Gandez. In risposta alla prima lettera, il 9 gennaio 1933 Gandez aveva scritto a Pozzi: «Lei mi ha convinto che il mio scetticismo può essere un errore e che la Poesia – anche se fiorisca dai sepolcri – può far udire ancora la sua voce a qualche anima» (ivi, p. 331).

⁸ Ivi, p. 160.

⁹ Ivi, p. 161.

¹⁰ Ivi, p. 160.

Si tratta, in quelle lettere, della prima stesura della sua poetica; difatti, partendo dai temi trattati in quelle pagine, è possibile ricavare e dispiegare una tesi relativa al compito e al potere della poesia.

Diremo anzitutto che per Pozzi la poesia ha la funzione *pacificante* di recare sollievo alle anime, alleggerendo il peso della vita e alleviando il dolore. Il suo potere è sì connesso al piacere della rappresentazione artistica, ma questo piacere è in gran parte nella gioia della (ri)nascita o della liberazione della parola: che qualcuno possa dirlo, che qualcosa sia ancora e sempre dicibile, ciò equivale a una rinascita per il lettore. L'azione dell'*infiorare* la vita con le parole, cui fa riferimento Pozzi, non corrisponde a una semplice opera di abbellimento; perciò il piacere estetico non si consuma nell'immediato come conforto momentaneo. Il potere catartico della poesia è al tempo stesso un compito, il suo compito elevato e mirabile che, per chi ne riceve gli effetti benefici, assume l'aspetto di una grazia – di nuovo: la grazia o il dono della parola. Si tratta, nel fare poesia, di un'azione incisiva sulla vita: la poesia dà all'anima la possibilità di rifiorire e di essa quella stessa anima avverte il bisogno. La poesia ha il compito di garantire per ogni anima tale possibilità.

In Pozzi la poesia si trova associata più volte a un luogo idilliaco in cui talvolta l'anima può emigrare, a un mondo altro in cui regna e rivive l'incanto delle cose, o un diverso sentire, e dalla cui sola presenza, «di là dal velo dei cocenti dolori», l'anima può sentirsi «ristorata»¹¹. La creazione poetica, seguendo Pozzi, è

¹¹ *Ibidem*. Così termina la sua poesia *Lieve offerta* del 1934: «Vorrei che la mia anima ti fosse | leggera, | che la mia poesia ti fosse un ponte, | sottile e saldo, / bianco – | sulle oscure voragini

creazione di un «regno di sogni» oltre la vita presente: introducendo a questo regno, il poeta sarebbe in grado di allontanare ciascuno dal «dolore che [lo] circonda» e di aiutarlo così «a sognare ancora»¹².

Come nella teoria classica, all'effetto catartico della poesia è associata la commozione che essa è in grado di suscitare, nella quale si mescolano piacere e dolore. Alla poesia si deve dunque la catarsi del dolore, catarsi intesa *in primis* come sua trasfigurazione, e ciò, ci sembra, in un duplice senso: anzitutto la poesia è in grado di condurre a una condizione di quiete, e questo passaggio comporta una purificazione del dolore anche nel senso della sua elevazione o spiritualizzazione nell'arte. La purificazione si ha in virtù della grandezza dell'arte (paragonata alla vastità del mare). La sublimità del compito della poesia sta in ciò: essa placa gli eccessi e le meschinità del dolore, risolve il conflitto interiore. La quiete del distacco (dal dolore) è sia una delle condizioni richieste dall'attività creatrice sia l'effetto prodotto nella ricezione.

La metamorfosi del dolore avviene mediante o in contemporanea a un'altra trasformazione: la trasfigurazione del mondo o la trasformazione in poesia di ciò che prima era senza parole e che, tradotto nel linguaggio poetico, acquista nuova luce. Nelle poesie risuona, tradotto in canto, ciò che altrimenti resterebbe oscuro e rinchiuso nella solitudine di un'anima: in

/ della terra» (Ead., *Desiderio di cose leggere*, Salani Editore, Milano 2018, p. 137).

¹² Ivi, p. 164. Viene spontaneo il richiamo a una poesia di Emily Dickinson sul fare poesia: «Abito nella possibilità – | una casa più bella della prosa – | più ricca di finestre – | e superiore – per porte –» (E. Dickinson, *Poesie*, cit., p. 369).

esse ci sembra di ritrovare noi stessi. Il poeta trova le parole e il ritmo da sostituire al silenzio o al pianto. Il silenzio è allora «fatto [...] di povere parole di poesia strozzate prima d'esser dette»¹³, associato al tormento per l'impossibilità di dire. Ciò che era imprigionato e costretto al silenzio, per esempio un particolare sentire, trova ora espressione, ossia trova un modo per venire fuori, ed è tratto fuori – secondo il significato etimologico del termine *espressione* – dalla poesia. Così la poesia può esprimere qualcosa per chi non sa o non può più farlo. In questo modo avviene una vera e propria liberazione dell'intimo.

Il potere della poesia è legato all'impersonalità dell'io poetico: nell'opera dell'autore quest'ultimo svanisce, non a danno, ma a vantaggio dell'espressione. In una lettera del 1937 a Dino Formaggio, la poetessa milanese scriveva: «Quanto più impersonale sarai, tanto più universale [...]. Perdersi, superare il proprio piccolo io nella fatica sacra di creare parole che dicano l'amore, il dolore, la vita e la morte dei nostri fratelli uomini»¹⁴. Perdersi e in tal modo permettere a qualcun altro di

¹³ A. Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, cit., p. 312. Ancora a Tullio Gandez, parlando dell'attività poetica, Pozzi scriveva: «Io so che cosa vuol dire raccogliere negli occhi tutta l'anima e bere con quelli l'anima delle cose e le povere cose, torturate nel loro gigantesco silenzio, sentite mute sorelle al nostro dolore» (ivi, p. 161). E proseguiva: «Se un raggio di sole, fra la nebbia, può ancora farsi strada, esso nasce [...] là dove riesco a evocare con occhi intenti l'anima delle cose e a far sì che le cose versino il loro pianto intorno e sopra al mio stesso dolore. Insomma, io non vedo altra salvezza, per il proseguimento della mia vita, che stendere le mani e chiamare le cose e le anime sorelle, che escano dall'ombra» (ivi, p. 162).

¹⁴ Ivi, p. 275.

ritrovarsi, grazie al potere della parola (da cui vengono gioia e bene). Colui che ritrova per sé stesso l'incanto delle cose, oscuro e nascosto come un presentimento, lo deve a qualcun altro che ha saputo esprimerlo.

L'opera poetica è anche «il libro vivo di un'anima»¹⁵, e ciò lascia intendere come l'effetto trasfigurante agisca, in entrambi i sensi, sull'autore stesso dell'opera. In una lettera del maggio 1933 ad Antonio Maria Cervi, Pozzi auspicava di avere un giorno «la mente e la forza per dar vita (o forma) ai» suoi «fantasmi», mentre nel settembre dello stesso anno allegava nella sua lettera a Tullio le sue «povere parole» (le sue poesie), dando loro il compito di dire «la [sua] vita e il [suo] cuore»¹⁶ di allora.

Di grande rilievo è anche l'analogia tra creazione divina e creazione poetica: da un lato, un Dio coincidente con la vita stessa che «si concreta incessantemente entro forme determinate», e che in assenza di tali forme – che si dissolvono e si riplasmano in forza della stessa potenza vitale – «inespressa, si annienterebbe»¹⁷; dall'altro, il poeta, che è colui nel quale abita la stessa forza formatrice. La gioia di scrivere è associata al sentimento di quel dio creatore di forme sempre nuove,

¹⁵ Ivi, p. 156.

¹⁶ Ivi, pp. 169, 181. Di contro, in una lettera del 1930 indirizzata a Cervi, Pozzi aveva scritto: «Ciò che ho sofferto e vissuto non ti posso dire: cose che sulla carta si dissolvono e inaridiscono sulle labbra» (ivi, pp. 99-100), riferendo l'impossibilità di dire, l'indicibilità di ciò che si è vissuto o provato, a un limite del linguaggio nella resa in parole: ora il dolore, compromesso con la parola, si confonde con la lettera morta, si perde in parole prive di riferimento alla sua vita. La poesia avrebbe il potere di ravvivare il linguaggio stabilendo la comunicabilità tra vita e forma.

¹⁷ Ivi, p. 161.

sentimento a cui si accede proprio nella creazione poetica, quando «la lotta si acuisce tra lo spirito e le forme che inceppano il suo fluire», tra la «gioia», il «bisogno» e la «fatica di gettare quel sogno in parole»¹⁸ – tra i limiti e la grazia del linguaggio. Già in una lettera a Paolo Treves del 1933, la giovane scrittrice aveva affermato: «A volte mi sembra che l'unica possibilità di vita, per me, stia lì; l'unica possibilità *morale* [...], lo sforzo più grande ch'io possa fare: vincere il peso inerte delle parole inanimate, farle vive»¹⁹, alludendo chiaramente a quel potere del linguaggio poetico che consiste nel ravvivare continuamente il linguaggio caricandolo di vita nella creazione di forme.

Ma le tracce da seguire per poter ricostruire la visione pozziana della poesia non sono unicamente queste. Pozzi ha messo in discussione più volte la sua concezione e lo ha fatto spesso confrontandosi con posizioni molto diverse dalle sue. Il cruccio della sua poetica è il rapporto tra arte e vita; con il passare del tempo tale rapporto viene concepito sempre più all'ombra dell'insegnamento del *Kröger* di Thomas Mann: l'arte promette la conciliazione con la vita, conciliazione che tuttavia mai si realizza realmente.

L'8 maggio del 1934, un anno dopo quel “manifesto poetologico” che è la lettera sulla catarsi poetica, scriveva ancora a Tullio Gandez: «Crollato il regno dei sogni e delle poesie [...], forse bisognava che questo accadesse, perché io capissi, sentissi in me stessa, nel mio spirito e nella carne la tragedia dell'esser uomini, la sacra tragedia di vivere»²⁰. Da un lato la poesia con i

¹⁸ Ivi, p. 162.

¹⁹ Ivi, p. 180.

²⁰ Ivi, p. 195.

suoi sogni, dall'altro la vita e le sue tragedie: a entrambe appartengono due generi di esperienze antitetiche, inconciliabili, al punto che la prima non fa che allontanare inevitabilmente e irrimediabilmente dalla seconda, e viceversa. Nel 1935, scrivendo a Remo Cantoni, Pozzi dichiarava: «Vorrei imparare a scrivere in prosa, e con questo intendo tutto un nuovo modo di vedere la vita [...]. Non è detto che poi non debba tornare alla poesia, ma forse sarebbe una poesia più completa, non più soltanto un'evasione, ma una comprensione»²¹. Fino al punto che scrivere poesie le era divenuta difficile: sempre nel 1935, scriveva a Vittorio Sereni: «Io non ho più scritto nessuna poesia. Mi convinco sempre di più dell'incompatibilità di poesia e vita, come è in *Tonio Kröger* [...]. Forse – chissà – l'età delle parole è finita per sempre»²². Da una difficoltà momentanea, dovuta a diverse circostanze biografiche, nasceva il sospetto che la vita fosse intraducibile nel canto poetico, che quest'ultimo non si occupasse della vita, che potesse soltanto allontanare da essa, soltanto trasfigurarla invece di farla rivivere nell'espressione.

2. *Il linguaggio della sofferenza: Adorno e Celan*

La questione che vogliamo discutere ora può essere circoscritta da due importati affermazioni: nel 1951, in *Critica della cultura e società*, Adorno presentava ai lettori la seguente tesi: «Scrivere una poesia dopo Auschwitz è barbaro e ciò avvelena anche la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scri-

²¹ Ivi, p. 232.

²² Ivi, p. 227.

vere oggi poesie»²³. Nel 1966, con la pubblicazione di *Dialettica negativa*, si registrava una decisiva limitazione di quella tesi. Scriveva infatti Adorno: «Forse è sbagliato aver detto che dopo Auschwitz non si può più scrivere una poesia», giacché «il dolore incessante ha altrettanto diritto di esprimersi quanto il martirizzato di urlare»²⁴.

Pur con la sua metamorfosi interna, la posizione di Adorno riflette la metamorfosi che investì il rapporto di poesia e dolore, mettendo radicalmente in discussione la poetica della catarsi di cui Antonia Pozzi è stata a suo modo portavoce. Il giudizio sulla catarsi poetica non poteva essere neutrale: sull'impossibilità di figurarsi l'arte come luogo puro – sia pure di evasione – di purificazione del dolore, pesava il divieto, esplicito o meno, di cercare conforto, salvezza e consolazione in essa; il divieto di un'arte complice della negazione del dolore (inteso ora non solo come *pathos* soggettivo, ma come ferita sociale) a cui essa non può trovare rimedio. Legare la poesia all'effetto catartico della rappresentazione, doveva voler dire – contrariamente a quanto pure si pensava ancora – sacrificare la sua autonomia e la sua verità. Queste ultime vogliono la poesia unicamente come espressione del dolore: nessuna promessa di salvezza – questo non doveva essere più possibile – ma solo esposizione della sofferenza.

²³ T.W. Adorno, *Critica della cultura e società*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, p. 22, in P. Gnani, *Tra pietre e stelle. Paul Celan e la tesi adorniana sulla poesia dopo Auschwitz*, in C. Subrizi et al., *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014*, Atti del convegno (Roma 27-28 gennaio 2014), Sapienza, Roma 2015, p. 121.

²⁴ T.W. Adorno, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1970, p. 327.

Ma allora, alla luce della sentenza di Adorno, come si può ancora concepire – se si può – la metamorfosi del dolore che accade nella poesia, diversamente dalla sua sospensione?

Quando Adorno mette in discussione il suo monito basandosi sul fenomeno estetico ed extraestetico dell'espressione, della poesia salva solo il diritto del dolore a esprimersi, diritto che giustifica la persistenza della poesia. È il diritto all'espressione del dolore – unico vero *soggetto parlante* della poesia – e insieme l'idea implicita che nella poesia si possa esprimere, a mettere in discussione la sentenza del *dopo Auschwitz*. L'urlo senza parole è associato alla poesia scritta dal dolore: il poeta scrive, come il martirizzato urla dal dolore. Non ha senso, però, discutere degli effetti benefici: «Illusoria la fiducia», scrive Adorno in *Teoria estetica*, «che vada meglio quando si dice o si grida [...]. Che si dica, che in ciò si acquisti distanza dalla reclusa immediatezza della sofferenza, cambia le cose tanto quanto l'urlare mitiga un dolore insopportabile»²⁵.

Come ricorda Paola Gnani, la sentenza di Adorno è rivolta anzitutto contro l'arte di «semplice intrattenimento», per conto di «un'estetica [...] a sostegno della verità»²⁶: al poeta non si può più domandare di sostenere l'incanto delle cose, come nel discorso di Pozzi; al contrario, la poetica della catarsi (come purificazione o liberazione dal dolore) diviene oggetto della stessa critica rivolta a un certo tipo di poesia e di arte, qualificate da Adorno come ideologia.

In *Teoria estetica*, a sostegno dell'ideale del nero, Adorno scrive:

²⁵ Id., *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, p. 158.

²⁶ P. Gnani, *Tra pietre e stelle*, cit., p. 128.

Per sussistere circondate da ciò che è quanto mai estremo e cupo nella realtà, le opere d'arte che non vogliono prostituirsi come conforto devono mettersi sul suo piano. Arte radicale oggi significa lo stesso che cupa, dal colore di fondo nero. [...] deve essersene avveduto Brecht quando ha scritto i versi: «Quali tempi sono questi, quando | discorrere d'alberi è quasi un delitto | perché su troppe stragi comporta silenzio!» [...] Che peraltro il mondo, che secondo il verso di Baudelaire ha perso il proprio profumo e da allora il proprio colore, lo riottenga dall'arte, appare possibile solo all'ingenuità. Ciò scuote ulteriormente la possibilità dell'arte, senza tuttavia farla crollare [...]. L'ingiustizia commessa da ogni arte serena, soprattutto dall'intrattenimento, è sì quella nei confronti dei morti, della sofferenza accumulata e muta²⁷.

La possibilità di trovare un linguaggio per la sofferenza, di tradurre in poesia il dolore senza parole, è subordinata alla ricerca di un altro linguaggio. Trovare un linguaggio per ciò che non ha linguaggio: «L'arte autentica conosce l'espressione di ciò che è privo di espressione, il pianto a cui mancano le lacrime»²⁸ – del

²⁷ T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 54-55. Traduzione leggermente modificata.

²⁸ Ivi, p. 158. Mario Pezzella, riprendendo alcuni motivi di *Corrosa e scancellata*, ricorda il legame tra il rifiuto da parte di Celan del «linguaggio poetico tradizionale» e l'impossibilità di «mettere in rime e metri musicali un trauma»: in tal modo «lo si tradirebbe, invece di tradurlo, si avrebbe solo “la chiacchiera versicolore | dei fatti vissuti”» (M. Pezzella, *Trauma e memoria in Paul Celan*, in C. Subrizi et al., *Paul Celan in Italia*, cit., p. 164). Il divieto, continua Pezzella, era quello di fare «musica e retorica

potere e del compito sublime resta questo. Ingenua e colpevole è anzitutto quell'arte che crede di poter trasfigurare il mondo nelle immagini che produce salvandone la bellezza tradita e dimenticata.

Un linguaggio cupo, in cui la ferita viene inscritta e mai risanata; un *linguaggio della sofferenza*, come recita il titolo di un paragrafo di *Teoria estetica*. In esso Adorno presenta il paradosso per cui i difensori dell'arte, incuranti della critica, inevitabilmente finiscono per fare di essa un'ideologia e al tempo stesso, contro il pensiero della fine dell'arte, ammette la possibilità di «allacciarsi al fatto che qualcosa nella realtà [...] obbiettivamente desidera arte; un'arte che parli per ciò che il velo ricopre». Quel che è ricoperto è anche «refrattario alla conoscenza razionale», discorsiva: «A quest'ultima è estranea la sofferenza»²⁹ – l'irrazionale che per essa resta inesprimibile. Non si tratta, dunque, di un bisogno soggettivo d'arte: bisogna che ciò che si trova confinato nel silenzio parli alla fine dall'arte.

L'unica metamorfosi ammessa del dolore è dunque quella attraverso cui esso traspare nelle opere d'arte. Il dolore prende forma nelle opere prodotte come espressioni dell'orrore: volti del dolore intollerabile. Vicine al grido come al silenzio, «le zone socialmente critiche delle opere d'arte sono quelle dove si sente dolore»³⁰. La sofferenza resta estranea all'arte se essa si vuole e si concepisce come luogo di donazione di senso, complice della sua negazione; ma fa tutt'uno con la poesia se questa si presta a esprimerlo.

sul trauma, negandolo perciò implicitamente, rendendolo oggetto di godimento estetico facile e corrivo» (*ibidem*).

²⁹ T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 27.

³⁰ Ivi, p. 318.

Il problema della possibilità della poesia si pone anche come domanda sul destino e sui limiti della rappresentazione: è possibile la rappresentazione di un qualcosa che pare impresentabile, o una rappresentazione della sofferenza che non sia tentativo di riconciliazione con essa? Jean-Luc Nancy, che ha interrogato tale questione, apre il saggio *La rappresentazione interdotta* con una nota di Sahl: ammettendo l'impossibilità della poesia si ammette che essa, la poesia, in fondo altro non è che «una consolazione per le anime di contabili sentimentali o un vetro colorato attraverso il quale guardare il mondo» – forse salvarlo nella rappresentazione – mentre, aggiunge Sahl, «solo nella poesia si può dire ciò che altrimenti sfugge a ogni descrizione»³¹. La poesia non direbbe niente sul dolore, eppure sarebbe in grado di dirlo; impossibile o vietato è il tentativo di ricercare, nella poesia, conforto ed espiazione – sublimarlo, trasfigurarli in tal senso. Nancy scrive: «Il criterio» della rappresentazione sarà quello di una «ferita – non mostrata come oggetto, ma inscritta direttamente nella rappresentazione, come la sua stessa venatura, la sua verità», come può accadere per l'appunto «nel suono rauco e nel respiro spezzato»³² di una poesia.

Paul Celan ha fatto poesia e ha pensato la poesia avendo piena consapevolezza della situazione in cui si trovava l'arte. Al tempo stesso, Celan non avrebbe potuto immaginare una sola poesia separata dal riferimento alla sua vita e dunque dal dolore che l'ha

³¹ J.-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, trad. it. A. Moscati, Cronopio, Napoli 2011², pp. 53-54.

³² Ivi, pp. 89-90.

attraversata³³. In Celan la scrittura poetica incoraggia gli individui alla personale ricerca di «una prospettiva di realtà»³⁴: dal bisogno di ritrovarsi e di darsi una direzione dipende non soltanto la vocazione poetica, ma anche in un certo senso la sopravvivenza della poesia nella ricerca di un altro linguaggio, nell'esplorazione delle sue altre possibilità. Si fa poesia, e si può ancora fare, sempre scrivendo dall'«angolo di incidenza della propria esistenza»³⁵: il linguaggio sopravvive al silenzio (pur rimandando sempre a esso), oltre l'arte, nel linguaggio di un singolo per cui ne va della propria vita. Nel 1963, a Tanja Adler-Sternberg, Celan dichiarava: «Io non faccio “letteratura”, Tanja. La mia vita, la nostra vita [...] è stata davvero sconvolta dai Signori Tedeschi [...]. La poesia mi tiene su e mi mantiene, talvolta con vera sofferenza»³⁶, indicando con *letteratura* proprio quell'arte indifferente alla vita.

Il riferimento alla vita attraversa tutta la poetica de *Il meridiano* (1960), accanto alla questione della possibilità e dell'impossibilità della poesia. Come si sa, Celan lega la sua poesia a una data di inizio, il 20 gennaio 1942 (la data della conferenza di Wannsee, in cui fu decisa la *soluzione finale*). Nel discorso tenuto a Darmstadt, quel-

³³ «Non c'è una sola riga delle mie poesie che non abbia a che fare con la mia esistenza; io sono [...] a mio modo, realista» (I. Shmueli, *Di che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 – aprile 1970*, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 23-24, in Y. Carola, *Paul Celan / Jacques Derrida: Unitamente. Sulla configurazione segreta dei luoghi per la memoria*, in C. Subrizi et al., *Paul Celan in Italia*, cit., p. 184).

³⁴ P. Celan, *La verità della poesia. “Il meridiano” e altre prose*, Einaudi, Torino 2008, p. 35.

³⁵ Ivi, p. 15.

³⁶ I. Shmueli, *Di che Gerusalemme è*, cit., pp. 23-24.

la data veniva presentata come la stessa data di inizio che si firma identica in ogni poesia, una data a cui ogni poesia deve ritornare per comprenderne il senso come il proprio senso³⁷. Il 20 gennaio è il momento in cui si decide dei limiti e delle possibilità del linguaggio (e con esso della poesia), e anche il momento in cui l'arte si scontra con la storia. Ora, dopo il 20 gennaio, sarebbero possibili «solo due cose: un grido che è evocazione dell'assurdo mediante l'antiparola», e dunque una poesia affine al silenzio, che si rifiuta di dire perché non può più farlo, «la sola Poesia possibile in tale frangente; e una testimonianza resa a prezzo della propria vita»³⁸. La poesia che è ancora possibile è dunque quella che si tiene sul proprio limite e che spesso, vicina al silenzio, diventa «colloquio disperato»³⁹ con le cose chiamate alla parola con un «Tu!».

3. *La condizione aporetica dell'arte*

A quelle parole di Antonia Pozzi, con le quali la scrittrice segnalava la probabile fine di un'età, abbiamo potuto legare senza forzature altre posizioni e altri problemi, relativi ancora al rapporto tra poesia e dolore. Pozzi, Adorno e Celan hanno in comune una problema-

³⁷ «Forse si può dire che a ogni poema rimane inscritto il suo “20 gennaio”? Forse la cosa nuova nelle poesie che oggi si scrivono è precisamente questa: che si tenta con la massima possibile chiarezza di non smarrire il senso di tali date? Ma non è forse da queste date che noi deduciamo la nostra sorte?» (P. Celan, *La verità della poesia*, cit., pp. 13-14).

³⁸ G. Bevilacqua, *Introduzione*, in P. Celan, *La verità della poesia*, cit., p. XI.

³⁹ P. Celan, *La verità della poesia*, cit., p. 16.

tizzazione della poesia tale da arrivare a domandarsi della possibile fine di un'età delle parole – o meglio, tale da non dare per scontato che l'età delle parole non possa essere soltanto un'età.

Pozzi, dopo aver creduto nel potere catartico della poesia, trovava che la sua fede in essa aveva dei motivi per cui vacillare. Il termine *catarsi* viene usato da Pozzi per spiegarsi cosa accade quando il dolore incontra la parola poetica. Ma, come per il protagonista del romanzo di Mann, la crisi dell'arte dipende dalla percezione di una scissione inconciliabile tra arte e vita, scissione elaborata alla fine da Pozzi come limite insuperabile della poesia: essa non può né penetrare né dire ciò che è affare della vita. Se non è possibile superare la distanza tra i due mondi – tradurre in parole la muta vita –, l'arte si riduce a luogo di evasione e la poesia, con essa, a canto consolatorio lontano dalla tragedia della vita. Adorno e Celan hanno invece pensato la fine della poesia in relazione agli orrori della storia.

Accanto e contro la teoria della catarsi poetica, dobbiamo considerare la tesi adorniana secondo cui è addirittura probabile che non vi sia mai stata alcuna catarsi come sublimazione e come effetto della rappresentazione artistica sul fruitore dell'opera. Mentre Antonia Pozzi affida alla poesia il compito della catarsi del dolore – intesa come effetto della sua trasfigurazione – ottenuta per mezzo della commozione, in *Teoria estetica* Adorno rivela il contenuto ideologico della teoria classica della catarsi definendo quest'ultima «un'azione di purificazione contraria alle passioni, in accordo con la repressione»⁴⁰. La teoria della catarsi viene

⁴⁰ T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 319.

inquadrata come «parte della mitologia artistica»⁴¹, affine alla concezione per cui l'espressione artistica, permettendo un certo distacco dalle passioni, promette di per sé effetti benefici. Se la catarsi «incarica l'arte di instaurare l'apparenza estetica come soddisfacimento surrogato», per lo stesso carattere di surrogato, cioè per la sua «non-verità»⁴², l'arte si mostrerebbe alla fine incapace di agire positivamente sulla vita.

Vicina a questa critica, e in linea con questa diffidenza, vi è la distinzione adorniana tra il piacere propriamente estetico, che non è in verità *piacere*, e il piacere legato alla soddisfazione. In base a essa l'esperienza artistica viene distinta da ogni altra esperienza: l'«attimo della commozione» non avrebbe niente a che fare con il godimento dell'opera, essendo il primo quel momento in cui «chi recepisce dimentica se stesso e scompare nell'opera»⁴³, trasportato, almeno per un istante, al di là della logica dell'autoconservazione e dell'interesse. In questo modo il concetto di sentimento estetico viene slegato da quello del *suscitare* su cui si sarebbe basata pure la teoria della catarsi. Ma forse è proprio in questo senso che Pozzi intendeva la commozione, ed è forse proprio a questo scomparire nell'opera che Pozzi affidava la promessa della catarsi.

La critica adorniana allo «psicologismo dell'interpretazione estetica» – basato sul concetto di sublimazione e accomunato alla «concezione filistoide dell'opera d'arte come qualcosa che placa armonicamente i contrasti, immagine onirica di una vita migliore, incu-

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ivi*, p. 327.

rante del male da cui è stata estorta»⁴⁴ – poggiava sugli stessi presupposti: la confusione tra i due generi di esperienze. Si deve precisare, comunque, che non solo una certa maniera di fare arte, ma tutta l'arte, pensata secondo le categorie tradizionali, appare menzognera per due ragioni: la prima è che essa darebbe, nella forma, solo l'apparenza della conciliazione, «a scapito di quella reale»⁴⁵; la seconda è che la bella forma sarebbe anche in sé stessa falsa apparenza rispetto alla verità dell'orrore da cui proviene. Da questa situazione dipende quella che in *Teoria estetica* Adorno chiama «la tristezza dell'arte»⁴⁶, cosicché non solo è «prevedibile», ma è anche da sostenere «la prospettiva di una rinuncia all'arte per amore dell'arte»⁴⁷. La tristezza dell'arte, come la sua colpevolezza, dipendono in ultimo dalla sua impotenza, a cui la condanna tanto la sua autonomia quanto la sua non-autonomia. In un paragrafo di *Teoria estetica* si legge:

L'arte vuole ciò che non è ancora stato, ma [...] non può saltare al di là dell'ombra di ciò che è stato [...]. Poiché però per l'arte la propria utopia, il non ancora essente, è velata di nero, essa resta in tutta la propria mediazione ricordo, quello del possibile contro il reale che ha soppresso il possibile, qualcosa come il risarcimento immaginario della catastrofe che è la storia del mondo [...]. L'esperienza estetica è esperienza di qualcosa che lo spirito non sembra aver già né dal mondo né da se stesso, possibilità

⁴⁴ Ivi, p. 18.

⁴⁵ Ivi, p. 71.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 72.

che viene promessa dalla sua impossibilità. L'arte è la promessa di felicità che non viene mantenuta⁴⁸.

Ancora Paola Gnani ricorda che in *Parva aesthetica* Adorno giunge alla seguente conclusione: «Quando la situazione non ammette più un'arte – a questo mirava la frase sull'impossibilità delle poesie dopo Auschwitz – ha comunque bisogno di essa»⁴⁹. Il *bisogno* ha qui a che fare con il contenuto di verità dell'arte: non unicamente con il suo carattere di denuncia e testimonianza, con quel che la avvicina e la assimila alla critica (argomenti a favore della sopravvivenza dell'arte), ma pure con il suo legame con il possibile, con la libertà, con il fatto che essa guarda a e da una «condizione di salvezza»⁵⁰, condizione a cui anche Celan accenna ne *Il meridiano* parlando di *utopia*.

Dalla tensione tra essente e non-essente dipende la situazione aporetica dell'arte, la stessa che spinge a pronunciarsi sulla sua impossibilità o altrimenti sulla sua necessità, come pure a parlare ancora di *bisogno*, *compito*, *salvezza* e *metamorfosi* in rapporto all'arte.

Rispetto alla poesia e al suo potere, ci pronunciamo insieme a Erich Fried, il quale fa intendere come sia inesatto parlare di *compito* rispetto alla questione della catarsi o, più genericamente, della metamorfosi del dolore, e come, in ultimo, tale questione (insieme a quella relativa al come debba intendersi il potere di

⁴⁸ Ivi, pp. 181-182.

⁴⁹ Id., *Parva aesthetica: saggi 1958-1967*, a cura di E. Franchetti, Feltrinelli, Milano 1979, p. 181, in P. Gnani, *Tra pietre e stelle*, cit., p. 129.

⁵⁰ G. Bevilacqua, *Introduzione*, in P. Celan, *La verità della poesia*, cit., p. XXXV.

metamorfosi) sia problematica proprio in forza della contaminazione dei due piani, quello dell'arte e quello della vita. Fried presenta così il potere e la posizione indecidibile e tuttavia in alcuni casi (Celan, Pozzi) decisiva dell'arte nella vita: «Chi | da una poesia | si aspetta la salvezza | dovrebbe piuttosto | imparare | a leggere poesie | Chi | da una poesia | non aspetta alcuna salvezza | dovrebbe piuttosto | imparare | a leggere poesie»⁵¹.

⁵¹ E. Fried, *È quel che è, poesie d'amore di paura di collera*, Einaudi, Torino 2017, p. 173.

DALL'ETICO ALL'ESTETICO:
J. RANCIÈRE E LA METAMORFOSI
DEL *PARTAGE DU SENSIBLE*

Imma De Pascale

Riflettere sul concetto di metamorfosi nel pensiero di Jacques Rancière vuol dire interrogare il rapporto tra estetica e politica, e il significato che tale rapporto assume sulla base delle modificazioni del comune che determina. Detto altrimenti, riflettere sul concetto di metamorfosi significa esaminare, attraverso Rancière, una mutazione delle forme d'esperienza sensibile, delle maniere di percepire e di essere destinati. È possibile ritenere, dunque, che al fondamento della riflessione di Rancière sulla metamorfosi sia da collocare il concetto di *partage du sensible*, «quel sistema di evidenze sensibili che rendono contemporaneamente visibile l'esistenza di qualcosa di comune e la divisione che, su tale comune, definiscono dei posti e delle rispettive parti»¹. Il termine *partage* sta, da un lato, per partizione dello spazio e del tempo, di ciò che è visibile e dicibile e, dunque, condivisibile da coloro che pren-

¹ J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, a cura di I. Bussoni, DeriveApprodi, Roma 2016, p. 13.

dono parte alla comunità; dall'altro sta per divisione o separazione di ciò che non ha posto ed è soggetto a un regime di invisibilità e indicibilità. In tal modo una partizione del sensibile decreta contemporaneamente «un comune condiviso e delle parti esclusive»², fissa un punto di vista – suscettibile di essere modificato – sul mondo sensibile che ci circonda, detta la legge a un modo di essere adeguandolo a un modo di fare, ordinando convenzionalmente la comunità.

Rancière è un pensatore dell'emancipazione e la sua proposta in merito parte dal presupposto che sia necessario pensare altrimenti una partizione del sensibile quale mezzo concettuale, ma anche pratico, che si manifesta nell'atto estetico della politica con la creazione del dissenso, e nell'atto politico dell'estetica con la sospensione delle coordinate normali dell'esperienza sensibile. Arte e politica – scrive Rancière – non sono due realtà separate da interrogare nell'ambito di un loro eventuale rapporto, bensì «sono due forme di partizione del sensibile legate, l'una come all'altra, a uno specifico regime d'identificazione [sensibile]»³. Arte e politica – detto in altri termini – condividono lo spazio dell'*aisthesis* e la possibilità della sua riconfigurazione.

A partire da questo assunto il rapporto tra arte e politica viene indagato dal filosofo facendo dialogare tra loro tre diversi regimi dell'arte che corrispondono a tre differenti partizioni del sensibile, a partire dalle quali si intende analizzare – avendo come particolare riferimento la scena tragica – la metamorfosi, che assume il comune della comunità, la società, nel passaggio,

² *Ibidem*.

³ Id., *Il disagio dell'estetica*, a cura di P. Godani, ETS, Pisa 2009, p. 38.

da considerarsi nelle sue sfumature, dal regime etico, rappresentativo, al regime estetico. Tale passaggio mostra come la posta in gioco non sia semplicemente la questione dell'arte, ma più in generale la definizione dell'estetico sulla quale si gioca il rapporto tra arte e politica, il modo in cui il mondo ci si manifesta, nonché il modo in cui i ruoli e le identità in esso contenuti possono essere ridefiniti.

Il primo dei tre grandi regimi di identificazione dell'arte in Occidente è quello che Rancière chiama *regime etico delle immagini*, di cui Platone è il primo rappresentante. *La Repubblica* di Platone – come sottolinea Rancière – mostra per la prima volta con chiarezza il dialogo condizionante tra arte e politica, finalizzato alla costituzione di una comunità etica fondata sul principio di corrispondenza tra i modi di essere e i modi di fare; tale corrispondenza permette l'ideazione di una comunità ordinata secondo un principio che il filosofo francese definisce “poliziesco”, in cui vi sia il rispecchiamento dei cittadini nella “partizione” delle occupazioni e dei sensi che spettano loro. *La politeia*, così come è pensata da Platone, funziona secondo il regime dell'identico che presuppone una comunità piena, in cui non è ammesso alcuno spazio vuoto né tempo morto, nei quali possa insidiarsi la possibilità di un disaccordo sul *nomos* etico della distribuzione delle parti della comunità. La politica, posta alle dipendenze dell'Uno, si manifesta come *logos* vivente, dunque come *ethos* nei modi d'essere e nei caratteri, sia della comunità che di ciascuno dei suoi membri: ed è in questo senso che *l'archi-politica* si declina in *archi-polizia* in quanto il divenire sensibile totale della legge comunitaria attribuisce in maniera compiuta i modi d'essere e i modi di fare, i modi di sentire e i

modi di pensare⁴. L'arte nella comunità etica è tenuta a osservare il principio di verità il cui scopo è la fondazione di un'educazione che passi attraverso l'immagine fedele della realtà priva di ogni carattere illusorio o apparente. In Platone non c'è subordinazione dell'arte alla politica – scrive Rancière – in quanto per lui l'arte in quanto tale non esiste, ma esistono soltanto delle arti e dei modi di fare⁵. Pertanto «rivolgere l'indagine alla tragedia»⁶, come fa Platone nel libro X della *Repubblica*, non può che assumere il carattere di un'analisi politica di un modo di fare arte che corrisponda a un determinato modo d'essere delle immagini, degli individui e delle collettività: modi d'essere che riguardano la dimensione dell'*ethos*. Nel regime etico la questione dell'arte viene interamente sussunta all'interno del problema delle immagini: Platone si interroga sulla loro origine e sul valore di verità che da esse consegue, e sulla destinazione e sugli effetti che esse producono. La tragedia, d'altro canto, non rappresenterebbe semplicemente una forma d'arte, ma un modo attraverso cui la comunità si trova a essere esteticamente costituita al di là del problema della verità delle immagini: in questo senso è fondamentale, per Rancière, cogliere come il rapporto tra estetica e politica si ponga esemplarmente nella tragedia al livello della partizione del sensibile, ovvero della divisione sensibile del comune⁷.

⁴ Id., *Il disaccordo*, trad. it. B. Magni, Meltemi, Roma 2007, p. 85.

⁵ Id., *La partizione del sensibile*, cit., p. 26.

⁶ Platone, *La Repubblica*, X, 598e. Ci si riferisce qui alla traduzione italiana di M. Vegetti, BUR, Milano 2008.

⁷ J. Rancière, *La partizione del sensibile*, cit., p. 23.

Il mito fondatore delle razze e dei metalli con cui Platone chiude il terzo libro della *Repubblica* non istituisce meramente l'ordine gerarchico delle anime che abitano la città ideale, ma mette in atto una partizione del sensibile all'interno della quale pertiene la messa al bando dei pittori e dei poeti tragici e, più in generale, della *mimesis* quale messa in discussione del principio d'identità e verità. L'arte si presenta come una questione politica che rientra a pieno titolo nel sistema che si propone di fondare e ripartire le identità e di educarne i sensi. Per Rancière questo mito fondatore rappresenta l'archi-politica platonica quale progetto di una comunità integralmente realizzata, all'interno della quale la moltitudine degli uomini è sottomessa all'ordine gerarchico secondo cui «essi sono solo ciò che sono e fanno solo quel che fanno»⁸. Questa sottomissione che viene considerata da Platone come la virtù comune (*sophrosyne*)⁹ costituisce l'ordine della *politeia* completamente saturo: è proprio tale saturazione dello spazio e del tempo della comunità che fa sì che, nella *Repubblica*, il *nomos* esista solo come *ethos* che sottomette la legge allo spirito della legge. È proprio questa sottomissione allo spirito della legge, che esprime il modo di essere e il temperamento della comunità, a indurre il cittadino della *Repubblica* a essere persuaso da un racconto piuttosto che trattenuto dalla legge. In tale persuasione consiste il senso della narrazione e, nello stesso tempo, la traduzione della legge in educazione: questo è, per Rancière, il senso dell'archi-politica platonica intesa come «divenire sensibile totale della legge comunitaria»¹⁰. Poiché il poeta

⁸ Id., *Il disaccordo*, cit., p. 84.

⁹ Cfr. *ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 85.

tragico si pone al di là della persuasione del racconto e, quindi, al di là dello spirito della legge, egli rappresenta la figura dell'esteriorità radicale rispetto alla partizione istituita dall'archi-politica platonica: è perciò diseducativo, nella visione platonica, nella misura in cui è antipoliziesco nella visione di Rancière. Il poeta tragico è collocato dalla parte della democrazia nell'opposizione tra questa e la Repubblica. Se la democrazia è il regime «dell'esteriorità della legge che misura l'efficacia della parte dei *senza-parte* nel conflitto tra partiti»¹¹, la *politeia* platonica è fondata sull'educazione quale spirito della legge e sul regime di interiorità della comunità in cui la legge è tradotta in *ethos* (ovvero l'accordo tra il carattere degli individui e i costumi della collettività).

L'arte, nella *Repubblica*, è considerata un mezzo educativo e, a tale scopo, Platone ammette all'interno della città solo un tipo di poeta e di narratore di miti più austero e meno piacevole che modelli i suoi discorsi secondo le tracce imposte dai legislatori¹²: egli deve essere un poeta che racconti di un dio da cui derivi solo il bene e di gesta di uomini valenti a cui si addice contegno e moderazione. La critica alla poesia mimetica, quale riproduzione di simulacri, riportata nel libro II e III e poi nel X, si intreccia alla critica di Omero – considerato da Platone il primo dei tragici – oggetto principale dell'*accusa maggiore*¹³, secondo cui la poesia tragica, fondando sul *pathos* la propria rappresentazione degli dèi e degli eroi, è «in grado di corrompere anche gli uomini valenti»¹⁴. La messa

¹¹ Ivi, p. 86.

¹² Cfr. Platone, *La Repubblica*, III, 398b.

¹³ Cfr. ivi, X, 605c6.

¹⁴ *Ibidem*.

al bando dell'arte mimetica, e più precisamente dei poeti tragici, è la presa di distanza da una visione del mondo o, potremmo dire, da una partizione democratica la cui scena teatrale permette al cittadino di immaginare altre vite possibili, mettendo in crisi la comunità etica platonica, nella quale «non c'è un uomo doppio o molteplice, dato che ognuno svolge una sola funzione»¹⁵. La *mimesis* tragica, che si manifesta nello sdoppiamento del teatro, non garantisce più il rapporto tra gli effetti della parola e la posizione dei corpi nello spazio comune. Pertanto al fine di edificare una comunità etica, la partizione del sensibile attuata da Platone – scrive Rancière¹⁶ – sottrae agli artigiani lo spazio politico perché in tal caso essi farebbero altro rispetto alla propria occupazione; nello stesso tempo vieta ai poeti e agli attori la scena artistica meramente imitativa che li condurrebbe a imitare altro da se stessi, contravvenendo alla salvaguardia dell'unità della comunità che, sola, deve essere cantata o raccontata avendo cura di reprimere ogni forma di istintualità.

La tragedia, al contrario, manifesta attraverso il *pathos*, il rapporto della vita con quell'arte che, mediante l'imitazione delle passioni umane, induce «il pubblico ad arrendersi emotivamente alla sua visione della realtà e ad accettarne la prospettiva irrimediabilmente umana»¹⁷. La poesia tragica, rivolgendosi al «carattere eccitabile e mutevole»¹⁸, risveglia e ali-

¹⁵ Ivi, III, 397e.

¹⁶ Cfr. J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, cit., p. 39.

¹⁷ S. Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica edizioni, Palermo 2009, pp. 104-105.

¹⁸ Platone, *La Repubblica*, X, 605a-605c.

menta quella parte dell'anima inferiore perché priva di pensiero che la comunità etica si propone di tenere a freno attraverso l'educazione alla ragione: Apollo, dio della misura, è da preferire a Dioniso e al portato delle sofferenze umane oggetto della tragedia. Agli occhi di Platone, la tragedia rappresenta una visione del mondo e un sentimento della vita che salva i fenomeni propriamente umani e li riveste della più grande serietà rivelandosi, in tal modo, portatrice di un'immagine della realtà che si manifesta in una cultura fondata sul sentimento della contingenza dell'ordine delle cose del mondo; tale sentimento tragico della vita risulta incompatibile con quell'interpretazione etico-religiosa della realtà che mira, con le immagini dei suoi racconti, a un significato morale positivo¹⁹.

Muovendo la sua critica alla platonica partizione etica delle immagini, Rancière scrive: «Le pratiche artistiche sono dei modi di fare che partecipano della distribuzione generale dei modi di fare, in relazione ai modi di essere e alle forme di visibilità»²⁰. Il rifiuto platonico della *mimesis* è una critica della finzione tragica quale modo di fare arte che apre sulla scena uno spazio eterogeneo in cui è possibile ridisegnare il visibile e il dicibile e «immettere nell'anima una possibilità universale e ognora presente»²¹. Arte e politica sono dunque due partizioni legate tra loro dallo spazio dell'*aisthesis*: esse agiscono ordinando i corpi nello spazio-tempo della comunità sulla base di una partizione del sensibile portatrice di una cultura e una concezione del mondo. La questione della finzione, è

¹⁹ Cfr. S. Halliwell, *L'estetica della mimesis*, cit., p. 103.

²⁰ J. Rancière, *La partizione del sensibile*, cit., p. 15.

²¹ S. Halliwell, *L'estetica della mimesis*, cit., p. 106.

anzitutto – scrive Rancière – una questione di distribuzione degli spazi²²; nel regime etico, quale ordine poliziesco, lo svilimento della *mimesis* va di pari passo con la distribuzione simbolica dei corpi ai quali è negato – nella riduzione alla funzione – l'essere plurale o moltitudine che costituisce il carattere propriamente umano. La finzione, attraverso cui il poeta tragico interpreta mimeticamente la vita è, nello stesso tempo, l'atto di creazione di uno spazio in cui il possibile prende il posto dell'Uno, ed è la funzione entro cui il corpo lascia il posto all'espressione del disaccordo nel conteggio delle parti della comunità. “Uscire fuori di sé” è il presupposto emancipativo sia della tragedia che, più in generale, della partizione democratica, nella quale l'individuo ha la libertà di appropriarsi del proprio tempo sulla base politica dell'uguaglianza. Rifiutare la tragedia all'interno della città significa rifiutare molto di più che un modo di fare arte: significa rifiutare un modo d'essere dell'umano e una certa visione democratica della società che riconosce il dispositivo polemico della politica. La filosofia politica di Platone neutralizza l'elemento conflittuale della politica con la trasformazione della *physis* in *nomos*, che si manifesta nella sensibilizzazione della legge comunitaria.

Dal regime etico delle immagini, e dall'archi-politica platonica, prende le distanze il *regime rappresentativo* o *poietico* delle arti, in cui il principio mimetico cessa di essere un principio meramente normativo secondo il quale l'arte è tenuta a riprodurre copie somiglianti a dei modelli. Aristotele ridefinisce la *mimesis* quale principio pragmatico che identifica e organizza le arti quali modi di fare. A differenza del regime etico

²² Cfr. J. Rancière, *La partizione del sensibile*, cit., p. 15.

delle immagini, il regime poetico rappresentativo si basa su un principio pragmatico della produzione di oggetti specifici che entrano nell'ambito generale di ciò che chiamiamo "arte". Tali oggetti, sottratti alla loro funzione tecnica e al loro utilizzo sociale, vengono fatti rientrare all'interno di una legislazione propria che consente ad Aristotele di elaborare un concetto di *mimesis* strettamente legato a un principio produttivo. Tale principio consente, nello stesso tempo, di attribuire un privilegio all'azione tragica, che in Platone veniva subordinata alla dimensione ideale dell'esistenza. Lo spostamento dell'attenzione dall'essere dell'immagine e dalla copia di un modello, all'intreccio e alla concatenazione delle azioni umane, permette ad Aristotele il riconoscimento e la ridefinizione delle proprietà delle imitazioni nei termini di oggetti specificamente appartenenti a un'arte. È per questo che, in conseguenza di tale riconoscimento, Aristotele attribuisce una particolare importanza alla distinzione dei generi (artistici) secondo una «distribuzione delle somiglianze a partire da principi di verosimiglianza, convenienza o corrispondenza, criteri di distinzione o comparazione tra le arti, ecc.»²³.

Si può dire perciò che, per Rancière, l'Aristotele del regime poetico sia il fondatore delle "belle arti", in quanto è il primo che stabilisce una gerarchia delle arti che è, nello stesso tempo, «una classificazione dei modi di fare e dunque definisce dei modi del fare bene e di valutare le imitazioni»²⁴. L'Aristotele di Rancière è anche colui che definisce il regime rappresentativo o mimetico che organizza questi modi di fare e di va-

²³ Ivi, p. 29.

²⁴ *Ibidem*.

lutare e che, perciò, rende visibili le arti. Per Rancière è proprio questo regime di visibilità delle arti che le rende autonome dalle tecniche e che, classicamente, le ordina secondo la classificazione delle belle arti. A tutto ciò va aggiunto che nella concezione aristotelica delle arti mimetiche vi è la considerazione che esse «producono oggetti il cui valore rappresentativo esige conoscenza e comprensione»²⁵. In questo senso il valore rappresentativo è sia la produzione di oggetti specifici da parte dell'artista (intenzionalità delle opere mimetiche), sia la loro collocazione in un contesto di pratiche convenzionali e tradizionali che costituiscono l'intero ambito della cultura. Ciò significa che Aristotele introduce l'intenzionalità dell'artista nelle forme culturalmente istituzionalizzate connettendo i produttori con gli esecutori e i fruitori delle opere mimetiche²⁶, stabilendo così una partizione quale regime di visibilità delle arti.

La riabilitazione della tragedia avviene all'interno della reinterpretazione della *mimesis* compiuta attraverso un ponte che collega la *Politica* alla *Poetica*. Nel libro ottavo della *Politica*, Aristotele afferma che «nei ritmi e nei canti vi sono rappresentazioni quanto mai vicine alla realtà» dei caratteri e dei sentimenti etici²⁷. Tali sentimenti non sono solo rappresentati nella musica e riferiti alle proprietà dell'artista, ma costituiscono il carattere espressivo che produce effetti anche sugli ascoltatori in grado di riconoscere l'emozione interna

²⁵ S. Halliwell, *L'estetica della mimesis*, cit., p. 139.

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 141.

²⁷ Cfr. Aristotele, *Politica*, VIII, 1340a 19-28. Ci si riferisce qui al testo a cura di R. Laurenti, Laterza, Roma-Bari 2009.

alla musica grazie al coinvolgimento simpatetico²⁸. La musica, perciò «stabilisce il modello di una *mimesis* tesa a mettere in atto due cose: il disegno rappresentativo dell'emozione interna all'opera (o all'esecuzione) e, nello stesso tempo, la comunicazione agli ascoltatori di questa emozione»²⁹. Questa consapevolezza della dimensione espressiva della mimesi musicale, insieme all'idea della compartecipazione emotiva (simpatetica), non solo apre l'esperienza dell'ascoltatore all'emozione interna della musica, ma si può riferire anche alla dimensione tragica che coniuga l'espressività della musica con la dimensione dell'*ethos*. Procurare esempi affettivi etici agli ascoltatori significa farli condividere simpateticamente sentimenti ed emozioni in grado di elevarli alla cifra mimetica della conoscenza, determinata dall'intreccio poetico che solo è in grado di mostrare il mondo dell'azione umana nella finzione drammatica: «Aristotele elaborò un approccio teorico che riconosce due aspetti complementari della rappresentazione mimetica: 1) il suo stato di artefatto, frutto di una produzione che dà forma artistica a materiali artistici; 2) la sua capacità di significare e di “mettere in atto” modelli di realtà ipotetiche»³⁰. In altri termini il recupero della dimensione tragica per Aristotele passa attraverso un concetto di *mimesis* che riabilita la dimensione della finzione e del dramma così come della potenza inventiva e immaginativa dell'arte mimetica.

La tragedia è, dunque, un modo di fare arte che rientra nella propria dimensione culturale; essa è in Aristotele portatrice di una visione estetico-politica

²⁸ Cfr. *ivi*, 1340a 13.

²⁹ S. Halliwell, *L'estetica della mimesis*, cit., p. 145.

³⁰ *Ivi*, p. 154.

della realtà, espressione della para-politica che sostituisce alla virtù vuota della *sophrosyne* l'equivoca libertà del *demos*. Nel secondo libro della *Politica* Aristotele riconosce che, sebbene sia preferibile che sempre i migliori siano al governo, ciò risulta impossibile in una città in cui «sono tutti uguali per natura»³¹. Tuttavia, il riconoscimento del *demos* e la sua visibilità rientra nel compimento del *telos* comunitario teso a realizzare l'ordine della *physis* all'interno di un ordine costituzionale poliziesco. Il dettato secondo cui è *giusto* che ognuno partecipi, secondo il principio di uguaglianza alla vita politica, si manifesta nell'ambito di una *mimesis*, ossia di una specifica imitazione che si ha «quando quelli uguali si cedono a turno il potere e sono come uguali, una volta fuori di carica: quindi questi governano, quelli sono governati, a turno come se fossero diventati degli altri»³². Attraverso la *mimesis* egualitaria, Aristotele include il *demos* nella realizzazione del fine comunitario: tale inclusione è solo una finzione egualitaria che raggiunge il suo compimento mediante la *mimesis* politica del conflitto tra ricchi e poveri per il raggiungimento del dominio di una parte (la parte dei migliori) sull'altra. Di fatto, però, la libertà concessa ai cittadini di partecipare alla vita politica rientra nella creazione di un regime che rappresenta (imita) la democrazia nella tensione tra la logica egualitaria e la logica oligarchica disegualitaria dei corpi sociali. Scrive Aristotele: «È possibile che a tutti quelli che sono di natali incensurabili sia concesso di partecipare al governo, mentre in realtà vi partecipano quelli che possono starsene in ozio: perciò

³¹ Aristotele, *Politica*, II, 1261b 1.

³² *Ibidem*.

in una democrazia di tal sorta, le leggi imperano per la mancanza di entrate»³³. L'integrazione del *demos* nel fine comunitario raggiunge la perfezione nella forma dell'assenza di mezzi che permettano effettivamente al *demos* di partecipare alla vita politica: la *politeia* aristotelica realizza così una partizione del sensibile che separa il popolo da sé stesso impedendogli, di fatto, di prendere corpo. In questo senso, per Ranciè, la politica si rivela un affare estetico, ossia una questione di apparenza³⁴. La tragedia, quale arte della *mimesis*, rientra nella ripartizione gerarchica dei generi delle arti attraverso cui la para-politica definisce la sua visione gerarchica della comunità. Se la tragedia, quale modo di fare, porta con sé una visione estetico-politica del mondo e della vita, forse si potrebbe pensare che le emozioni messe al centro dell'imitazione tragica (così come il *demos* è collocato al centro nella *politeia*), rientrino nella *mimesis* egualitaria, su cui si fonderebbe un dialogo tra il poeta o il politico e il pubblico che fruisce l'opera; quest'ultimo sarebbe chiamato a partecipare della comprensione morale del mondo mediante lo strumento ideologico della catarsi.

Al *regime etico* delle immagini e al *regime rappresentativo*, che istaurano una partizione del sensibile comune fondata su un ordine estetico-poliziesco, si oppone il *regime estetico* delle arti, che svincola l'arte da ciò che la riduceva alla distinzione interna ai modi di fare identificandola, «attraverso la distinzione di un modo d'essere specifico dei prodotti dell'arte»³⁵. Il modo di essere di ciò che appartiene all'arte, nel regime

³³ Cfr. *ivi*, IV 1292b, 36-39.

³⁴ Cfr. J. Ranciè, *Il disaccordo*, cit., p. 89.

³⁵ *Id.*, *La partizione del sensibile*, cit., p. 30.

estetico, è quello di un regime specifico del sensibile che, sottraendo l'arte da ogni regola specifica e dalla gerarchia dei soggetti e delle tecniche, la lascia abitare da una potenza eterogenea che consiste nel paradosso di un'arte che è *arte* fino a quando è insieme *non arte*, altro dall'arte. Non essendo più identificata nei modi di fare, l'arte perde il proprio valore educativo e pragmatico per divenire libera espressione di un modo di essere della comunità: un modo di abitare lo spazio comune tramite la costitutiva contraddizione del regime estetico delle arti che, da un lato, fa dell'arte una forma autonoma della vita (una forma pura che considera l'arte come qualcosa *in sé*), dall'altro identifica l'arte con un momento del processo di autoformazione della vita³⁶. In tale regime l'arte è politica in virtù della sua autonomia da ogni progetto politico particolare e da ogni vita quotidiana estetizzata. Questo carattere di indifferenza dell'arte che "riposa in sé stessa" risponde alla promessa egualitaria della democrazia poiché rifiuta di partecipare all'ordine gerarchico: la sua indifferenza a tale ordine la rende sovversiva in quanto, autonomizzandosi, diventa un'arte politica che si preserva pura da ogni intervento politico. Questa operazione, allo stesso tempo indifferente ed "egualitaria", rappresenta la tradizione avanguardista riassunta nella parola d'ordine: salvare il sensibile eterogeneo nel suo potenziale di emancipazione³⁷.

Per Rancière lo stato estetico schilleriano è la maggiore espressione del regime estetico dell'arte, lo stato che determina una partizione del sensibile eterogeneo in cui è concepita l'identità fondamentale dei contrari:

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 35.

³⁷ Cfr. *id.*, *Il disagio dell'estetica*, cit., pp. 50-51.

questa nuova partizione è riassunta da Schiller con il termine “gioco”³⁸. Lo *stato estetico* schilleriano, che si esprime nella *libera apparenza* e nel *libero gioco* delle facoltà, si propone l’educazione di un’umanità a venire capace di vivere in una comunità politica libera dove sia pensabile «quell’uguaglianza delle intelligenze»³⁹ che Schiller non vede concretizzarsi nella Rivoluzione francese. Il *libero gioco* rappresenta l’identità dei contrari, la pura sospensione dell’ordine della dominazione e dell’esperienza sensibile ordinaria che fonda il regime di identificazione dell’arte moderna: apre a una partizione che porta a un regime di visibilità il *qualunque* e l’*anonimo*.

Nell’analisi kantiana della *Critica del giudizio* – in particolare nell’analitica del bello – il *libero gioco* e la *libera apparenza* sospendono il potere della forma sulla materia: a partire da questo Schiller trasforma le proposizioni filosofiche kantiane in proposizioni antropologiche e politiche e il libero gioco diventa la sospensione del potere dei dominatori sui dominati, della classe dell’intelletto sulla classe della sensazione. Ciò ha come conseguenza la neutralizzazione dell’ordine gerarchico che divide le arti e oppone due umanità⁴⁰. La sospensione estetica della supremazia della forma sulla materia e dell’intelligenza sulla sensibilità introdotta da Kant apre la strada alla “rivoluzione estetica” dell’esistenza sensibile, ovvero all’abolizione «di un insieme ordinato di rapporti tra il visibile e il dicibile,

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 42.

³⁹ *Id.*, *Il maestro ignorante*, a cura di A. Cavazzini, Mimesis, Milano 2008.

⁴⁰ Cfr. *Id.*, *Il disagio dell’estetica*, *cit.*, p. 42.

il sapere e l'azione, l'attività e la passività»⁴¹. Essa riconosce nell'autonomia estetica dell'arte non "un'arte per l'arte" che celebra il fare artistico separato dalla sua eteronomia, ma l'autonomia di una forma di esperienza sensibile che non è in conflitto né con le forme di vita collettiva e individuale, né con le varie configurazioni della comunità e con la sua politicizzazione. L'estetica – scrive Rancière – è il pensiero del disordine nuovo, non solo per la dissoluzione della gerarchia dei temi e dei fruitori, ma per il fatto che le opere d'arte, che non si adeguano più a un pubblico specifico verso il quale un tempo veniva veicolato un messaggio morale, si offrono allo sguardo di chiunque⁴². L'arte dell'età estetica è un'arte eterogenea rispetto alle forme della dominazione e, per questo, è capace di ridisegnare una partizione che, accogliendo il *qualunque*, si apre allo sguardo anonimo di *chiunque*. In ciò consiste il potenziale di emancipazione di una partizione che si fonda sull'inconciliabilità tra il bello e il consenso e che afferma il bene del dissenso.

La tragedia greca, nella lettura nietzscheana, manifesta tutto il potenziale della partizione del gioco istituita da Schiller nel momento in cui dalla danza tra Apollo e Dioniso (impulso formale e impulso materiale) si libera la bella apparenza per mezzo della dissonanza attraverso la quale si manifestano una visione del mondo e un *pathos* della vita. Dalla partecipazione a entrambi è possibile il sorgere di una comunità libera ed emancipata, in cui alla vista del dramma «il terreno vacilla, vien meno la fede

⁴¹ Id., *L'inconscio estetico*, a cura di M. Villani, Mimesis, Milano 2016, p. 61.

⁴² Cfr. Id., *Il disagio dell'estetica*, cit., p. 30.

nell'indissolubilità e nella rigidità dell'individuo. E allo stesso modo che il fanatico di Dioniso crede nella propria metamorfosi, così il poeta crede nella realtà delle sue figure»⁴³. La metamorfosi dello spettatore che si relaziona alla tragedia è la metamorfosi dell'individuo nella comunità rispetto all'apparato delle leggi: da spettatore passivo, predeterminato dal regime etico e rappresentativo di uno Stato poliziesco che lo pensa solo nell'unità della comunità a spettatore che, nel riconoscimento di una «molteplicità non disgiunta dall'unità»⁴⁴, si emancipa nell'autodeterminarsi politicamente ed esteticamente nello spazio eterogeneo della democrazia. L'emancipazione di ognuno di noi come spettatore è nel "potere di dissociazione" rispetto a ciò che ci vuole Uno, che ci vuole nel posto più appropriato alle nostre (in)capacità, le quali, in nome del consenso, non lasciano margine di *traduzione* o di interpretazione delle proprie esperienze sensibili. Nello stesso tempo è nel "potere di associazione" delle differenti capacità delle persone anonime il rendere ciascuno e ciascuna uguale a tutti gli altri, al di là delle contraddizioni e delle molteplicità che abitano gli individui e la comunità: «Il potere comune agli spettatori non deriva dal fatto che essi sono membri di un corpo collettivo, né da una qualche forma specifica di interattività. È il potere di ciascuno e di ciascuna di tradurre ciò che percepisce a modo proprio, di connetterlo all'avventura intellettuale singolare che lo

⁴³ F. Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, in G. Colli (a cura di), *La filosofia dell'epoca tragica dei Greci*, Adelphi, Milano 2010, p. 13.

⁴⁴ Ivi, p. 24.

rende simile agli altri, proprio perché la sua avventura non assomiglia a nessun'altra»⁴⁵.

La metamorfosi del *partage* dall'etico all'estetico che ci si è proposti di tracciare non è una meta raggiunta, ma una trasformazione in continuo divenire che, attraverso il dissenso, la politica gioca nello spazio dell'*aisthesis*. Tale metamorfosi estetico-politica della partizione che istituisce una comunità è volta a mettere in luce questa «solidarietà tra il sociale e l'estetico, tra la scoperta di una individualità per tutti e il progetto di una collettività libera»⁴⁶. Pensare con Kant e Schiller, così come fa Rancière, lo spazio dell'*aisthesis* come spazio della libertà, declinando lo spazio dell'estetico come spazio democratico, permette forse di definire la metamorfosi del sociale quale risultato del carattere *inventivo* e *finzionale* della pratica politica che sempre di nuovo è chiamata a dimostrare la propria capacità di definire nuovi *paesaggi del possibile*.

⁴⁵ J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, a cura di D. Mansella, DeriveApprodi, Roma 2018, pp. 22-23.

⁴⁶ Ivi, p. 43.

Sezione III

Etica e antropologia della metamorfosi

IL METODO METAMORFICO
IL MITO DI UN'ETICA DEL MUTAMENTO

Marlisa Spiti

1. *Il mito delle Metamorfosi*

Il ciclo seminariale, curato da Daniela Calabrò e Dario Giugliano, tenutosi presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli nell'ultimo trimestre del 2018, si è incentrato, sviluppandosi poi nelle più diverse prospettive filosofiche, sul tema estetico, politico e urbano della metamorfosi. Tale indagine si presenta immediatamente problematica da affrontare da un punto di vista sistematico. La questione si apre infatti intorno a una possibile "logica" metamorfica, sfidando la riflessione etica ed estetica ad assumere il concetto di metamorfosi quale luogo di ricerca consapevole del proprio ruolo filosofico.

Pertanto è opportuno prestare, preliminarmente, un proficuo ascolto alla parola poetica di Ovidio, le cui *Metamorfosi* appaiono di grande interesse intorno alla paradossale ricerca di una logica coerente e chiaramente identificabile in un universo mitico del tutto mutabile, meraviglioso, "altro".

Italo Calvino, nella sua introduzione alle *Metamorfosi*, sembrerebbe individuare nella mitica compenetrazione dèi-uomini-natura, su cui si costruisce il poema ovidiano, un “sistema”, seppure non ordinato gerarchicamente, bensì intricato in maniera non univoca, d’interrelazioni reciproche, in cui un’immagine possa tramutarsi continuamente nell’altra, trasformandosi senza posa:

Le *Metamorfosi* vogliono rappresentare l’insieme del raccontabile tramandato dalla letteratura con tutta la forza d’immagini e di significati che esso convoglia, senza decidere – secondo l’ambiguità propriamente mitica – tra le chiavi di lettura possibili. Solo accogliendo nel poema tutti i racconti e le intenzioni di racconto che scorrono in ogni direzione, che s’affollano e spingono per incanalarsi nell’ordinata distesa dei suoi esametri, l’autore delle *Metamorfosi* sarà sicuro di non servire un disegno parziale ma la molteplicità vivente che non esclude nessun dio noto o ignoto¹.

Una sorta di filosofia della metamorfosi dunque, una distesa, senza alcuna digressione che ne spieghi didascalicamente la logica, ove si accumulano l’una accanto all’altra, così rapidamente da trovarsi aggrovigliate e quasi intercambiabili, le immagini che si offrono al lettore, il quale assiste a uno spettacolo quasi “cinematografico”, in cui tutto si svolge al presente e non c’è alcuno spazio per altra spiegazione. Sebbene le rappresentazioni siano fantastiche, il tempo non è

¹ I. Calvino, *Gli indistinti confini*, saggio introduttivo alle *Metamorfosi* di Ovidio, Einaudi, Torino 2015, p. X.

affatto immaginario; il mito non si svolge in un altrove indefinito, in un luogo lontanissimo e in un imprecisato o imperfetto “c’era una volta”, bensì la descrizione è puntuale, realistica e quasi cronachistica – seppure nell’illusorietà lontana dal verisimile delle vicende dei personaggi immaginifici – e la distanza fra il confine mitico-letterario del poema e quello del lettore mondano sfuma, come in un flusso continuo di realtà che si scrive sulla pagina poetica, facendo perdere così al testo, magicamente, la sua eroica epicità ed estraneità, divenendo del tutto familiare, quotidiano. Il verbo della metamorfosi del mito ovidiano si trova infatti interamente coniugato al presente, vivido e istantaneo, da cui niente sfugge, in una catena di momenti di presenza, come se qualsiasi tipo di arresto – riflessione o racconto – fosse negato. Poiché forse ogni tipo di parola appresa-rappresa dai tempi spazializzati della storia e dalle razionali interpretazioni filosofiche è in sé già morta, pietrificata, fissata una volta per tutte, troppo “perfetta” e già passata, assente². Ed è ancora una volta Calvino a tematizzare questa specifica modalità metamorfica, al contempo estetica ed etica, del mito:

Le Metamorfosi sono il poema della rapidità: tutto deve succedere a ritmo serrato, imporsi all’immaginazione, ogni immagine deve sovrapporsi a un’altra immagine, acquistare evidenza, dileguare.

² Sulla modalità “lacaniana” di riflettere sulla possibilità di una scrittura della storia che lasci spazio al non-detto, all’oralità che non si scrive, cfr. M. de Certeau, *L’écriture de l’histoire*, Éditions Gallimard, Paris 1975; ed. it. *La scrittura della storia*, a cura di S. Facioni, trad. di A. Jeronimidis, Editoriale Jaca Book, Milano 2006.

È il principio del cinematografo: ogni verso come ogni fotogramma dev'essere pieno di stimoli visuali in movimento. *L'horror vacui* domina sia lo spazio che il tempo. Per pagine e pagine tutti i verbi sono al presente, tutto avviene sotto i nostri occhi, i fatti incalzano, ogni distanza è negata. E quando Ovidio sente il bisogno di cambiare ritmo, la prima cosa che fa non è cambiare il tempo dei verbi ma la persona, passare dalla terza alla seconda, cioè introdurre il personaggio di cui si sta per raccontare rivolgendogli direttamente col tu: *Te quoque mutatum torvo, Neptune, iuvenco...* Il presente non è solo nel tempo verbale ma è la presenza stessa del personaggio che viene evocata³.

La metamorfosi domina, dunque, la realtà, la riempie di continui e instabili momenti sfuggenti di presenza, e la pietrificazione si rivela come unica possibilità di sottrarsi al destino metamorfico del divenire. Eppure essa non sembra offrire salvezza, bensì appare tremenda, equivale alla morte e si manifesta, inoltre, nello stesso poema di Ovidio, come il segno di un'atroce punizione per chi, perfido e avaro come Batto, tutto vuole possedere, tanto che, burlato dal figlio di Giove, non riconosce il cangiare dell'aspetto divino:

Costui faceva il guardiano e sorvegliava le boscaglie e i pascoli erbosi e le mandrie di cavalle di razza del ricco Neleo. Diffidandone, Mercurio lo tirò gentilmente in disparte e gli disse: «Chiunque tu sia, brav'uomo, se per caso qualcuno cerca quest'armamento, di' che non l'hai visto, e tanto perché tu sia

³ I. Calvino, *Gli indistinti confini*, cit., p. XII.

ricompensato, prenditi in premio una vacca bella lustra». E gliela dette. Quello accettò e rispose così: «Vai pure tranquillo, amico. Prima che parli io del furto, parlerà questa pietra!». E indicò una pietra. Il figlio di Giove finse di andarsene, e di lì a poco tornò: aveva cambiato aspetto e voce. «Ehi, contadino, – disse, – se per questa zona hai visto passare dei buoi, aiutami e cerca di non tacere, perché me li hanno rubati. Avrai una femmina col suo bravo toro». Il vecchio, visto che il compenso raddoppiava, «Saranno sotto quei montoni», rispose; e sotto quei montoni erano. Rise Mercurio nipote di Atlante e disse: «Perfido, tradisci me a me stesso? Me a me stesso tradisci?», e tramutò quel petto spergiuro in una dura pietra, che ancor oggi è chiamata “la Spia”. Da allora la pietra, che propriamente non c’entra, è considerata infame⁴.

In questo senso, indugiare, fermare il movimento incessante e fluente del mutamento significa negare l’esistenza, pietrificare; è un’infrazione della regola metamorfica, la cui logica, niente affatto normativa, vieta l’arresto – che si raffigura nell’immagine poetica tanto fiabistica quanto efficace della pietra – del processo fenomenico, sicché l’interruzione del divenire è fissazione, illusione a sua volta. È come se il trattenere fosse una distrazione, un movimento refrattario e contrario alla metamorfosi, una pretesa, allo stesso tempo impossibile e possessiva, di determinazione identitaria, una lunga digressione in cui l’irresistibile pensiero – filosofico? – si ferma col suo stesso prodursi inquieto

⁴ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 2015, p. 81.

e ripetitivo, divenendo parola pericolosa, definizione, che, per paura di trasformarsi incessantemente, anch'essa al ritmo della repentina realtà metamorfica, corre il rischio di diventare parola esclusiva, finita, illusione di esauribilità.

2. *Un rito metamorfico*

In proposito è interessante notare come anche nelle leggende e nei racconti popolari del folklore tradizionale il protagonista mitico abbia la prescrizione di non voltarsi indietro e come, qualora l'eroe disobbedisca a tale divieto durante la fuga, si trovi trasformato in statua di sale o di pietra. Luigi Lombardi Satriani e Mariano Meligrana osservano altresì che nella realistica *factio* del viaggio per il mondo dei morti, che ripercorre l'itinerario effettivo del defunto dopo la sua dipartita, secondo alcune credenze popolari della cultura contadina dell'Italia meridionale, attraverso il cosiddetto ponte di San Giacomo per raggiungere il nuovo regno infero, si svolge una processione, un vero e proprio rituale magico/funerario, a cui i pellegrini storici partecipano, attenendosi a delle stabilite procedure cautelative «che impediscano che la morte resti irretita nella vita»⁵. La possibilità d'essere della morte viene in questo modo garantita, come necessario viaggio che l'anima deve percorrere per giungere nel regno dei morti, e nello stesso tempo il rito permette di ridefinire le caratteristiche della vita superstite tramite

⁵ L.M. Lombardi Satriani, M. Meligrana, *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Sellerio, Palermo 1996, p. 161.

le modalità del viaggio mitico. Fra le altre prescrizioni del rituale simbolico il dispositivo para-logico del “non voltarsi mai indietro” rende possibile simultaneamente la dipartita effettiva del morto, intesa come passaggio di *status* del vivente in antenato, e la vita del superstite, che, per garantirsi la possibilità di continuare a vivere, deve sciogliere il legame col passato, accompagnando il defunto nel pellegrinaggio mitico come se anche egli stesso fosse morto:

In questo viaggio realistico l'organizzazione delle modalità rituali sembra finalizzata alla *fictio* dello stato di morte, che conferisce validità ed efficacia alla intenzionalità sostitutiva. Il regime rituale cui deve sottoporsi il pellegrino rappresenta una sospensione controllata di alcune attività sensoriali, che instaura un orizzonte di destorificazione nel quale la vita è come attenuata, in un quadro di garanzie per la sua prosecuzione. È un viaggio compiuto *come se* si fosse morti e quindi è un'anticipazione protetta della propria morte, intesa costitutivamente come viaggio. La sospensione dello sguardo, attraverso il mascheramento del volto, risponde specificamente all'esigenza rituale di non vedersi mentre si compie un'operazione vitale, quale quella del mangiare (che pur ha le sue valenze magico-sacrali ed è sottoposta a un regime di restrizioni cerimoniali); cioè, si compiono le operazioni necessarie perché la continuazione della vita sia possibile (alimentarsi), ma queste non debbono essere guardate, non essendo viste subiscono, in virtù della mediazione rituale, una sorta di annullamento. La vita è possibile in tutta la sua pienezza nella misura in cui viene vista vivere. Per poter realizzare l'attenuazione controllata della

vita, in altri termini, è necessario mangiare come se non si mangiasse e questo specifico *come se* si raggiunge attraverso la sospensione dello sguardo, che ha, come più volte ribadito, valore fondante. Il pellegrino, per rendersi *simile* al morto, garantendosi contemporaneamente la continuazione della vita, deve rendere clandestina la propria vitalità; deve, cioè, compiere le azioni vitalmente necessarie ma rese, secondo la coerenza della *fictio*, clandestine a se stesso, al proprio sguardo. [...] Il non “voltarsi mai indietro, qualunque siano le occasioni e le circostanze” rientra nel regime di non-distrazione cui sono orientate tutte le altre modalità rituali e risponde specificamente all’esigenza dello scioglimento del legame con il proprio passato, con la propria storia, con il proprio retroterra, per una concentrata disponibilità alla ierofania⁶.

Questa riflessione, offertaci dall’osservazione delle ritualità folkloriche funerarie, ci prospetta, sebbene con un segno rovesciato, una visione della morte come una necessaria trasformazione nell’altro da sé in un continuo cambiamento di *status*; una vita, potremmo dire, metamorfica, mentre la vita, così come viene generalmente intesa, si può tematizzare come un insufficiente sguardo storicizzante, che desidera contemplare sé stesso, alla ricerca di una qualche stabilità o identità, che tutt’al più può esercitarsi mimeticamente e ritualmente in vista della morte. Sicché solo allorquando costui, che sosteneva di “vivere”, non può più voltarsi indietro, comincia a vivere propriamente la vita come metamorfosi incessante, ov-

⁶ Ivi, pp. 179-181.

vero nel momento in cui rinuncia a guardarsi vivere, a riflettersi allo specchio e si lascia spontaneamente trasformare, vivendo pienamente il mutamento, il singolo momento di passaggio.

Così quella morte-vita metamorfica dell'universo ovidiano appare, spiegata attraverso la logica mitico-simbolica del rito e della sua rappresentazione poetica, più autenticamente connotata in senso "filosofico".

3. *Il realismo del metodo metamorfico*

La straordinaria capacità del dispositivo metamorfico di descrivere, nel mito e nel rito, sino all'eccesso, il cangiante mutamento della realtà ci mostra esplicitamente, se non consapevolmente, l'insufficienza di un qualsiasi altro tentativo di organizzazione sistematica delle verità mondane, indisponibili a ridursi a un'unità oggettiva. Pertanto, da questa prospettiva, tale carattere sfumato e metamorfico della narrazione mitico-rituale si può cogliere nella struttura complessiva della rappresentazione mimetica della letteratura e della filosofia occidentale.

La disposizione consequenziale delle immagini in divenire, di cui la metamorfosi si serve per porre l'uno accanto all'altro cambiamenti ininterrotti di *status* delle cose, non segue un criterio assiologico, verticale e progressivo, ma al contrario lo "stile" metamorfico coglie qualsiasi dettaglio nel processo incessante di istanti momentanei, rivelandosi intrinsecamente orizzontale e "relazionale". Una cosa è già altro da sé nel momento in cui si evoca, poiché non si fissa mai in una vera e propria definizione stabilita, ma si presenta, nell'attimo stesso in cui appare, destinata a cangiarsi d'aspetto e a

dissolversi, cosicché ogni immagine assume, sia essa rozza o sublime, il medesimo valore etico ed estetico rispetto alle altre.

Con il filologo Erich Auerbach, attento studioso del realismo nella letteratura occidentale, ci si trova di fronte a un metodo rigorosamente “casuale”, che potremmo definire metamorfico al suo interno, poiché i testi da analizzare vengono scelti coscientemente senza alcuna pianificazione precostituita secondo categorie critiche trascendenti all’indagine, preferendo “fermare” lo sguardo sui singoli fatti – disposti l’uno accanto all’altro in una “relazione alla pari” – per quanto possano sembrare piccoli e insignificanti. Anzi è proprio nell’apparenza umile e dimessa di tali oggetti, nei loro più infimi particolari che si annida inaspettatamente la maggiore profondità dell’esistenza umana:

Questo spostamento del centro di gravità esprime quasi uno spostamento di fiducia: si attribuisce meno importanza alle grandi svolte esteriori e ai colpi del destino, come se da essi non possa scaturire nulla di decisivo per l’oggetto; si ha fiducia invece che un qualunque fatto della vita scelto casualmente contenga in ogni momento e possa rappresentare la somma dei destini; si ha fiducia maggiore nelle sintesi ottenute con l’esaurire un fatto quotidiano, piuttosto che nella trattazione completa in ordine cronologico⁷.

⁷ E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern 1946; ed. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 2000, vol. II, p. 332.

La metamorfosi dunque non gerarchizza, bensì abbraccia, allo stesso modo, tutti i tipi di oggetti. Di conseguenza, in questa trattazione della mimesi nella letteratura occidentale, cade l'ordine assiologico che disponeva la classica tripartizione degli stili, in cui ai grandi argomenti corrispondeva il discorso elevato e alle cose di poco valore quello umile, poiché nel più misero degli oggetti si rivela tutta la misteriosità dell'umano, creando quel nuovo discorso, un *sermo* allo stesso tempo *humilis et sublimis*, ove il comico e il tragico si trovano spesso sovrapposti.

Cercando di tracciare un percorso coerente attraverso alcune delle tante suggestioni offerte dalle singole relazioni in ambito seminariale, forse non è di banale interesse seguire, ancora una volta, le considerazioni di Erich Auerbach, il quale pubblica nel 1924 una traduzione in tedesco della *Scienza Nuova* di Vico. Nell'introduzione auerbachiana alla serie di saggi raccolti in *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* si riflette sullo scopo e sul metodo della critica letteraria, influenzata dagli stessi concetti vichiani della conoscenza storica. Quello che importa, secondo Auerbach, anche nella concezione della teoria della poesia del Vico, è il pregiudizio straordinariamente fecondo sulla superiorità poetica delle età antiche. D'altro canto, quel primo pensiero dell'uomo-bestione dell'universo primitivo vichiano è un'attribuzione di senso, che, pur essendo superstiziosa, è "formalmente" vera. Per Erich Auerbach:

Posseduto dalla sua visione, in difetto di materiale per dimostrarla (a lui mancavano tutti i dati dell'etnologia, dell'orientalistica, della medievalistica che

sono emersi in seguito), egli spesso interpretava forzatamente le antiche testimonianze di cui disponeva: miti, origini e significati delle parole, passi di poeti, storici e giuristi. Talvolta egli dimenticava o trascurava quel che studiosi contemporanei avevano già studiato meglio di lui. Per noi, oggi, interessati alla sua idea della struttura della storia, ciò non ha più importanza; quello che importa è il metodo, ossia l'induzione da una singola testimonianza, ma non gli errori di esecuzione, dal momento che in ogni caso al giorno d'oggi un'impresa di quel genere dovrebbe essere fondata su materiale affatto diverso. Al contrario, noi ammiriamo la forza dell'idea che ha permesso il sorgere di una tale opera con un materiale così insufficiente; noi seguiamo con partecipazione la lotta che egli conduceva per dar forma alle sue idee; gliene dette la forza il suo energico sforzo interpretativo, che racchiudeva in sé il pregiudizio e talvolta la cecità⁸.

La forma di pensiero e di espressione, la poesia, scaturita dalla fantasia (predominante nell'età primitiva) è il primario tentativo, politicamente costruttivo, di mettere in forma l'informe, bruciando la *ingens silva*, lo spazio senza legge, illimitato e perturbante:

Attraverso rappresentazioni mitiche da essa stessa costruite eppure ritenute vere (*fingunt simul creduntque*) essa porta all'ordine costituito e alla for-

⁸ Id., *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Francke, Bern 1958; ed. it. *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, trad. di F. Codino, Feltrinelli, Milano 2007, p. 23.

mazione sociale. Nelle prime età “poetiche” l’attività spirituale degli uomini riposa bensì su passioni ma non conduce a vaghi sentimenti, essa porta a formare solidi miti che il Vico definisce “universali fantastici”, rappresentazioni universali scaturite dalla fantasia: e dunque sintesi concretamente rappresentate, plasticamente rappresentate, quali nascono dalla forza dell’immaginazione (ricercante una difesa dal caos, e organizzata in forma formulistico-rituale). Da essi nascono le prime istituzioni sociali, dominate dal rituale magico, che dal Vico sono anch’esse definite poetiche⁹.

Il gigante vichiano opera una metamorfosi politica, organizza la città, l’*urbe*, termine etimologicamente correlabile all’aratro, sicché l’operazione civile di messa in forma del caos sarebbe metaforicamente avvicicabile all’uso, economico e quasi sacrilego, dell’attrezzo contadino, violento nel tentativo di squartare la terra, asservita ora ai bisogni umani, e di capovolgere le sue zolle. Similmente, nel campo del pensiero linguistico e organizzato, l’ordinare, il nominare, il definire, l’identificare le “cose” fa passare, attraverso quell’errore necessario e universalmente-formalmente vero, dalla *barbarie del senso* alla *barbarie della riflessione*, all’età della parola in-formante, che perde il referente reale, diventando essa stessa, la “parola”, la nuova superstizione, infirmità del senso e infermità della sapienza.

Tuttavia, nel mondo della ragione che si è fatto storico, quello della razionalizzante interpretazione “scientifico-filosofica”, che ha abbandonato la sua origine poetica, si odono ancora le voci, dei suoni di

⁹ Ivi, p. 21.

sottofondo, ascrivibili e astorici, di un altrove al di là dello spazio della “sanità”, della terra, non battuta con la forza dell’aratro, umida e selvatica, onirica e placidamente fantastica, della poesia e della fiaba, in cui le metamorfosi mitiche sono ancora possibili, ove, anzi, l’unica legge che sembra entrarvi sia quella, forse ancora troppo logica, del capovolgimento¹⁰.

Appare in questo senso interessante l’argomentazione che si muove tra alimentazione e letteratura di Piero Camporesi, che offre un’immagine pregnante sul rapporto fra il mondo culinario dei raccoglitori di erbe e quello dei cacciatori, fra quello poetico, “smemorante” delle radici, cibo della terra d’origine, e quello storico, “controllato” delle carni, convito del conquistatore avido di lontananze:

¹⁰ Sulla regola interpretativa del capovolgimento dei significati degli oggetti sognati, cfr. L.M. Lombardi Satriani, M. Meligrana, *Il ponte di San Giacomo. L’ideologia della morte nella società contadina del Sud*, cit., p. 340: «In generale il presagio fausto od infausto dei sogni sta tutto nel colore degli oggetti sognati; e i colori sono il nero e il bianco. Il nero, che nelle credenze e negli usi comuni significa lutto, errore, disgrazia, morte, applicato ai sogni è considerato colore di lietissimo augurio. La cosa è strana a prima vista; ma l’amico Guastella, che la ebbe a rilevare in una sua notareella in proposito, mi fa riflettere che noi non potremmo spiegarla, né persuaderci di questo rivolgimento di ogni nostro concetto morale, ove non ricorressimo all’idea, che la interpretazione dei sogni, formando parte delle arti magiche, si poggia sul fondamento di esse, cioè la notte, i regni bui e l’evocazione degli spiriti maligni. E per opposta ragione, il bianco che per noi è la luce, l’allegrezza, l’onestà, la santità e via dicendo, diviene sventura, povertà, morte nella visione dei sogni. Il concetto dei colori poi si capovolge, quando i sogni vogliono riferire ad oggetti totalmente cristiani, perché il bianco diviene simbolo di salvazione e il nero di dannazione».

Ma dietro le quinte di succulenti conviti carnei (il cibo dei Goti, carnivori guerrieri, inquieti e feroci conquistatori avidi di lontananze) si profilano paradisi vegetali colmi di smemoranti radici, di erbe che spongono la tentazione della migrazione e del movimento, preparando un “viaggio” diverso, tutto onirico e placidamente fantastico. Sono le “radici dei sogni”, le bietole dei desideri che alla fame, alla paura, all’angoscia delle generazioni passate offrivano (insieme alle erbe “selvagge”) non solo una sterile sopravvivenza negli anni della fame, ma anche l’effimera eppur necessaria consolazione della droga rituale e del paradiso artificiale¹¹.

4. *Un'altra etica umano-animale*

Dunque, quel mondo “primitivo” è capace di una trasformazione profonda, esteriormente visibile nei miti e nei riti, così nelle raffigurazioni letterarie fantastiche e poetiche che produce; e non è violento, poiché, ai suoi albori, si potrebbe dire, non fa ancora uso di una parola “edificante” e quindi allo stesso tempo costruttiva e distruttiva, bensì segue la natura cangiante della realtà mitico-metamorfica.

Infatti gli uomini-animali, capaci di mutare fra le varie forme viventi, sono quelli che nella trattazione di Elias Canetti in *Massa e potere*, durante i loro originari rituali, si rivolgono ai totem, l’ultimo esempio di un rapporto biunivoco tra uomo e animale grazie al quale la comunità primitiva poteva accrescersi. Essi,

¹¹ P. Camporesi, *La terra e la luna. Alimentazione, folklore, società*, il Saggiatore, Milano 1989, p. 169.

cioè, non sopravvivono, ovvero non hanno un rapporto predatorio con gli altri esseri viventi, bensì sperimentano una forma di convivenza metamorfica, diventando qualcosa di diverso insieme agli altri, animali e uomini, e accrescendosi:

Attraverso enormi periodi di tempo, durante i quali egli visse in piccoli gruppi, l'uomo in successive *metamorfosi* si identificò con tutti gli animali che conosceva. Mediante questo esercizio di metamorfosi, che era la sua dote peculiare e il suo piacere, egli divenne davvero uomo¹².

La metamorfosi si rivela, quindi, come unica modalità attraverso la quale l'uomo possa essere veramente tale, relazionandosi con le infinite trasformazioni di sé stesso e quindi con le altrui forme viventi, tanto da trasformarsi con esse e in esse in un perpetuo, proficuo ed "etico" mutamento, che fugga qualsiasi tipo di cristallizzazione.

Sulla questione dell'animalità, intesa come la possibilità, sempre paradossale, per l'*homo loquax* di un contatto diretto con il mondo, si è soffermato in maniera precipua Felice Cimatti, evidenziando come il tema della metamorfosi metta in discussione la stessa categoria di soggetto. Questi si intende non solo come colui che si rapporta mediatamente alle cose, tramite il linguaggio, che lo separa e lo disloca dal flusso vivente della realtà, spinto dal desiderio di distanziarsene, affermando e afferrando, nominando e identificando gli oggetti di fronte a sé, bensì originalmente come

¹² E. Canetti, *Masse und Macht*, Claassen, Hamburg 1973; ed. it. *Massa e potere*, trad. di F. Jesi, Adelphi, Milano 1981, p. 130.

essere umano-animale capace di immergersi nel puro divenire, di vivere il fluente movimento metamorfico, l'istante presente, il "tra": «Il *mondo è animale* quando non è pensato attraverso le categorie del linguaggio-pensiero, quando si partecipa del movimento del mondo in modo pieno e diretto»¹³.

Ciò significa, in estrema sintesi, che tale essere umano, sebbene rischi inevitabilmente di chiudersi in un universo trascendente e riflessivo, sia allo stesso tempo intrinsecamente vulnerabile, metamorfico, esposto all'alterità. E tale "altro" non rappresenta soltanto una minaccia, bensì si rivela una risorsa preziosissima, l'occasione dell'apertura alla disponibilità sempre rinnovantesi al cambiamento, la sfida e la possibilità non più solo mitica ma "vivente" di un'etica del mutamento.

¹³ F. Cimatti, *Sguardi animali*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2018, p. 31.

METAMORFOSI ED EMANCIPAZIONE
APPUNTI PER UN'ANTROPOLOGIA
DELL'ALTERAZIONE

Leonard Mazzone

1. *Una nozione “ad accesso limitato”*

Diversamente dagli altri fenomeni sociali – dalle masse al potere, passando attraverso le nozioni correlate di sopravvivenza, antimutamento, simulazione e paranoia – che ossessionarono Elias Canetti durante l'intero arco della sua biografia intellettuale, la categoria di metamorfosi conserva tuttora un'enigmaticità che resiste anche al più intenso corpo a corpo con le pagine delle sue opere. Questa opacità risale non soltanto alla sistematica ritrosia del Premio Nobel per la letteratura a definire i concetti utilizzati, ma anche e soprattutto alle inevitabili difficoltà classificatorie che si incontrano quando si ha a che fare con una parola tanto plurivoca, se non addirittura “mistica” (per sua stessa ammissione)¹.

¹ E. Canetti, *Die Fliegenpein. Aufzeichnungen*, Hanser, München 1992; ed. it. *La tortura delle mosche*, trad. di R. Colorni, Adelphi, Milano 2008, p. 144.

Anche dopo la pubblicazione del testo (*Massa e potere*) che più di ogni altro aveva messo al centro di interi capitoli la nozione di metamorfosi, Canetti ammette di avere trovato una chiave di accesso per la sua comprensione, ma di non averla girata: «La porta è chiusa, non si può entrare. Ci sarà ancora da pensarci molto»². Al netto di questa laconica constatazione, due sono le vie accessibili al lettore contemporaneo per varcare tale soglia. La prima è indiretta e somiglia a un ingresso laterale e tortuoso, perché consiste nel rovesciamento semantico di tutte le nozioni – sopravvivenza, antimutamento, paranoia – che Canetti conia ed esamina per decifrare l'enigma del potere e che vengono sistematicamente contrapposte a quella di metamorfosi. Una seconda via, più diretta, consiste nell'isolare tutte le occorrenze del termine all'interno della produzione saggistica, letteraria e – soprattutto – aforistica di Canetti. Più facilmente percorribile del primo, questo secondo accesso è, tuttavia, anche più arduo da reperire, perché obbliga a tracciare percorsi di lettura che travalicano la destinazione editoriale delle opere di Canetti e a risalire ai nodi testuali in cui la categoria di metamorfosi è definita per quello che è, anche se sempre e soltanto in relazione a fenomeni, esperienze e miti che esemplificano senza mai pretendere di esaurire il senso di questa nozione. Sono proprio i miti passati in rassegna da Canetti a fare della metamorfosi il

principio stesso del vivente, ciò che ha reso possibile
agli esseri umani di diventare tali, ciò che si esprime

² Id., *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, Hanser, München 1973; ed. it. *La provincia dell'uomo*, trad. di F. Jesi, Adelphi, Milano 2006, p. 251.

nei miti antichi. Ma è anche quello che, nella sua rigidità statuaria di cadavere, il tiranno non vuole. Tuttavia, se il tiranno è una delle realizzazioni della maledizione dell'umanità, ovvero della "sopravvivenza", è possibile una realizzazione di tutt'altro genere della sopravvivenza stessa, quella del poeta, per il quale la metamorfosi costituisce il principio dell'esistenza³.

Dopo aver brevemente battuto la prima di queste vie per chiarire ciò che la nozione di metamorfosi non può essere⁴, in questa sede mi soffermerò sulla seconda, nella speranza di offrire una panoramica il più possibile chiara ed esaustiva di questa enigmatica categoria e delle sue possibili declinazioni in ambito antropologico, estetico, morale e politico.

2. Sopravvivenza, paranoia, antimutamento

Nonostante la mole di scritti e la pluralità di generi frequentati nel corso della sua biografia intellettuale, Canetti non concesse mai una tregua alla guerra dichiarata contro la morte. Se «lo sforzo più grande della vita è di non abituarsi alla morte»⁵, la missione

³ Y. Ishaghpour, *Elias Canetti: métamorphose et identité*, La différence, Paris 1990; ed. it. *Elias Canetti. Metamorfosi e identità*, trad. di S. Pietri, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 45.

⁴ Questa prima via di accesso è al centro del contributo di L. Mazzone, *Processi di alterazione. Il concetto di metamorfosi nelle opere di Elias Canetti* (in fase di pubblicazione).

⁵ E. Canetti, *La provincia dell'uomo*, cit., p. 310. Non a caso, poco dopo la morte di Canetti, Roberto Calasso ha scritto che «Canetti è stato maestro dell'unica resistenza che non conosce

di scrittore a cui Canetti votò gran parte della sua esistenza non poteva che diventare il principale terreno di questo scontro: «Scrivere senza bussola? Io ho sempre l'ago in me, ed esso indica sempre il suo Nord magnetico, la fine»⁶. Non deve quindi stupire che la problematizzazione della morte sia al centro di ogni opera canettiana, dal romanzo ai saggi, passando attraverso i drammi teatrali, i quaderni di appunti e i volumi della sua autobiografia. Che si trattasse di riflettere sulle masse, sul potere, sulle lingue, sulle maschere o sulla metamorfosi, ciascuno di questi temi ricorrenti dava forma e consentiva di decifrare le possibili reazioni umane di fronte alla morte.

Una tale ostinazione rende forse meno azzardato il paragone con un altro (altrettanto atipico) Premio Nobel per la letteratura del secolo scorso: la guerra dichiarata da Canetti contro la morte svolge una funzione analoga a quella della rivolta contro l'assurdo all'insegna della quale Albert Camus aveva aggiornato la celebre formula del *cogito* cartesiano⁷. Nel caso di

limiti né tregue: la resistenza contro la morte» (R. Calasso, *Seduti in quel caffè*, in "la Repubblica", 19 Agosto 1994, p. 29). Sul problema della morte come architrave dell'*opus* canettiano, si veda E. Piel, *Der Gewalt den Garaus machen*, in W. Hofmann (Hrsg.), *Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, Hanser, München 1985, pp. 148-166 e Id., *Aus Gesprächen mit Peter Laemmle*, in Id., *Aufsätze. Reden. Gespräche*, Hanser, München-Wien 2005, Band X, pp. 339-345 (pubblicato per la prima volta nel 1999).

⁶ E. Canetti, *Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985*, Hanser, München 1987; ed. it. *Il cuore segreto dell'orologio*, trad. di G. Forti, Adelphi, Milano 2008, p. 81.

⁷ Cfr. A. Camus, *L'Homme révolté*, Gallimard, Paris 1951; ed. it. *L'uomo in rivolta*, in *Opere*, a cura di R. Grenier, trad. di L. Magrini, Bompiani, Milano 1996, p. 643: «In quella che è la

Canetti la rivolta contro l'assurdità della morte non ha nulla a che vedere con un'effimera avversione a un imprescindibile dato biologico⁸, né si configura come la premessa filosofica di un nuovo stadio evolutivo della coscienza (come avviene nella *Fenomenologia dello spirito* di Hegel) o di una vita autentica (come accade in certe versioni dell'esistenzialismo novecentesco); è «piuttosto da intendere da un lato come critica della dimensione sociale dell'esperienza della morte, della sua elaborazione culturale, e dall'altro più propriamente come denuncia della condizione alienata propria dell'essenza stessa del soggetto e della sua esistenza nel mondo»⁹.

Denaturalizzare la morte significa innanzitutto politicizzarla, lottare contro il riconoscimento che le viene silenziosamente tributato. A differenza dei tentativi

nostra prova quotidiana, la rivolta svolge la stessa funzione del “cogito” nell'ordine del pensiero: è la prima evidenza. Ma questa evidenza trae l'individuo dalla sua solitudine. È un luogo comune che fonda su tutti gli uomini il primo valore. Mi rivolto, dunque siamo». Si veda anche A. Camus, *Remarque sur le révolte* (1945), in *Œuvres complètes*, III, 1949-1956, Gallimard, Paris 2008, pp. 325-337; ed. it. *Nota sulla rivolta*, a cura di M. Weyembergh, trad. di S. Del Bono, «La società degli individui», 14 (2011), 42, pp. 95-112: composto tra il 1942 e il 1945, il saggio registra la fondamentale transizione dalla “rivolta solitaria” condensata ne *La morte felice*, *Lo straniero* e ne *Il mito di Sisifo* alla “rivolta solidale” configurata in *L'uomo in rivolta*.

⁸ Cfr. M. Reich-Ranicki, “Marrakesch ist überall”, in Id., *Entgegnungen. Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1979, pp. 47-52, che nel sostenere la tesi richiamata nel testo ascrive alla lotta di Canetti contro la morte un che di infondato e irrazionale.

⁹ R. Puntin, *Elias Canetti. A nude parole contro la morte*, Lint, Trieste 2000, p. 13. A questo proposito, si veda anche D. Barnouw, *Elias Canetti. Zur Einführung*, Junius, Hamburg 1996.

filosofici di addomesticare il problema trasformando la vita in un'anticipazione premeditata della sua negazione, la guerra dichiarata da Canetti contro la morte va intesa come una lotta costante contro ogni forma di *sopravvivenza*. Il paradosso insito in tale equazione, apparentemente arbitraria, è destinato a sfumare, non appena si presti attenzione al carattere relazionale e mortificante della nozione di sopravvivenza: al contrario del concetto neutro di autoconservazione, infatti, quello di sopravvivenza innesta la conservazione della propria vita sulla morte o sulla mortificazione altrui. Non tutte le forme di sopravvivenza sono attivamente desiderate dai soggetti. La lotta che le si può opporre, infatti, può assumere la forma del ricordo – tale è l'obiettivo dichiarato dei tre volumi dell'autobiografia canettiana – per sottrarre all'oblio chi non è più in vita, qualora si sia sopravvissuti senza volerlo¹⁰. Sono le forme più attive di sopravvivenza, invece, a giustificare la ribellione di Canetti contro la morte. Che sia sinonimo di uccidere o di sottomettere, *voler sopravvivere* significa subordinare la propria vitalità alla mortificazione altrui. Il dominio non nasce, dunque, dalla disponibilità soggettiva a rischiare la vita, ma dalla vigliaccheria dinanzi alla morte, che ispira il desiderio di sopravvivere attivamente agli altri.

Per poter sopravvivere e, quindi, sottomettere la vita altrui, i soggetti di potere devono mascherare le

¹⁰ Come ha scritto Matteo Galli a proposito, rispettivamente, di *Massa e potere* e delle opere autobiografiche di Canetti, «critica e autobiografia sono in definitiva le facce di una stessa medaglia, lo specchio di una stessa idea. Sia il Canetti autobiografo sia il Canetti critico adottano lo stesso metodo d'indagine: leggono l'opera propria e altrui non perdendo mai di vista la vita» (M. Galli, *Invito alla lettura di Canetti*, Mursia, Milano 1986, p. 139).

proprie intenzioni ostili. L'azione delle maschere indossate da chi intende sopravvivere, però, non si esercita solo verso l'esterno, incutendo timore per il segreto che si nasconde dietro le loro forme visibili e, al tempo stesso, speranza e riconoscenza per la loro funzione mediatrice e protettrice; vincolando le espressioni del volto di chi la indossa, la maschera esercita la sua pressione anche verso l'interno, spronando a proiettare maschere su ogni forma di vita sottomessa. È questo il nesso fra sopravvivenza, ipocrisia e antimutamento paranoico, che certo non è appannaggio di singoli individui, ma può anche diventare il tratto distintivo di intere collettività: «L'unità di un popolo consiste principalmente nel fatto che esso, in date circostanze, possa agire come un singolo malato di mania di persecuzione. Nell'uno e nell'altro caso si tratta di un pezzo di terreno, del suolo di cui si ha bisogno per i propri piedi affinché questi tengano su, dritto, il corpo»¹¹.

Lottare contro le forme più attive di sopravvivenza significa pertanto ribellarsi alla morte in quanto tale, non soltanto alla propria. Si tratta di una rivolta che non può essere circoscritta alla mera dimensione solitaria dell'individuo, ma dischiude la possibilità di un'identità dinamica che si costituisce nella relazio-

¹¹ Contro queste forme di paranoia collettiva solo la metamorfosi rappresentata da masse in fuga può opporre una qualche forma di resistenza efficace: «Questo tipo di radicamento, che può divenire tanto pericoloso, è spesso guarito nell'istante in cui lo si distrugge con un intervento duro e brusco; e di conseguenza bisognerebbe riconoscere che proprio le migrazioni forzate di interi popoli, tanto lamentate e deprecate, in circostanze propizie possono anche condurre a una guarigione di quei popoli dalla loro paranoia patriottica» (E. Canetti, *La provincia dell'uomo*, cit., p. 87).

ne solidale con gli altri, in quella che Camus chiamò “complicità”¹² e che Canetti ribattezzò col nome di “metamorfosi”: «La rivolta, contrariamente all’opinione corrente, e benché nasca da ciò che l’uomo ha di più strettamente individuale, mette in questione il concetto stesso di individuo»¹³. “Ci rivoltiamo contro la morte, dunque viviamo”: solo nella rivolta plurale contro ogni morte particolare il soggetto può trovare le risorse emotive e cognitive per restituire alla vita il senso e la potenza che vengono compromessi dalla volontà di sopravvivenza.

Prima ancora di precisare quali siano le fonti e i canali di questa rivolta plurale contro la morte, vale la pena ribaltare il significato delle nozioni di sopravvivenza, antimutamento e paranoia connesse a quella di potere per approssimarsi al nucleo della nozione canettiana di “metamorfosi”. Di contro al potere mortificante della sopravvivenza, Canetti contrappone la potenza vitale della metamorfosi: vita che desidera altra vita, infrangendo la linea di confine tra l’una e l’altra nel momento stesso in cui cede alla tentazione del proprio mutamento. Diversamente dalle simulazioni utili ad assecondare la volontà di sopravvivenza e dalle strategie paranoiche che ne derivano, i processi di metamorfosi non presuppongono alcuno scarto fra l’esteriorità percepibile e l’interiorità insondabile dei soggetti. Investendo la persona nel suo insieme, la metamorfosi infrange i divieti istituzionalizzati che

¹² Cfr. A. Camus, *Nota sulla rivolta*, cit., p. 102: «Nel mondo assurdo, l’uomo in rivolta conserva ancora una certezza. È la solidarietà con gli uomini nella stessa avventura, il fatto che il bottegaio e lui siano entrambi frustrati. C’è complicità riconosciuta».

¹³ Ivi, p. 96.

istituiscono e riproducono le distanze fra soggetti, impedendo la loro potenziale unione e, dunque, l'avvio di processi di emancipazione. Si tratta di una forma di libertà che fa rima con processi di alterazione:

La cosa meravigliosa della vera metamorfosi, quella cui gli uomini non possono rinunciare, è la sua libertà. Poiché una metamorfosi è aperta a tutto, cioè può avvenire in qualsiasi direzione, è impossibile prevedere quale forma assumerà realmente. Ci si trova a un crocevia che si apre in cento direzioni, e non si sa mai in anticipo – ecco l'aspetto più importante – quale di esse si sceglierà. La natura progettuale dell'uomo è una sovrapposizione successiva che violenta la sua natura vera, la sua natura metamorfica¹⁴.

È questo processo dinamico di liberazione a scardinare le dinamiche di sopravvivenza vigenti senza per questo cristallizzarsi in una forma di vita alternativa: «La libertà [...] è una libertà di *lasciar liberi*, un disfarsi di potere»¹⁵.

3. *L'origine della metamorfosi: siamo ciò che diventiamo*

Quale che sia il contesto semantico in cui la nozione di metamorfosi viene schierata negli scritti canettiani, essa rimanda a un'esperienza in cui l'io si fa da parte. Anziché dare avvio a un processo regressivo, questa perdizione di sé inaugura l'emancipazione dalle os-

¹⁴ E. Canetti, *Il cuore segreto dell'orologio*, cit., p. 158.

¹⁵ Id., *La provincia dell'uomo*, cit., p. 173.

sessioni auto-centrate della prima persona. Per quanto rara sia diventata, si tratta di un'esperienza concreta, testimoniata non soltanto dalle letture di Canetti riportate in *Massa e potere* a proposito di popoli come i Boscimani, ma anche da eventi autobiografici confluiti nei suoi quaderni di appunti. Un'esperienza esemplare di metamorfosi vissuta in prima persona da Canetti era stata innescata da un semplice scambio di sguardi con l'autista di un furgone per la consegna dei pacchi a domicilio. La somiglianza con uno dei furgoni che all'epoca consegnavano il petrolio per le stufe delle case aveva incuriosito Canetti, inducendolo ad aguzzare la vista per accertarsi se la persona che lo stava guidando non fosse la stessa "orribile ragazza con il volto dilaniato" verso cui aveva sempre provato interesse senza sapere nulla di lei. Pur senza essere stato in grado di distinguerne il volto, notò che lo sguardo dell'autista era rivolto verso di lui. In ciò che seguì a questo gioco degli occhi Canetti rinviene un "concreto e semplice caso di metamorfosi":

Forse per un secondo o due dopo che era passata, mi sono chiesto se non si trattasse proprio di lei. Poi ho guardato verso sinistra e ho avuto d'improvviso la sensazione di passare velocissimo dinanzi alle case. Scorrevano di fianco a me, proprio come se fossi stato dentro un'automobile in corsa. In quello scambio di sguardi mi ero trasformato nella ragazza che sedeva al volante; e ora proseguivo per la mia strada sul suo furgone¹⁶.

In questo come in altri casi l'eccezionalità dell'esperienza narrata rischia di diventare un'arma a doppio ta-

¹⁶ Ivi, p. 62.

glio: la sua straordinarietà potrebbe infatti venire chiamata in causa per invalidare anziché per confermare la gravidanza del fenomeno. Una simile conclusione, però, secondo Canetti sarebbe da rigettare proprio perché finirebbe per assecondare il processo di rimozione della dote antropologica per antonomasia¹⁷. Le metamorfosi di cui l'uomo è ancora capace rappresentano l'elemento più vitale dell'immenso lascito degli antichi: «I loro effetti sono tuttora inesauribili. Esaurirli non sarà mai possibile. Chi ne ha avuto esperienza precocemente, non sarà perduto, nemmeno al giorno d'oggi. Di tutti i miracoli è l'unico che è rimasto credibile»¹⁸.

Si tratta di un vero e proprio principio antropogenetico: grazie alle sue trasformazioni negli animali, l'uomo è diventato tale. Gli enormi branchi e mandrie di animali di diversa specie – alcuni dei quali anche inoffensivi – palesavano lo scarso numero degli uomini raccolti in primordiali raggruppamenti, rendendoli altresì consapevoli del pericolo rappresentato dalla loro esiguità. Tali trasformazioni erano motivate dalla pulsione all'accrescimento non soltanto dei mezzi materiali utili a conservare la vita, ma anche di nuovi umani con cui procacciarli: essere di più avrebbe aiutato l'uomo a sconfiggere meglio la morte e le sue

¹⁷ A questo proposito, Dagmar Barnouw è dell'opinione che la centralità della nozione di metamorfosi in *Masse und Macht* prometta percorsi di ricerca in area antropologica più sensibili al pluralismo culturale e all'aspetto diacronico inerente a una stessa cultura di quanto non assicurati, invece, l'antropologia strutturale di Lévi-Strauss, compromessa dal suo metodo onnicomprensivo: D. Barnouw, *Significato e metamorfosi. Il problema dell'obiettività nelle scienze umane in Canetti e Lévi-Strauss*, «Nuovi argomenti» (1974), 40-42, p. 331.

¹⁸ E. Canetti, *La tortura delle mosche*, cit., p. 159.

minacce, dovute alla carenza di cibo, alla prossimità di un nemico o all'invidia provata dai propri morti nei confronti dei sopravvissuti¹⁹. Quelle che Canetti chiama mute (di caccia, di guerra, del lamento e, per l'appunto, di accrescimento) altro non sono che le antenate primitive delle moderne formazioni di massa: pur non potendo raggiungere la concentrazione e le dimensioni di quest'ultima, ogni muta riproduce al suo interno il desiderio di essere di più e il senso di uguaglianza che si ritrova anche nelle cosiddette "masse aperte" al momento della scarica, quando i soggetti si liberano assieme dei residui dolorosi delle umiliazioni subite nelle circostanze ordinarie della loro vita. Basti questa fugace incursione in quelle primitive "unità d'azione dinamica" che sono le mute per cogliere il nesso originario fra accrescimento e metamorfosi: per essere di più l'uomo doveva trasformarsi nelle altre forme di vita. Sebbene anche gli animali più pericolosi per l'uomo vivessero, come lui, in piccoli gruppi, «questi era, com'essi, un animale da preda che però non avrebbe mai voluto essere solo. L'uomo poteva vivere in branchi, grandi come quelli dei lupi; ma i lupi se ne accontentavano: non così l'uomo»²⁰.

¹⁹ A proposito del riferimento costante di Canetti agli animali, si veda la postfazione di Brigitte Kronauer, *Tierlos*, al volume E. Canetti, *Über Tiere*, Hanser, München 2002, pp. 107-115, che raccoglie i passaggi e gli aforismi delle opere di Canetti sulla centralità della relazione uomo-animale: in particolare, la postfazione mostra come al centro di tale relazione ci sia il vivente in quanto tale. Su quest'ultimo punto, vale davvero la pena rileggere la prima parte di *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise*, Hanser, München 1964; ed. it. *Le voci di Marrakesch*, trad. di B. Nacci, Adelphi, Milano 2010⁵, pp. 11-20.

²⁰ E. Canetti, *Massa e potere*, cit., p. 130.

La nozione di potere e la sua riduzione a pulsione di sopravvivere, a ben vedere, ribalta questo nesso originario. Non appena il desiderio di essere di più viene disgiunto dall'accrescimento altrui e, dunque, dalla metamorfosi, si trasforma in volontà di sopravvivenza e le simulazioni necessarie a soddisfarla subentrano ai processi di trasformazione²¹. È sullo sfondo di queste considerazioni che Canetti sottolinea a più riprese e in diversi luoghi la centralità di questo concetto per la progressiva differenziazione della specie umana rispetto al resto del mondo animale: ciò che l'evoluzionismo chiama "adattamento" altro non è che «il risultato di metamorfosi solo parzialmente riuscite, maldestre»²². Da un punto di vista scientifico, il presupposto di un potenziale metamorfico della vita animale avrebbe consentito di compiere maggiori scoperte della teoria dell'origine della specie: l'evoluzionismo individua invece la molla dell'affermazione biologica di nuove

²¹ Nella danza dei bufali di Mandan, una tribù dell'America Settentrionale, ad esempio, gli uomini indossano delle maschere – dotate di vera pelle di bufalo e di corna – per attrarre il branco di bufali nei periodi di carestia. La danza non ha fine finché non giungono i bufali e in essa vengono rappresentati sia gli animali desiderati sia i cacciatori: finché un membro della tribù danza, è considerato un bufalo; non appena si lascia cadere a terra per la stanchezza, è un bufalo stanco. A questo punto, simboleggia un bufalo che ha abbandonato il branco e che, in quanto tale, deve essere abbattuto. Una freccia spuntata lo colpisce e si procede alla simulazione dello scuoiamento. Mentre prima era branco, ora è preda. Oltre a richiamare il branco degli animali desiderati da grande distanza, il ritmo di tale danza serve anche a supplire la scarsità numerica della tribù dei Mandan: in questo modo, i bufali vengono attirati nella festa dei danzatori, che simulano l'aspetto delle loro prede per potersene cibare.

²² E. Canetti, *La provincia dell'uomo*, cit., p. 29.

forme di vita nella «sopravvivenza, in modo che la morte di massa risulta utile e funzionale. Affinché possa nascere qualcosa di nuovo, la vita deve perire un numero infinito di volte, idea mostruosa che scaturisce in realtà dalla sfera del potere»²³. Ma anche se la si trattasse semplicemente come uno studio genealogico, i suoi presupposti antropocentrici sarebbero semplicemente da rigettare, perché «l'errore spaventoso sta nell'espressione "l'uomo"; l'uomo non è un'unità; contiene in sé tutto ciò che ha violentato»²⁴.

Oltre ad attualizzare il nucleo della metempsicosi e del darwinismo senza conservarne lo sfondo religioso o le pretese scientifiche, la metamorfosi può essere accostata a un processo impaziente di trasformazione «con un effetto di esaltazione drammatica, poiché ora diventa possibile che sia compresente e giustapposto tutto ciò che in quelle scienze si ripartisce in generazioni diverse della vita o perfino in ere geologiche»²⁵. Non a caso, mito e dramma sono i principali serbatoi a cui possiamo ancora attingere per studiare i processi di metamorfosi. In polemica con il tentativo freudiano di scovare nei sogni le componenti represses della vita psichica del soggetto, la costanza insolubile dei miti non asseconda la licenza delle interpretazioni psicoanalitiche e l'asservimento che ne consegue²⁶: «La loro sacralità li protegge, la loro rappresentazione li perpetua, e chi è capace di colmare gli uomini con un mito

²³ Id., *La tortura delle mosche*, cit., p. 136.

²⁴ Id., *La provincia dell'uomo*, cit., p. 70.

²⁵ Ivi, p. 53.

²⁶ Ivi, p. 83: «Chi va dall'interprete di sogni butta via il maggior bene che possiede e merita la schiavitù in cui, in tal modo, immancabilmente cadrà».

ha ottenuto più dell'inventore più audace»²⁷. Quanto al dramma, Canetti non esita a considerarlo la meno ingannevole di «tutte le possibilità che l'uomo ha di abbracciare tutto se stesso»²⁸. La cosiddetta tensione drammatica risale proprio alla messa in scena di continue sequenze di metamorfosi e di «salti in maschera»: «Le maschere devono terrorizzare, ma devono anche essere tolte. Senza maschere prese completamente sul serio non c'è dramma. Ma un dramma che rimane limitato alle maschere è noioso»²⁹.

Come per Erving Goffman, quella del teatro non è soltanto una metafora, ma la chiave per accedere ai processi di socializzazione e di soggettivazione: il carattere di una persona non è altro che una particolare selezione delle sue metamorfosi³⁰. Convivere consapevolmente con le molte personalità che lo compongono: in questi termini Canetti sembra aggiornare l'esortazione nietzschiana a diventare ciò che si è.

4. Dall'antropologia alla scrittura, passando attraverso l'etica e la politica

Al di là delle fonti mitiche e dei rituali in uso presso alcune popolazioni che celebrano le figure totemiche in cui la compresenza di figure umane e animali testimonia la reversibilità del processo di metamorfosi e la sua alleanza con la pulsione umana all'accrescimento, *masse e scrittura* sono i luoghi in cui questo processo

²⁷ Ivi, p. 30.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 260.

³⁰ Id., *La tortura delle mosche*, cit., p. 34.

è custodito intatto, ancora oggi. Se nella morte si iscrive l'identità monolitica del potere, la metamorfosi esprime un desiderio di vita che trova nella massa e nell'arte della scrittura due canali di espressione privilegiati.

Prima ancora di essere tramandata solitariamente da una ristretta cerchia di uomini e donne dediti alla scrittura, la possibilità della metamorfosi può realizzarsi insieme agli altri, in massa. Se il desiderio di *unicità* che anima il sopravvissuto è l'effetto collaterale del rifiuto individuale della propria morte, di metamorfosi si potrà parlare nel caso in cui tale rifiuto venga praticato in *alleanza con l'alterità*: mentre il potere è cancellazione di questa ulteriorità rispetto all'identità di chi lo persegue e la morte è il contrassegno di questa sua ricerca, "diventare altro insieme agli altri" è una forma di metamorfosi che accompagna la genesi delle cosiddette masse aperte. Nella massa il timore di essere toccati da ciò che non conosciamo si capovolge in un irresistibile desiderio di prossimità fra estranei. Ciò accade soprattutto nelle cosiddette varianti "aperte", in cui la crescita delle dimensioni della massa prevale sulla durata (al contrario delle masse chiuse), la concentrazione fisica dei corpi si combina con un diffuso senso di uguaglianza (diversamente dalle masse statiche), per quanto solo temporaneo. Quale che sia la "meta" verso cui è diretta la massa aperta, una volta raggiunta il suo movimento culmina nella "scarica": i membri della massa aperta si liberano delle mortificanti tracce delle umiliazioni subite (a differenza delle masse lente, dirette verso mete remote o irraggiungibili nella vita terrena).

A fare di *Massa e potere* un'opera in divenire è la capacità del testo di deporre le condanne aprioristiche

del fenomeno e di anteporre a qualsivoglia giudizio normativo la volontà di comprenderne le dinamiche dall'interno. Il rigore analitico delle categorie forgiate da Canetti per distinguere masse aperte, chiuse, statiche, ritmiche, lente e veloci, tuttavia, non deve essere interpretato come un invito a sospendere qualsiasi giudizio nei confronti delle diverse tipologie di massa: come attestano le pagine dedicate alle "masse del divieto", che infondono ai loro membri il coraggio di mettere collettivamente in discussione le gerarchie sociali in cui sono coinvolti (è quanto avviene, ad esempio, negli scioperi), Canetti non fa mistero della sua predilezione per quelle tipologie di massa che, alla metamorfosi dei soggetti che vi fanno parte, combinano la trasformazione emancipativa da strutture sociali che riproducono le dinamiche di sopravvivenza. A differenza delle cosiddette masse aizzate o doppie della guerra, le masse in fuga, del divieto e del rovesciamento non possono essere considerate alla stregua di forme di sopravvivenza collettiva: la loro vita non dipende dalla morte o dalla mortificazione di una vittima (o di un gruppo di vittime prescelte) o di una massa avversaria, ma dal tentativo collettivo e solidale di emanciparsi dalle dinamiche di sopravvivenza esistenti prendendo le distanze (massa in fuga), imponendo a se stessi la disciplina della disobbedienza (massa del divieto) o rovesciando i vertici delle gerarchie politiche o sociali (massa del rovesciamento).

Se nelle masse i soggetti diventano altri insieme agli altri, nella scrittura questa esperienza di metamorfosi diventa accessibile anche singolarmente. Nella scrittura Canetti trovò una forma di sopravvivenza alternativa a quella riservata a ogni forma di potere: «Il poeta si definisce per la sua coscienza di morte,

[...] mentre gli altri cercano di sbarazzarsi di questa coscienza, sia scaricandola sulla massa, sia attraverso il potere della messa a morte. Il poeta sopravvive non con la messa a morte degli altri, ma al contrario salvandoli dalla morte»³¹. Uno scrittore degno di questo nome, però, non potrà preoccuparsi della sua fama terrena, ma della sua sopravvivenza indiretta, da morto, attraverso quella della sua opera. Perché ciò avvenga, lo scrittore ha due strade complementari: *sentire la vita altrui come la propria* e, attraverso questa metamorfosi, inventare nuovi personaggi e far rivivere le persone reali oppure trattare *sé stesso come un altro*.

Nel primo caso lo scrittore si trasforma nei personaggi dei suoi romanzi e dei suoi drammi. Per farlo, dovrà aver prima aver imparato a sentire la vita delle altre persone in carne e ossa come se si trattasse della sua: «Poeta è colui che inventa personaggi a cui non crede alcuno e che nessuno dimentica»³². La metamorfosi non è soltanto la cartina di tornasole dell'attività di uno scrittore degno di questo nome, ma si configura come il suo compito più caratteristico [*Beruf*]: «I cattivi scrittori cancellano le tracce della metamorfosi; i buoni le mettono in evidenza»³³.

Se la prima opzione è riservata alle opere di finzione (il romanzo e i drammi teatrali) e a quelle autobiografiche, la seconda è resa possibile dalla stesura dei quaderni d'appunti, delle agende e dei diari. Esemplari, a questo proposito, sono i quaderni di appunti, dove

³¹ Y. Ishaghpour, *Metamorfosi e identità in Elias Canetti*, in A. Borsari (a cura di), *Elias Canetti. Antropologia del male e metamorfosi*, «Nuova corrente», 49 (2002), 129, p. 53.

³² E. Canetti, *La tortura delle mosche*, cit., p. 44.

³³ Id., *La provincia dell'uomo*, cit., p. 82.

Canetti riuscì nell'intento di «essere così conciso come se da un momento all'altro gli fosse tolta la parola» e «così denso che la parola non gli sia mai tolta»³⁴. In essi l'autore usa sistematicamente la terza o la seconda persona quando intende riferirsi a sé stesso. Non si tratta di un espediente volto a disorientare futuri interpreti e lettori, ma di una vera e propria strategia stilistica attraverso cui esercitare la metamorfosi trattando sé stesso come un altro: «Essere un altro, un altro, un altro. Con gli occhi di un altro si potrebbe anche vedere di nuovo se stessi»³⁵.

In questa lotta che ha scandito ininterrottamente la vita di Canetti si situa la paradossale missione della scrittura come esperienza volta a demitizzare la morte³⁶. Il paradosso insito in tale compito, a ben vedere, non è dovuto all'invincibile lotta contro la morte dichiarata da Canetti nel corso della sua vita, quanto piuttosto al fatto di essere condotta in solitudine, proprio mentre proclama il suo carattere solidale: d'altra parte, è nella scrittura come attività solitariamente votata alla metamorfosi che Canetti schiera il suo personalissimo anticorpo per prevenire il contagio del potere e rimediare al perverso connubio tra vita propria

³⁴ Id., *Nachträge aus Hampstead. Aus den Aufzeichnungen, 1954-1971*, Hanser, München-Wien 1994; ed. it. *La rapidità dello spirito*, trad. di G. Forti, Adelphi, Milano 1996, p. 155.

³⁵ Ivi, p. 95. Si veda anche Id., *La provincia dell'uomo*, cit., p. 139.

³⁶ Cfr. W. Hädecke, *Die moralische Quadratur des Zirkels. Das Todesproblem im Werk Elias Canettis*, «Text+Kritik», Heft 28, *Elias Canetti*, September 1982, pp. 27-32 e A. Campillo, *El enemigo de la muerte: poder y responsabilidad en Elias Canetti*, «Δαίμόν. Revista de Filosofía», 38, dedicato a *Elias Canetti*, 2006, pp. 71-101.

e morte altrui racchiuso nella nozione di sopravvivenza. I processi di alterazione che fanno da sfondo alla nozione di metamorfosi diventano un'occasione concreta di emancipazione nel momento in cui l'io del soggetto si fa da parte per lasciare spazio a una trasformazione che si compie in alleanza con l'alterità, sia essa praticata in una massa critica (del divieto, in fuga, del rovesciamento) o in un'attività solitaria come la scrittura. In entrambi i casi, la metamorfosi inaugura una rivolta solidale contro la morte attraverso cui la vita può tornare a prevalere sulla sopravvivenza.

METAMORFOSI E MUTAMENTO CONTINUO AI TEMPI DELLE BIO-TECNOLOGIE

Laura Corti

1. *Introduzione*

Il presente contributo vuole interrogarsi sul significato della metamorfosi quale carattere descrittivo della vita, in relazione allo sviluppo contemporaneo delle biotecnologie.

Da una ricostruzione storico-concettuale emerge come la letteratura, le ricerche scientifiche, ma anche la riflessione filosofica confluiscono in un nucleo descrittivo della metamorfosi quale cambiamento di un soggetto vitale, sia esso pianta, animale o uomo. Sembra, dunque, possibile identificare il concetto di metamorfosi quale limite di demarcazione tra ciò che è vivo e ciò che non lo è.

Per gli interessi specifici di questo contributo verranno presi in considerazione, in particolar modo, due autori: Ovidio e Bergson. In entrambi è possibile rintracciare due accezioni del termine in questione: la metamorfosi intesa come cambiamento di forma e come un mutamento continuo dell'essere. Ritengo che

questa seconda accezione sia in grado di identificare i momenti di mutamento complessivo della forma corporea come casi limite all'interno di un flusso continuo di metamorfosi.

Tale prospettiva è utile all'analisi del mondo contemporaneo, dove è sempre più evidente l'erosione del concetto di vita a favore di principi meccanicistici e artificiali, un processo di meccanicizzazione le cui origini possono essere rintracciate nel pensiero moderno¹. La condizione contemporanea, caratterizzata dall'uso pervasivo di tecnologie centrate sull'essere vivente, fa perdere di vista la netta demarcazione tra i principi organici e l'inorganicità delle cose; in particolar modo le biotecnologie, quali tecnologie capaci di simulare i sistemi biologici, rivelano il problema di confine tra vita e non-vita. Lo sviluppo tecnologico impone domande sempre più pressanti su quanto queste nuove biotecnologie siano in grado di implicare ontologicamente, antropologicamente e metodologicamente un cambiamento della nozione di vita.

A tal fine, nel presente contributo analizzerò due esempi, la bioingegneria e la biorobotica, per mostrare come il concetto di metamorfosi, nella sua accezione di mutamento continuo, sia fondamentale nel delineare un possibile confine della vita, mentre nella sua accezione di mutamento di forma possa essere utilizzato

¹ Sul problema della meccanizzazione del pensiero nella riflessione moderna c'è un forte dibattito (cfr. R. Spaemann, R. Low, *Fini naturali*, trad. it. L. Allodi e G. Miranda, Edizioni Ares, Milano 2013; cfr. anche D. Channell, *The Vital Machine: A Study of Technology and Organic Life*, Oxford University Press, New York 1991).

nell'ambito delle modificazioni prodotte dalla tecnologia sull'essere vivente².

2. *La storia della metamorfosi*

Il termine deriva dal greco antico e significa etimologicamente trasformazione o mutamento. Lo sviluppo storico del concetto non rimanda ad un unico ambito d'utilizzo; infatti, possiamo trovare almeno due usi differenti del termine in questione: il primo indica la dinamica di cambiamento di forma dell'uomo in qualcosa di diverso dal corpo umano, mentre il secondo mutamento si colloca al livello della modificazione della struttura morfologica e fisiologica di un animale o delle piante.

Il primo nucleo concettuale diventa un *topos* caratteristico della letteratura greca e di quella latina. Sul tema possiamo trovare brevi trattazioni, come nel caso dell'*Odissea* dove viene narrata la famosissima trasformazione dei compagni di Ulisse in porci, ma anche testi interamente dedicati al tema in questione, di cui esempi illustri sono i testi di Ovidio e Apuleio.

Le metamorfosi di Ovidio sono un poema epico-mitologico incentrato sul dinamismo della forma, che muta attraverso l'intervento del divino; la narrazione inizia con il caos primigenio e l'origine del mondo per concludersi con la morte di Caio Giulio Cesare e la sua trasformazione in stella³. *Le Metamorfosi* (o *L'asino*

² Cfr. L. Corti, M. Bertolaso, *Prospettive sulle/delle metamorfosi tecnologiche*, in U. Fadini, P.F. Pieri (a cura di), *Metamorfosi del vivente*, «Atque», 24 n.s. (2019), pp. 63-84.

³ Ovidio, *Le metamorfosi*, a cura di N. Scivoletto, UTET, Novara 2013.

d'oro) di Apuleio, invece, narrano la trasformazione di un uomo, Lucio, in asino a causa di un esperimento⁴. Il testo racconta le vicende del protagonista, che, pur avendo il corpo di asino, ha mantenuto le sue funzioni razionali. È molto interessante notare come, in questo caso, sia possibile rintracciare una forma di distinzione dualistica tra un corpo che ha la possibilità di mutare la forma esteriore e una caratteristica interna, la funzione razionale, che permane nonostante il cambiamento di forma. La metamorfosi in forma animale ricorre anche nel *Poema di Gilgamesh*, dove Ishtar trasforma l'amante in uccello, e nella già citata *Odissea* dove Circe trasforma in porci gli uomini. La metamorfosi come dispositivo di trasformazione in essere animale ha anche un altro grande esempio letterario nel testo *La Metamorfosi*, dello scrittore boemo Franz Kafka, pubblicato nel 1915, nel quale il protagonista, Gregor Samsa, si sveglia un giorno trasformato in un «enorme insetto immondo»⁵.

Il secondo uso del termine è strettamente connesso con la trasformazione nel mondo naturale; si pensi alla metamorfosi del bruco, che, chiuso in una crisalide, modifica la sua struttura per diventare farfalla. In quanto tale, la metamorfosi è oggetto di ricerche scientifiche, come quelle condotte dal naturalismo settecentesco, ad opera, ad esempio, di Linneo e Goethe. Nel 1751 Linneo pubblica una *Philosophia botanica*, la cui essenza è la descrizione dei mutamenti di forma e struttura della pianta e il cui l'obiettivo generale è l'introduzione della nomenclatura binomiale che si

⁴ Apuleio, *Le metamorfosi o L'asino d'oro*, a cura di L. Nicolini, BUR, Milano 2013.

⁵ F. Kafka, *La metamorfosi e altri racconti*, trad. it. R. Paoli e E. Pocar, Mondadori, Milano 1994, p. 21.

fonda sulla definizione mediante genere prossimo e differenza specifica.

Anche Johann Wolfgang von Goethe ha rivolto la sua attenzione verso lo studio della natura, in particolar modo delle piante, nel saggio *La metamorfosi delle piante*⁶ del 1790. Qui lo scrittore tedesco difende l'omologia della natura mediante il caso specifico dello sviluppo della pianta. La teoria di Goethe afferma che la varietà di piante osservabile dall'uomo sarebbe riconducibile non alla divisione in generi e specie ma alla libera espressione di un "tipo" originario. Gli elementi cardine della teoria sono, dunque, tipo e metamorfosi.

Possiamo dunque concludere che l'uso del termine, sia nella sua accezione figurata, ossia nel caso della metamorfosi dell'essere umano, sia nel senso proprio di metamorfosi delle piante e degli animali, esprima un unico nucleo concettuale di *auto-poiesis* del soggetto vivente. L'obiettivo generale delle prossime sezioni sarà, dunque, l'analisi di questa dinamicità propria dell'essere vitale a partire dal testo di Ovidio e dal pensiero di Bergson.

3. *Le Metamorfosi di Ovidio*

Nonostante in letteratura il tema della metamorfosi sia trasversale e longevo, come è stato accennato nel paragrafo precedente, la mia attenzione cadrà specificatamente sul testo di Ovidio, nel quale sono presenti

⁶ J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, trad. it. B. Groff e B. Maffi, Guanda, Parma 2008.

L'aggettivo *nova*, in prima posizione, si riferisce al termine *corpora* in ultima, mentre *mutatas* si riferisce a *formas*. Il costrutto latino rimanda idealmente, dal punto di vista filosofico, ad una riflessione sulle relazioni, dipendenze e differenze da una parte tra il nuovo e il mutato e, dall'altra, tra la forma e il corpo. Anche nel caso in cui non ci sia identità tra ciò che è nuovo e ciò che è mutato e fra forma e corpo, è indubbio che possa essere stabilita una correlazione tra questi elementi; questo intreccio fra differenziazione e continuità potrebbe essere descritto come un carattere generale dell'opera.

Conte e Pianazzola sostengono che il tema della metamorfosi, quale trasformazione di un essere umano in animale, pianta o altra forma, possa essere legato al gusto classico della dotta ricerca delle cause «nel senso che la metamorfosi descrive l'origine delle cose e degli esseri attuali da una loro forma anteriore: e Ovidio insiste sulla continuità, sui tratti comuni tra la vecchia e la nuova forma»⁸.

Un'ulteriore riflessione va fatta riguardo alla ripresa del tema della metamorfosi nel quindicesimo ed ultimo libro, quando protagonista diventa Pitagora, a cui sono dedicati più di 400 versi (15, 60-478). Le tematiche affrontate in questi versi spaziano dall'appello ad essere vegetariani, all'immortalità dell'anima fino alle metempsicosi e alle leggi dell'universo. In perfetto equilibrio stilistico, nell'ultimo libro, come nel primo, Ovidio riprende la tematica del mutamento dell'essere e di tutte le cose animate⁹:

⁸ G.B. Conte, E. Pianazzola, *Storia e testi della letteratura latina*, Le Monnier, Milano 1999, p. 683.

⁹ Di quest'ultima sezione non mi interessa tanto l'interpretazione critica, come l'intento parodistico sottolineato da Segal o

Omnia mutantur, nihil interit: errat et illinc
 huc venit, hinc illuc, et quoslibet occupat artus
 spiritus eque feris humana in corpora transit
 inque feras noster, nec tempore deperit ullo,
 utque novis facilis signatur cera figuris
 nec manet ut fuerat nec formam servat eandem,
 sed tamen ipsa eadem est, animam sic semper eandem
 esse, sed in varias doceo migrare figuras.
 ergo, ne pietas sit victa cupidine ventris,
 parcite, vaticinor, cognatas caede nefanda
 exturbare animas, nec sanguine sanguis alatur!
 (15, 165-175)¹⁰

Da questo passo è evidente come il concetto di metamorfosi sia traslato in quello di mutamento con-

l'analisi delle fonti proposta da Bernardini poiché, come sostiene quest'ultimo, «la difficoltà di giudicare proviene da due ordini di ragioni: primo, la solita ambiguità ovidiana, cioè la straordinaria capacità di Ovidio di combinare gioco e serietà; secondo, noi abbiamo delle vere teorie di Pitagora, come è noto, soltanto una conoscenza indiretta, lacunosissima e spesso deformata, e nel discorso molti elementi comunque certi e basilari del pitagorismo sono ignorati, mentre molte contaminazioni sembrano sicure» (P.B. Marzolla, *Introduzione a Ovidio, Metamorfosi*, Einaudi, Torino 1979, p. XLII).

¹⁰ «Tutto si trasforma, nulla muore: vaga lo spirito e da lì viene qui, da qui là e si infonde in qualsiasi corpo e passa dai corpi delle bestie a quelli umani e da noi alle bestie e mai perisce: come la cera malleabile può essere modellata con nuove figure, senza restare com'era prima né conservare le stesse forme, e tuttavia è sempre la stessa sostanza, così, secondo la mia dottrina, l'anima è sempre la stessa, ma trasmigra in corpi diversi. Di conseguenza, perché l'affetto per la parentela non sia sopraffatto dalla brama del ventre, evitate – parlo come un vate – di scacciar via, con empia strage, le anime a voi legate e fate che il sangue non si nutra con il sangue» (Ovidio, *Le metamorfosi*, cit., p. 634).

tinuo, descritto come carattere pervasivo e sostanziale di tutte le cose, dal quale consegue che niente muore; interessante è la presenza di uno *spiritus* che vaga tra i corpi, sia umani che animali, senza mai perire; grazie al paragone con la cera diventa chiaro che il problema centrale è l'anima che, pur essendo sempre la medesima, trasmigra in corpi differenti.

L'analisi del testo latino, anche in questo caso, mostra dei dettagli molto interessanti: l'uso dei verbi *transit* per lo *spiritus* e di *migrare* per l'anima, e la presenza del termine *figuras* che ricorre in due contesti differenti, la prima volta con riferimento alla cera e la seconda riferendosi all'anima che trasmigra in varie figure. Rispetto al proemio emergono differenze significative, quali l'assenza del tema della forma a favore del concetto di figura, la presenza del concetto di mutamento, ma anche l'idea di una continuità ideale per la quale l'essere non è caratterizzato da una fissità di forma ma da una trasformazione che produce incessantemente corpi sempre nuovi nei quali, però, si trova sempre un nucleo comune, l'anima. Il tema della metamorfosi nel testo di Ovidio non è dunque soltanto un dispositivo letterario per scrivere un poema epico in modo innovativo; nel suo dispiegarsi, esso mostra anche una certa profondità concettuale relativamente al problema del mutamento continuo dell'essere.

4. *La metamorfosi della vita in Bergson*

Il precedente paragrafo ha mostrato come sia possibile riconoscere una stretta connessione fra il concetto di metamorfosi e l'idea di un continuo

movimento dell'essere, non identificabile solo con la trasformazione della forma o con l'accrescimento; questo ha l'obiettivo di far luce sulla relazione che connette la metamorfosi al mutamento continuo a partire dalla riflessione di Henri Bergson¹¹. In particolare, l'intento è realizzare una descrizione della metamorfosi tale da individuare i principi e i limiti del mutamento continuo dell'essere quale principio di descrizione della vita e di differenza rispetto alle cose che non hanno vita. In particolar modo, il pensiero di Henri Bergson sarà preso in considerazione attraverso *L'evoluzione creatrice*.

Nel secondo capitolo del testo in questione, il filosofo francese parla esplicitamente delle metamorfosi della larva in insetto «che spesso esigono movimenti appropriati e una specie di iniziativa»¹² al fine di negare una linea di demarcazione tra l'istinto dell'animale e l'attività organica della materia viva. In aggiunta a tale uso in senso proprio del termine, è possibile rintracciare, nel primo capitolo, l'idea di un continuo movimento/mutamento dell'essere, che rimanda all'interpretazione alternativa del termine metamorfosi quale mutamento continuo.

Ma è comodo non prestare attenzione a questo cambiamento ininterrotto, e notarlo solo quando diviene abbastanza grosso da imprimere al corpo un nuovo atteggiamento, all'attenzione una nuova direzione. Proprio a questo punto ci accorgiamo di aver cam-

¹¹ Cfr. L. Cipriani, *Il ritmo vitale. Henri Bergson, biologo del tempo*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

¹² H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, a cura di M. Acerra, BUR, Milano 2012, edizione digitale Apple Books, posizione 199.

biato stato. La verità è che si cambia stato senza tregua, e che lo stato stesso è già un cambiamento¹³.

Pur in un contesto che non fa riferimento alla metamorfosi, la citazione in questione presenta tre elementi utili alla riflessione: la continuità del cambiamento, il concetto di limite e il concetto di nuovo atteggiamento. Il cambiamento viene descritto come ininterrotto; ciò implica una temporalità non discreta ma continua, che diventa il perno su cui costruire un susseguirsi di una serie continua di stati. Il secondo elemento rilevante è il concetto di limite, poiché il flusso continuo degli stati viene relegato in secondo piano rispetto a “punti di svolta” nei quali il cambiamento diventa così imponente da imporre un nuovo atteggiamento. Come va inteso tale “nuovo atteggiamento”? In prima istanza, sembra di poter evincere dal passo che sia un punto di rottura rispetto ad un passato e che questo sia accompagnato da un certo grado di consapevolezza – «ci accorgiamo di aver cambiato stato».

In un atteggiamento generale e acritico noi ci rendiamo conto del cambiamento solo quando è abbastanza grande da vedere un nuovo atteggiamento; vedere questo come mutamento, però, significa per Bergson parlare di giustapposizione dello stato nuovo sul precedente, concezione semplicistica legata ad una cecità di fronte all'incessante variazione. Ciò, a mio avviso, è il primo passaggio concettuale per il superamento di quel processo di discretizzazione e di visione meccanicistica del mondo che si è imposto a partire dall'età moderna.

¹³ Ivi, posizione 57.

Cerchiamo soltanto qual è il senso preciso che la nostra coscienza assegna alla parola “esistere”; e troviamo che, per un essere cosciente, esistere consiste nel cambiare, cambiare nel mutarsi, e mutarsi nel creare se stesso all’infinito¹⁴.

Per Bergson, dunque, il mutamento rappresenta l’essenza stessa dell’esistenza degli esseri coscienti¹⁵ in quanto «l’idea del trasformismo è già in germe nella classificazione naturale degli esseri organici»¹⁶. Se ne può dedurre che, per Bergson, il termine metamorfosi, inteso nella sua accezione di mutamento continuo, non è necessariamente legato al concetto di essere umano, ma è più largamente connesso all’idea di essere vivente, indicando una dinamica temporale durante la quale il soggetto modifica la sua struttura. Per contro, nell’intento di delineare un netto confine tra l’organico e l’inorganico¹⁷, il filosofo francese rintraccia l’impossibilità di un mutamento quale caratteristica fondamentale delle cose inorganiche, sia nella modificazione di sé stesse in generale sia nella incapacità di accrescere o diminuire le proprie parti.

¹⁴ Ivi, posizione 64.

¹⁵ Seppur fondamentale nel discorso di Bergson, non discuterò in questo contributo la relazione tra coscienza ed esistenza. L’interesse specifico è solo nella dinamica in atto tra esistenza e mutamento continuo.

¹⁶ H. Bergson, *L’evoluzione creatrice*, cit., posizione 74.

¹⁷ Non è possibile sostenere una sovrapposizione completa tra organico e vita poiché, dal punto di vista biologico, l’organico non si trova solamente negli esseri viventi ma possiamo sostenere che qualsiasi cosa sia vita, è organica. Parlare di vita, dunque, significa parlare di organico.

Più in generale, i corpi inorganici, che sono quelli di cui abbiamo bisogno per agire e su cui abbiamo modellato il nostro modo di pensare, sono governati da questa legge elementare: «il presente non contiene niente di più rispetto al passato, e quello che si trova nell'effetto era già presente nella sua causa»¹⁸.

Come si evince dalla citazione precedente, Bergson sostiene che i corpi inorganici abbiano un ruolo trasformativo pratico nella relazione che intercorre tra l'uomo e l'ambiente, assumendo funzioni sempre diverse in relazione al fine dell'azione¹⁹.

L'interesse specifico del filosofo francese ricade sulla "legge elementare" che governa i corpi inanimati; tale legge regola un'assoluta discretizzazione e fissità per gli oggetti che non hanno capacità di accrescere e diminuire sé stessi né di modificarsi rispetto al passato. È lo stesso statuto ontologico dell'oggetto inanimato a creare le premesse per il suo divenire un mero strumento di cui il soggetto fa uso per agire sulla realtà.

La distinzione tra soggetto organico e corpo inorganico risiede, dunque, nella capacità di modificare la propria struttura in modo attivo rispetto alla passività della cosa che viene utilizzata come strumento per

¹⁸ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., posizione 71.

¹⁹ Tale dinamica soggiace così profondamente alla nostra vita che è lecito aggiungere un passaggio fondamentale per il quale gli oggetti (inorganici) hanno un potere retroattivo nella trasformazione del mondo così forte e pregnante da essere i modelli del nostro modo di pensare. Questo passaggio concettuale è attualmente molto dibattuto (cfr. L. Malafouris, *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, MIT Press, Cambridge, MA, 2013).

agire sul mondo e le cui modificazioni sono legate al principio di causalità.

Tale trattazione della differenza tra corpi viventi e i corpi inorganici rende ancora più chiara la distanza tra l'essere vivente, che "dura", e ciò che è isolato o chiuso "artificialmente", ossia tra un approccio vitalistico e uno meccanicistico che isola «un presente istantaneo che si rinnova incessantemente»²⁰.

All'interno della questione sui rapporti tra questi due paradigmi, emerge la seguente questione: quale modello si è affermato per la costruzione dell'inorganico?

Possiamo spingere abbastanza in là l'imitazione del vivente da parte dell'inorganico. Non soltanto la chimica opera delle sintesi organiche, ma si riesce a riprodurre artificialmente il disegno esterno di certi fatti organici, come la divisione indiretta della cellula e la circolazione protoplasmatica²¹.

Nonostante la netta demarcazione tra organico e inorganico stabilita in precedenza, Bergson ammette la possibilità di una relazione tramite il principio di imitazione dell'organico da parte dell'inorganico. Il principio mimetico indica chiaramente la dinamica in gioco per la quale l'inorganico cerca di riprodurre l'organico in modo artificiale. Il flusso vitale viene, quindi, racchiuso in una complessiva spiegazione meccanicistica e spiegato come sistema artificiale che «dipende esclusivamente dal suo stato al mo-

²⁰ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., posizione 73.

²¹ Ivi, posizione 93.

mento precedente»²² secondo spiegazioni causali. L'esempio offerto dal filosofo francese è la chimica, che è diventata capace non solo di operare sintesi organiche ma anche di riprodurre la struttura esterna di fenomeni organici.

Tale esempio mostra la necessità di una concettualizzazione della metamorfosi non solo come mutamento di forma istantaneo, ma come un dinamismo continuo che implica una trasformazione durevole dell'organico. Il fine ultimo è preservare la differenza strutturale tra i due poli, organico e inorganico, creando una specificità che riesca a differenziare questi due elementi in modo univoco.

La necessità e l'urgenza di tale passaggio concettuale è sempre più presente, vista la possibilità di realizzare modelli biologici artificiali, che hanno portato allo sviluppo di vari campi di ricerca, come la bio-ingegneria, quale disciplina che ha l'obiettivo di progettare soluzioni per l'essere umano a partire dall'ingegneria chimica e fisica, ma anche la biorobotica.

La presenza del prefisso *bios* descrive il campo di applicazione della tecnologia ma anche la riproducibilità della vita tramite l'artificiale; è quindi opportuno riflettere sul un possibile limite tra organico e inorganico ai tempi della biotecnologia.

²² Ivi, posizione 72.

5. *Le biotecnologie, vita o non-vita?*

Nell'introduzione di *The Onlife Manifesto: Being Human in a Hyperconnected Era*²³, Luciano Floridi sostiene che l'ICT (*Information and Communication Technologies*) non possa essere descritto come un mezzo, ma come una forza che ha ripercussioni su chi siamo, sulla nostra socialità, sulla realtà e sul nostro modo di agire. Qualche paragrafo più avanti è chiarito come queste nuove tecnologie siano causa di trasformazioni sostanziali, quali, ad esempio, l'offuscamento della distinzione tra uomo, macchina e natura.

Il problema diventa ancora più evidente quando, a fianco dello sviluppo della tecnologia, il XXI secolo rivela la sempre più crescente potenza della biologia, quale scienza principale²⁴. La possibilità di fondere questi due settori di conoscenza porta a nuove discipline, in grado di applicare un principio imitativo volto a riprodurre artificialmente la struttura organica.

Si è così creata un'area di ricerca molto vasta, la biotecnologia, all'interno della quale troviamo un grandissimo numero di campi di studio come la biologia molecolare, le neuroscienze cognitive, la neurofarmacologia²⁵, la biorobotica o la bioingegneria.

²³ L. Floridi, *The Onlife Manifesto: Being Human in a Hyperconnected Era*, Springer Science + Business Media, New York 2015.

²⁴ Cfr. F. Dyson, *Our Biotech Future*, The New York Review of Books, July 19, 2007, consultato il 20 febbraio 2020 (<https://www.nybooks.com/articles/2007/07/19/our-biotech-future/>).

²⁵ Cfr. F. Fukuyama, *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, Picador, New York 2002.

6. *La bioingegneria*

La bioingegneria, che Hans Jonas descrive come “tecnica biologica”²⁶, introduce una novità sostanziale che infrange la barriera uomo-oggetto.

La divisione era netta: l'uomo era il soggetto, la “natura” l'oggetto di dominio tecnico (il che non escludeva che l'uomo in modo mediato divenisse oggetto della sua applicazione). L'avvento della tecnica biologica che si estende, modificandoli, ai “progetti” delle specie viventi, tra cui in linea di massima anche al progetto del genere umano, segna un radicale allontanamento da questa netta divisione, una frattura di significato potenzialmente metafisico: l'uomo può essere l'oggetto diretto della propria ingegneria, e precisamente in relazione alla sua costituzione fisica ereditaria²⁷.

Nella riflessione di Jonas la bioingegneria appare connessa a una nuova visione dell'artefatto e del rapporto con il soggetto. La storia dell'ingegneria, e più in generale, della scienza, è stata lungamente caratterizzata dalla manipolazione della natura, mentre l'avvento della “tecnica biologica” impone un ripensamento di questa netta scissione tra l'essere umano e l'oggetto di manipolazione, in quanto la bioingegneria modifica l'essere vivente stesso. L'uomo, dunque, diventa

²⁶ H. Jonas, *Dalla fede antica all'uomo tecnologico*, a cura di A. Dal Lago, il Mulino, Bologna 2001. Cfr. anche H. Jonas, *Tecnica, Medicina ed Etica*, a cura di P. Becchi, Einaudi, Torino 1997.

²⁷ Id., *Tecnica, Medicina ed Etica*, cit., pp. 123-124.

oggetto primario del proprio atto di dominio tecnico tramite manipolazione biologica o creazioni di dispositivi corporei per l'essere umano. La bioingegneria svolge la funzione di «agente modificatore di strutture preesistenti»²⁸.

In generale, possiamo sostenere che il progresso in bioingegneria è realizzato «grazie alla captazione di segnali del sistema nervoso che vengono processati da un computer e tradotti in azioni»²⁹. Perciò, possiamo sostenere che il principio di simulazione della bioingegneria sia la replica funzionale, in quanto l'obiettivo è la realizzazione di un nuovo sistema artificiale in grado di replicare le funzioni proprie al sistema organico.

La manipolazione della vita da parte dell'ingegneria rimanda ad una relazione uomo-tecnologia-mondo³⁰, nella quale il focus resta sulla persona umana che viene “aumentata” o integrata tramite la tecnologia; la bioingegneria ha, quindi, l'obiettivo di creare artificialmente strutture in grado di integrarsi con il mutamento vitale. Tali elementi fanno propendere per la possibilità di parlare, in questo caso, di metamorfosi del soggetto umano non solo per la stretta integrazione dell'artificio nel vitale, ma anche per la profonda modificazione in atto.

A tal proposito, lo psicanalista Iossa Fasano definisce il completo fenomeno di “mutazione” ad opera di un dispositivo che entra in contatto con il corpo come “metamorfosi”³¹. Il posizionamento fisico del supporto

²⁸ Id., *Dalla fede antica all'uomo tecnologico*, cit., p. 223.

²⁹ J.J. Sanguineti, *Neuroscienza e filosofia dell'uomo*, Edizioni Santa Croce, Roma 2014, edizione digitale Kindle, posizione 1338.

³⁰ Cfr. D. Ihde, *Technology and the Lifeworld: From Garden to Earth*, Indiana University Press, Bloomington 1990.

³¹ A. Iossa Fasano, *Fuori di sé. Da Freud all'analisi del cyborg*, ETS, Pisa 2013, p. 8.

robotico determina una classificazione differente in quanto è possibile identificare due diverse situazioni nell'ingegneria biologica: la prima riguarda i soggetti portatori di protesi, quale artefatto "esterno, rimovibile o autorimovibile", mentre la seconda situazione è quella del *cyborg*, ossia *cybernetic organism*, nel quale un dispositivo medico³² viene impiantato all'interno del corpo³³. Un esempio di modificazione interna è il *pacemaker*, che genera impulsi elettrici al fine di regolare la funzionalità del cuore. Un esempio afferente alla modificazione esteriore, invece, è la protesi degli arti. In questo particolare settore, oggetto di importanti studi, si sta affermando la possibilità di creare una sinergia completa tra il corpo, quale non solo atto al movimento ma anche sede della sensazione, e arti protesici che ricreano l'azione e la sensazione³⁴.

Come abbiamo visto, la fusione tra organico e inorganico è permessa e ammessa in ragione del fatto che tutte le scienze che studiano l'essere vivente sono basate sul principio di riproduzione mimetica integrato in un corpo vivo. Questa relazione di interdipendenza tra artificiale e organico, nel quale la vita mantiene un ruolo predominante, ammette la possibilità di parlare di metamorfosi.

Cosa succede, però, se corpi completamente inanimati assumono caratteri che tradizionalmente fanno

³² Augusto Iossa Fasano parla in generale di trapianto nel quale viene inserito un generico elemento non-autorimovibile e proveniente dall'esterno nel corpo di un paziente.

³³ A. Iossa Fasano, *Fuori di sé. Da Freud all'analisi del cyborg*, cit., p. 8.

³⁴ Cfr. M.C. Carrozza et. al., *Design of a Cybernetic Hand for Perception and Action*, «Biological Cybernetics», 95 (2006), 6, pp. 629-644.

parte della vita come il movimento fisico, il ragionamento razionale o la capacità di percepire il mondo?

7. *La biorobotica*

Un altro settore di ricerca, fondato sullo stesso principio della fusione tra conoscenza biologica e tecnologia, è la biorobotica (o robotica bioispirata), che può essere definita come l'intersezione di biologia e robotica³⁵.

L'obiettivo primario è «to develop an understanding of natural system by building a robot that mimics some aspects of their sensory and nervous system and their behavior»³⁶. Il presupposto principale è la possibile analogia tra i robot autonomi e la struttura propria degli animali in quanto fondati entrambi sul movimento e sul sistema di comportamento³⁷; perciò, è possibile utilizzare i robot autonomi come modelli di comportamento animale sulla base della comparazione tra sistemi biologici e artificiali. Tale area di ricerca viene anche spesso considerata come un nuovo metodo nella modellazione biologica al fine di scoprire o testare ipotesi sulla struttura fisiologica e del comportamento.

Sebbene non sia possibile definire una netta differenza tra bioingegneria e biorobotica, l'elemento che

³⁵ Cfr. B. Webb, *Can Robots Make Good Models of Biological Behavior?*, «Behavioral and Brain Science», 24 (2001), pp. 1033-1050.

³⁶ Cfr. D. Lambrinos *et al.*, *An Autonomous Agent Navigating with a Polarized Light Compass*, «Adaptive Behavior», 6 (1997), pp. 175-206.

³⁷ Cfr. J. Dean, *Animals and What They Can Tell Us*, «Trend in Cognitive Science», 2 (1998), 2, pp. 60-67.

si avvicina di più alla delimitazione dei due campi di ricerca è la relazione uomo-macchina in quanto la bioingegneria ha come obiettivo lo sviluppo di sistemi per le scienze biomediche, che vengono introdotti nel/ sul corpo umano, mentre la biorobotica è fortemente connessa con il concetto di robot³⁸, quale ente fisico, che può essere definito come segue:

A smart machine that does routine, repetitive, hazardous mechanical tasks, or performs other operations either under direct human command and control or on its own, using a computer with embedded software (which contains previously loaded commands and instructions) or with an advanced level of machine (artificial) intelligence (which bases

³⁸ Il termine viene fatto derivare dalla parola ceca “robota”, che significa lavoro. È stato coniato in un contesto non scientifico in quanto compare, per la prima volta, in un racconto teatrale, intitolato R.U.R. (acronimo di *Rossumovi Univerzální Roboti*), scritto da Karel Čapek nel 1920. Il testo teatrale è ambientato in una fabbrica dove lavorano operai, chiamati roboti, che sono repliche umane assemblate, in modo artificiale, a partire da materia organica. Oltre al tema della ribellione dei robot e del possibile sterminio del genere umano, l'epilogo mostra come questi esseri artificiali possano rompere la barriera della pura materialità innamorandosi. Kathleen Richardson nel testo *An Anthropology of Robot and AI* sostiene che il testo teatrale commette due importanti trasgressioni: la prima è che ha sembianza umana ma senza *agency and subjectivity*, al pari di un oggetto; la seconda riguarda la possibilità di sviluppare la soggettività, nella declinazione di sentimenti e coscienza. La conclusione che la Richardson trae è che «the robot is paradoxical: human and nonhuman at the same time» (K. Richardson, *An Anthropology of Robot and AI*, Routledge, London 2015, p. 26).

decisions and actions on data gathered by the robot about its current environment)³⁹.

L'identificazione del robot con una macchina chiarisce subito la sua natura inorganica; in opposizione a questo, però, la descrizione delle funzioni proprie, come il compiere azioni meccaniche o operazioni complesse, riporta a un confronto funzionale con il soggetto vivente che è, allo stesso modo, il modello e il punto di riferimento per la costruzione di robot.

Potremmo, dunque, ipotizzare una definizione della biorobotica quale modello reattivo, capace di mettere in atto comportamenti adeguati alla situazione ambientale. La creazione di tali robot implica il concetto di vita soltanto come modello per la realizzazione dell'architettura e come paradigma di controllo per il movimento. La creazione di un bio-robot autonomo è ispirata dal punto di vista biologico al comportamento animale ma non intrattiene nessuna stretta relazione fisica/corporea con l'essere organico. In questo caso non è possibile, dunque, parlare di metamorfosi del vivente né in senso proprio, in quanto l'artificiale non è una struttura che modifica un corpo organico, né in senso lato in quanto non è connesso con il flusso vitale, poiché l'agente è una macchina a stati discreti.

In conclusione, se la bioingegneria ha un rapporto così diretto e stretto di integrazione in o con il soggetto organico, la biorobotica si pone l'obiettivo di una simulazione dei meccanismi biologici e comportamentali su una macchina fisica. La differenza sostanziale risiede nella relazione vita-macchina che, nel primo esempio

³⁹ J.A. Angelo, *Robotics: A Reference Guide to the New Technology*, Greenwood Press, Westport 2007, p. 309.

ingegneristico, potremmo definire di *embodiment*⁴⁰, in quanto strettamente connessa con il corpo umano, mentre, nel caso della biorobotica, potremmo definire di *alterità mimetica* in quanto la riproduzione del comportamento avviene in un oggetto inorganico che, grazie all'imitazione dei processi comportamentali, simula il comportamento.

8. Prospettive

Il concetto di metamorfosi, inteso nei termini del mutamento continuo, può dunque essere considerato come un carattere descrittivo specifico della vita, marcando il confine con la sfera dell'inorganico. Tuttavia, proprio tale netta separazione sembra oggi messa in discussione dalla tecnologia, che ci spinge a considerare possibili forme di fusione fra vita e non-vita, organico ed inorganico.

La prima parte del presente contributo ha esplorato una linea interpretativa della metamorfosi, descrivendola come mutamento continuo; in particolar modo, attraverso la riflessione di Bergson, la continuità del mutamento è stata definita come carattere descrittivo specifico della vita. Nella riflessione del filosofo francese, tale concetto marca esplicitamente il confine tra organico ed inorganico e pone nel mutamento continuo la differenza tra il paradigma di durata, espresso dall'essere vivente, e il paradigma meccanicistico dell'oggetto inorganico.

⁴⁰ Cfr. D. Ihde, *Technology and the Lifeworld: From Garden to Earth*, cit., pp. 72-80.

Emerge però il problema contemporaneo di un confine sempre più labile tra queste due forme che vede lo svilupparsi di forme di inorganico, che imitano sempre maggiormente il vivente.

Alla luce di questa constatazione, questo contributo ha voluto interrogarsi sulle possibili forme di fusione tra vita e non-vita, organico ed inorganico, ad opera delle tecnologie contemporanee, individuando il mutamento continuo come limite tra le tecnologie che modificano la vita e tecnologie che esulano dal concetto stesso di vita nonostante lo sforzo mimetico nei confronti degli esseri viventi.

In conclusione, il presente contributo resta uno spunto per il problema antropologico, etico e metodologico riguardo alle nuove tecnologie della vita e al loro rapporto con la vita stessa visto che non sappiamo ancora quale sarà lo sviluppo futuro e l'impatto futuro di queste nuove tecnologie sulla vita umana⁴¹.

⁴¹ Cfr. M. Bertolaso, L. Valera, *Verità e fiducia nell'era del Transumanesimo*, «SCIO – Revista de filosofia», 15 (2018), pp. 97-122.

INDICE DEI NOMI

- Acerra, M. 182
Adler-Sternberg, T. 106
Adorno, Th. 12, 100-105,
107-111
Alberti, G. 50
Allodi, R. 174
Angelo, J.A. 194
Apuleio 175-176
Aristotele 12, 43, 58, 121-
125
Arnaud, E. 50
Bacigalupo, M. 89-91
Barnouw, D. 157, 163
Battistini, A. 44
Becchi, P. 189
Benjamin, W. 8, 18
Bergson, H. 173, 177, 181-
186, 195
Bernabò, G. 92
Bernardini Mazzolla, P. 47,
139
Bertolaso, M. 175, 196
Bevilacqua, G. 107, 111
Biscuso, M. 14
Blumenberg, H. 43, 45, 57,
61-63
Bona, E. 18
Brentano, F. 20
Brigati, R. 21, 35
Calabrò, D. 9, 11, 14, 135
Calasso, R. 155
Calvino, I. 136-138
Camarda, A. 69
Campillo, A. 171
Camporesi, P. 148-149
Camus, A. 156-157, 160
Canetti, E. 13, 56, 149-150,
153-167
Cantoni, R. 100
Čapek, K. 193
Carchia, G. 12
Carillo, G. 12-13

- Carola, Y. 106
 Carroll, L. 29
 Carrozza, M.C. 191
 Cassirer, E. 43-45, 50-52, 59
 Cavallaro, M. 22
 Cavazzini, A. 128
 Celan, P. 100-108, 111-112
 Ceni, A. 29
 Certeau de, M. 137
 Cervi, A.M. 98
 Cesare 175
 Cesari, L. 69, 71
 Channell, D. 174
 Cimatti, F. 12-13, 150-151
 Cipriani, L. 182
 Codino, F. 146
 Colli, G. 130
 Colorni, R. 153
 Conte, G.B. 179
 Corti, L. 173, 175
 Costa, V. 18, 33
 Croce, B. 71
 Croce, L. 54
 Dal Lago, A. 189
 D'Angelo, P. 71-72
 Dean, J. 192
 Del Bono, S. 156
 De Negri, E. 31
 De Pascale, I. 113
 Descartes, R. 19
 Dickinson, E. 89-92, 96-97
 Di Salvatore, G. 87
 Dorfles, G. 69-88
 Dupré, J. 21
 Dyson, F. 188
 Eco, U. 69-70, 76, 84
 Facioni, S. 138
 Fadini, U. 175
 Fassi, L. 87
 Ferrari, M. 45
 Feyerabend, P.K. 40
 Floridi, L. 188
 Formaggio, D. 97
 Forti, G. 156, 171
 Franchetti, E. 111
 Franzini, E. 82
 Fried, E. 111
 Fruttero, C. 29
 Fukuyama, F. 188
 Gadamer, H.-G. 12
 Gallagher, D. 27
 Galli, M. 158
 Gamberi, V. 21, 35
 Gandez, T. 93
 Ganni, E. 18
 Garelli, G. 11-12, 47
 Gentili, C. 47, 63
 Giorello, G. 40
 Giugliano, D. 9, 11, 14, 135
 Gnani, P. 101-102
 Godani, P. 114
 Goethe, J.W. 27, 45-47, 176
 Goffmann, E. 167
 Grassi, E. 48, 54, 59, 60
 Greenberg, C. 87
 Grenier, R. 156
 Groff, B. 177
 Hädecke, W. 151
 Halliwell, S. 119-120, 124
 Hegel, G.W.F. 31, 86, 157
 Heidegger, M. 54
 Henare, A. 35

- Herder, J.G. 42
Higginson, Th. 89
Hinterhauser, H. 144
Hofmann, W. 156
Holbraad, M. 35
Hunt Jackson, H. 91
Husserl, E. 18-25, 72
Ihde, D. 195
Iossa Fasano, A. 190-191
Ishaghpour, Y. 155, 170
Jauss, H.R. 12
Jeronimidis, A. 138
Jesi, F. 56, 154
Jonas, H. 189
Kafka, F. 28, 32, 55, 176
Kaltenbacher, W. 14
Kant, I. 128-131
Kierkegaard, S. 30, 54
Klee, P. 81
Koch, L. 30
Kronauer, B. 164
Lackey, B. 17
Lambrinos, D. 192
Laurenti, R. 129
Leghissa, G. 45
Levin, D.M. 24
Lévi-Strauss, C. 61, 163
Linneo, C. 176
Li Vigni, F. 9, 14
Lombardi Satriani, L.M.
140, 148
Lombardo, G. 119
Low, R. 174
Lucentini, F. 29
Lucrezio 48
Lunari, L. 29
Maffi, B. 177
Magni, B. 116
Magrini, L. 156
Malafouris, L. 185
Manera, E. 45
Mann, Th. 99, 108
Marassi, M. 48, 54
Marchesoni, S. 18
Mautone, M. 89
Mazzone, L. 12-13, 153, 155
McHale, J. 87
Meier, C. 47
Meligrana, M. 140, 148
Miranda, G. 174
Montinari, M. 30
Mundt, C. 19
Nacci, P. 164
Nancy, J.-L. 105
Nicholson, D.J. 21
Nietzsche, F. 30-32, 129-130
Omero 118
Ovidio 7, 12, 27, 30, 42, 46-
49, 52-63, 88, 135-139,
143, 173-181
Paoli, R. 176
Parente, F. 9, 67
Perec, G. 29
Perniola, M. 68
Pezzella, M. 103
Pianazzola, E. 179
Piel, E. 156
Pieroni, S. 41
Pietri, R. 155
Pinotti, A. 18
Pisano, F. 14, 17, 25
Platone 115-122

- Pocar, E. 176
Pozzi, A. 89, 92-102, 107-109, 112
Pulcini, E. 12
Puntin, R. 157
Rancière, J. 113-131
Reale, G. 43
Reich-Ranicki, M. 157
Richardson, K. 193
Rizzo, G. 22
Romagnoli, A. 144
Russell, B. 17
Sanguineti, J.J. 190
Schiller, F. 127-129, 131
Schnell, A. 22, 25
Scivoletto, N. 27, 175
Selvatico, D. 29
Sereni, V. 100
Shmueli, I. 107
Sosio, L. 40
Spaemann, R. 174
Spiti, M. 135
Stevenson, R.L. 29
Stumpf, C. 20
Subrizi, C. 101, 103
Tessitore, F. 42
Treves, P. 99
Trincherò, M. 37
Uehlein, F.A. 19
Valera, L. 196
Vegetti, M. 116
Vico, G. 13, 43-45, 60, 144-145
Villani, M. 129
Wastell, S. 35
Webb, B. 192
Weierstrass, K. 20
Weyemberg, M. 157
Wittgenstein, L. 37
Zanatta, M. 58
Zecchi, S. 27, 46
Zuffellato, D. 47

