

N. xxx

Collana diretta da Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna

COMITATO SCIENTIFICO

Pierandrea Amato (*Università degli Studi di Messina*), Stefano G. Azzarà (*Università di Urbino*), Emiliano Brancaccio (*Università degli Studi del Sannio*), José Luis Villacañas Berlanga (*Universidad Complutense de Madrid*), Oriana Binik (*Università degli Studi Milano Bicocca*), Pierre Dalla Vigna (*Università degli Studi "Insubria", Varese*), Antonio De Simone (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*) Giuseppe Di Giacomo (*Sapienza Università di Roma*), Raffaele Federici (*Università degli Studi di Perugia*), Maurizio Guerri (*Accademia di Belle Arti di Brera*), Micaela Latini (*Università degli Studi di Ferrara*), Luca Marchetti (*Sapienza Università di Roma*), Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia Antipolis*), Salvo Vaccaro (*Università degli Studi di Palermo*), Jean-Jacques Wunenburger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)

FIGURE MODERNE DELL'ALTERITÀ

A cura di
Mario Bosincu, Andrea D'Urso
e Filippo Sani

Il presente volume è stato finanziato a valere sui fondi DM 737/2021, Risorse 2021-2022, progetto “Il governo del patrimonio linguistico e culturale per lo sviluppo sostenibile delle destinazioni, CUP J55F21004240001”.
È inoltre stato finanziato dall'Unione europea – NextGenerationEU



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Eterotopie*, n. xxx
Isbn: 9791222311920

© 2024 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 21100089

INDICE

PREFAZIONE: ETEROLOGIE	7
L'ALTRO E IL MONDO <i>di Massimo Dell'Utri</i>	13
LA DÉCADENCE MEDITERRANEA NELLA FRANCIA DEL XVIII SECOLO. JACQUES CAZOTTE E LE DOTTRINE CLIMATICHE <i>di Filippo Sani</i>	27
"IL LIBERO USO DEL PROPRIO È LA COSA PIÙ DIFFICILE". HÖLDERLIN, HEIDEGGER E IL COMPITO DELLA MODERNITÀ <i>di Francesco Cattaneo</i>	41
"FREMDLING MEINER ZEIT". IL GIOVANE NIETZSCHE E IL CRISTIANESIMO <i>di Mario Bosincu</i>	57
UR-GERÄUSCH DI RAINER MARIA RILKE: L'ALTRO DELLA VOCE <i>di Rosalba Maletta</i>	69
APORIE DELLA TECNICA ED ETHOS RIVOLUZIONARIO NELLA PRIMA PRODUZIONE LIRICA (1909-1913) DI PAUL ZECH: L'ENFASI METAFORICO-IMMAGINIFICA DEL TESTO POETICO AL SERVIZIO DELLA METAFISICA DELL'"UOMO NUOVO" E DEL COMUNITARISMO <i>di Andrea Benedetti</i>	83
SULLE TRACCE DELL'"ALTRO": LA FUNZIONE DELL'ARTE IN DAS DEUTSCHLANDGERÄT DI INGO SCHULZE <i>di Simonetta Sanna</i>	99
IL SURREALISMO E LA CRITICA: CENT'ANNI D'IRRIDUCIBILE ALTERITÀ <i>di Andrea D'Urso</i>	115
NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE	127
INDICE DEI NOMI	131

PREFAZIONE: ETEROLOGIE

Il 15 maggio 2024, presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali dell'Università degli Studi di Sassari, ha avuto luogo un workshop, dedicato al tema delle *Figure moderne dell'alterità*, che ha visto studiosi di varie discipline dibatterlo prestando un'attenzione particolare alle sue diverse declinazioni nella cultura tedesca ed in quella francese lungo un arco temporale che va dal XVIII secolo ai giorni nostri. L'occasione dell'incontro è stata fornita dalla necessità di rispondere ad un interrogativo sollevato dal progetto di ricerca dipartimentale diretto dal collega Federico Rotondo sul "Governo del patrimonio linguistico e culturale per lo sviluppo sostenibile delle destinazioni". Prima di affrontare la questione relativa ai fattori che imprimono ad un territorio peculiare come quello sardo una specificità molto marcata è parso essenziale, infatti, chiedersi che cosa possa intendersi per alterità in epoca moderna e quali forme abbia assunto tale concetto. Il risultato finale è il presente libro, il cui contenuto, sulla base di suggestioni provenienti da Georges Bataille¹ e Michel de Certeau², può essere riassunto mediante l'espressione *eterologia*.

In uno dei suoi frammenti postumi Nietzsche osservò che "esistono infiniti tipi del poter-essere-diverso"³ [*das Anders-sein-können*]. Prendendo spunto da quest'affermazione si potrebbe pertanto definire l'eterologia come il discorso sulle

-
- 1 Cfr. G. Bataille, *Visions of Excess. Selected Writings 1927-1939*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1985, p. 102.
 - 2 Cfr. M. de Certeau, *Heterologies. Discourse on the Other*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.
 - 3 F. Nietzsche, *Nachlaß 1885-1887*, in *Kritische Studienausgabe*, XII, De Gruyter-Deutscher Taschenbuch Verlag, München-Berlin-New York 1999, p. 355.

forme molteplici assunte dall'alterità e sulle *metamorfosi* del diverso. Naturalmente la riflessione sull'alterità non è affatto nuova. Per Seneca (Ep. 95) l'etologia era la descrizione delle virtù e degli uomini virtuosi. Questa forma testuale nell'antichità si concentrò, tuttavia, non solo sulle spiccate doti morali di individui o popoli, ma anche sulla loro radicale *diversità* e costituì, dunque, il primo esempio premoderno di eterologia. Da questo punto di vista, è possibile distinguere l'eterologia aretologica da quella sapienziale. La prima volle esaltare le *aretai* di singoli personaggi del passato o di gruppi umani. Di qui l'esaltazione da parte di Tacito dei barbari virtuosi sia nella *Germania* che negli *Annali*. Ma l'eterologia antica celebrò anche il diverso per eccellenza, incarnato dal *sapiens* e dai filosofi. Questi ultimi, si legge nella *Repubblica*, sono figure insolite (VI, 487d) e lo stesso Socrate, nell'*Apologia*, ricorda di essere considerato differente dalla maggior parte degli uomini (34e-35a) e, secondo i suoi accusatori, di aver sempre agito diversamente dai più (20c), il che spinge Alcibiade nel *Simposio* a descriverlo come un sileno, simile al satiro Marsia (215b), ed a tessere il primo elogio letterario dell'*outsider*. Ciò spiega l'*atopia* di Socrate (221d), la stranezza della sua persona e dei suoi discorsi, miranti a *trasformare* i suoi interlocutori e a farne dei diversi moralmente migliori, contagiandoli, per così dire, con la sua diversità. Ecco, allora, che balza in primo piano una delle questioni affrontate nel volume: “la questione dell'alterità”, scrive, infatti, Massimo Dell'Utri nel suo saggio incentrato sulle strategie di interazione con gli altri esseri umani, “è una questione eminentemente etica” ed è legata a una “personale trasformazione interiore”.

Il nesso fra diversità ed etica è al centro di vari interventi accolti in questo libro. Il contributo di Mario Bosincu, per esempio, si concentra sulla genesi del tema dello straniero negli scritti del giovane Nietzsche. Il filosofo tedesco, infatti, *cerca* l'alterità quale momento della costituzione di sé. In tale contesto risulta di importanza centrale il confrontarsi di Nietzsche con Feuerbach poiché proprio tale pensatore – assumendo il ruolo socratico dell'*outsider* filosofico che guida, sin dal *Simposio*, ad un altro stile psichico ed illustrandogli l'insostenibilità della fede cristia-

na – lo induce a fare di sé un soggetto diverso ed estraneo al retaggio cristiano avito ed uno straniero che nulla ha più a che fare con l'*homo viator* paolino perché presenta, ormai, i tratti del *Fremdling* neognostico moderno che si sente perduto in un mondo disertato dal Senso.

Un altro esempio di eterologia etica è offerto da Simonetta Sanna, che, a partire da suggestioni lacaniane, basa il suo studio su Ingo Schulze sulla tesi secondo la quale l'arte si oppone alle "risposte universalistiche di religione e scienza" – che rappresentano camice di forza per via della loro fissazione di significati univoci e tirannici – perché preserva l'apertura su un'alterità irriducibile ed un vuoto "situato al di là di ogni ermeneutica veritativa".

Il nesso fra letteratura ed alterità è stato affrontato anche da Andrea Benedetti, che ha dedicato la sua attenzione ad un poeta troppo a lungo dimenticato, l'*Arbeiterdichter* Paul Zech, mettendo in luce il fatto che un suo componimento si pone "al servizio di un idealismo sociale inteso alla creazione di un nuovo essere umano e di una nuova comunità sociale" nel quadro di una critica alle "storture del sistema industriale". Emerge, così, un altro aspetto dell'eterologia etico-letteraria moderna: il fatto che essa evoca una peculiare figura di diverso, l'*uomo nuovo*, che Küenzlen ha identificato con un tema centrale della "storia della fede secolare moderna"⁴ nelle sue varie declinazioni politiche. Al barbaro ed al *sapiens* subentrano, perciò, il nuovo tipo umano – dall'essere onnilaterale di Marx fino al superuomo – e l'estraneo alla tradizione cristiana che vive fino allo spasimo la "crisi di secolarizzazione"⁵.

All'interno di questo fenomeno tipico della modernità hanno giocato un ruolo essenziale le avanguardie artistiche e, in particolare, il surrealismo, le cui "irriducibile alterità" e "vitale inafferrabilità" sono state rievocate da Andrea D'Urso in un saggio che, in occasione del centenario della nascita del movi-

4 G. Küenzlen, *Der Neue Mensch. Zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne*, Wilhelm Fink Verlag, München 1994, p. 9.

5 L. Pellicani, *Revolutionary Apocalypse. Ideological roots of Terrorism*, Praeger, Westport-London 2003, p. 59.

mento fondato da Breton, illustra minuziosamente le ragioni ideologiche alla base del silenzio che grava sugli sviluppi che esso ha conosciuto dopo la morte del suo ideatore. Fin dal suo primo manifesto tale avanguardia contrappose al “destino senza luce”⁶ dell'uomo moderno la magica meta della “surrealtà”⁷. Affiora, così, un altro tratto tipico dell'eterologia moderna: la retorica eterologica – sapienziale o aretologica – antica ha un fine ethopoietico⁸: modificare l'*ēthos*, il modo d'essere dell'uomo di ogni tempo e di ogni luogo per farne un diverso rispetto ad una condizione perenne; la retorica eterologica moderna, invece, punta non ad alterare l'essere metastorico dell'uomo, ma la sua condizione storica contingente. Nel caso della retorica eterologica antica l'accento cade sul superamento della *condicio humana*; nel caso di quella moderna l'enfasi è posta sul distacco da uno stato storico preciso e si tratta di divenire diversi non dall'uomo come entità storica, ma dall'uomo di una precisa civiltà. La filosofia antica voleva cambiare l'uomo; il pensiero di Nietzsche e l'arte moderna, dal Romanticismo al surrealismo, vogliono trasformare un uomo determinato, quello di una data civiltà; la filosofia antica intendeva produrre il diverso, colui che si differenziava dall'uomo di ogni epoca e luogo; l'eterologia moderna mira a creare un diverso, colui che è tale rispetto alla civiltà moderna.

Il contributo di Andrea D'Urso ha il merito, inoltre, di attirare l'attenzione sul movimento che fece dell'ascolto del linguaggio dell'inconscio – il “paese straniero interiore”⁹ di cui parlò Freud (un'altra figura dell'alterità moderna) – il suo motto. Ad esso è dedicato lo studio di Rosalba Maletta su Rilke, che intende di-

6 A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, Einaudi, Torino 2003, p.12.

7 Ivi, p. 20.

8 Come osservò Foucault: “*Ēthopoiein* significa fare dell'*ēthos*, produrre, modificare o trasformare l'*ēthos*, il modo d'essere, la modalità d'esistenza di un individuo. Ciò che è *ēthopoios* è qualcosa che possiede la qualità di trasformare il modo d'essere di un individuo” (M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 209).

9 S. Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*, in *Studienausgabe*, I, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1989, p. 496.

mostrare come temi centrali della sua opera quali “le figure della *mater dolorosa* e della fanciulla ferita, o impedita nel suo sbocciare da morte precoce” siano l’“eco” dell’esperienza del lutto dovuta alla perdita della sorellina Zesa, con cui il poeta fu portato a identificarsi dalla madre, che “vestì il figlio come una bambina sino all’età scolare”. Il saggio di Maletta offre, così, un esempio di eterologia poetologica incentrata su temi ossessivi e su un mito personale promananti dall’inconscio.

L’Italia e la Spagna, “terre di superstizione” e di “magia”, sono al centro del romanzo *Le diable amoureux* di Cazotte, analizzato da Filippo Sani, che inserisce il testo nel quadro della “lettura climatica dei popoli e della storia” e della rinascita del genere della fiaba alla fine del Seicento. Tale fenomeno fu sottolineato da Hazard nel suo celebre studio sulla *Crisi della coscienza europea*: “Quanti elementi illogici [...]! Sorgono palazzi sontuosi, tutti oro e rubini; le porte sono ornate di carbonchi e, per entrare, si tira un piede di capriuolo, attaccato a una catena tutta di diamanti. Gli animali parlano; la biscia che passa nei boschi, la gatta sono donne incantate; e gli uccelli azzurri sono principi”¹⁰. Insomma: il secolo dei lumi è anche l’epoca del “ritorno del represso irrazionale”¹¹, dove per represso si intende, con Orlando, l’insieme dei “contenuti testuali trasgressivi”¹² e “non conformi all’ordine costituito”¹³ che, respinti dalla società, trovano ricetto nella letteratura, che diviene, così, lo spazio in cui affiora un’altra figura moderna dell’alterità.

Nel caso del contributo di Francesco Cattaneo abbiamo a che fare, infine, con un’eterologia di tipo metafisico-letterario. Hölderlin diviene, infatti, l’esempio eminente del poeta moderno che, guidato dalla riflessione sulla grecoità quale dimensione altra e sulla “giunonica sobrietà” di Omero, può eccellere proprio in

10 P. Hazard, *La crisi della coscienza europea*, UTET, Torino 2019, pp. 283-284.

11 F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 2015, p. 10.

12 Ivi, p. 8.

13 F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973, p. 25.

ciò che è estraneo alla “modernità esperide” – il “sacro pathos” che costituiva “il proprio dei greci” – nella forma dell’esperienza del divino nel tempo della sua eclisse. Ancora una volta la letteratura conferma di svolgere una funzione preziosa: quella d’essere un’oasi di alterità.

Mario Bosincu

MASSIMO DELL'UTRI
L'ALTRO E IL MONDO

1. *Premessa*

Il mondo in cui viviamo possiede delle caratteristiche particolari non appena lo si consideri dal punto di vista dell'alterità. Poiché il rapporto con le altre persone è talmente centrale per gli esseri umani da costituire una loro caratteristica definitoria, il nostro mondo risulta essere qualcosa di più complesso rispetto al mondo fisico-naturale in cui vivono gli esseri non umani. In quel che segue mi propongo di sottolineare le conseguenze che tale “di più” ha su un piano etico.

2. *L'ambiente etico*

La questione dell'alterità è una questione eminentemente *etica*. La mera presenza dell'altro impone l'obbligo di prenderne atto e di controllare in modi opportuni il nostro comportamento, in modo da minimizzare, per quanto possibile, le conseguenze negative non volute che il nostro comportamento può avere nei confronti del prossimo. Definirei perciò gli esseri umani come *persone etiche*, ossia persone tra le cui caratteristiche principali c'è la necessità o l'obbligo di tener conto degli altri – che lo si rispetti effettivamente oppure no. Definisco invece *persona virtuosa* quella che osserva quest'obbligo – o lo osserva sufficientemente spesso. In tale ottica, poiché tenere conto degli altri equivale a manifestare *rispetto* nei loro confronti e nei confronti delle loro esigenze, considero l'adozione di un atteggiamento rispettoso ciò che caratterizza una persona “virtuosa”.

Inoltre, poiché assumere un atteggiamento rispettoso vuol dire mostrare *responsabilità*, nel senso che il tentativo di evitare che

il proprio comportamento abbia ricadute nocive per le altre persone – ciò in cui consiste rispettarle – implica farsi carico della responsabilità di rimediare a eventuali ricadute del genere, alla nozione di rispetto abbino quella di responsabilità e considero entrambe nozioni centrali per descrivere una persona virtuosa, con una possibile predominanza di quest'ultima nozione: se infatti una persona è in generale responsabile, allora l'atteggiamento rispettoso verso l'altro segue.

Ora, l'inevitabilità della dimensione etica per gli esseri umani – di nuovo, che ne tengano effettivamente conto oppure no – dipende da una determinata conformazione del mondo: ritengo infatti che il mondo in cui viviamo possieda (almeno¹) una dimensione naturale e una dimensione etica, e dunque l'ambiente in cui ci troviamo a vivere è sia *naturale* che *etico*. L'ambiente naturale è quello fisico-materiale studiato da scienze naturali quali la fisica, la chimica, la botanica, la mineralogia, la neurologia ecc., mentre quello etico è l'ambiente normativo in cui gli individui sono collocati ed è oggetto di analisi da parte delle scienze umane. Ecco come lo ha illustrato Simon Blackburn:

This is the surrounding climate of ideas about how to live. It determines what we find acceptable or unacceptable, admirable or contemptible. It determines our conception of when things are going well and when they are going badly. It determines our conception of what is due to us, and what is due from us, as we relate to others. It shapes our emotional responses, determining what is a cause of pride or shame, or anger or gratitude, or what can be forgiven and

1 Sotto questo rispetto metafisico penso sia opportuno adottare una concezione pluralista e sostenere che, accanto alla dimensione naturale e a quella etica, ve ne sia una estetica, una politica, una religiosa, una legale e così via, per quanti sono gli aspetti della realtà che hanno un ruolo effettivo nella nostra esistenza (del mondo non fa ad esempio parte una dimensione sovrannaturale). È in riferimento agli stati di cose esistenti all'interno di queste dimensioni che possiamo valutare se una certa affermazione è vera oppure falsa, o nessuna delle due, e lo facciamo connettendo il contenuto dell'affermazione (etica, estetica, politica ecc.) alla dimensione corrispondente (cfr. M. Dell'Utri, *Plain Alethic Pluralism: The Human Face of Truth*, in "Synthese", n. 204, 2024, <https://doi.org/10.1007/s11229-024-04700-1>).

what cannot. It gives us our standards – our standards of behaviour. In the eyes of some thinkers, most famously perhaps G.W.F. Hegel (1770-1831), it shapes our very identities.²

Quel che vorrei sottolineare in questa citazione è l'affermazione secondo cui l'ambiente etico costituisce l'insieme di idee che ci indica "come vivere", perché penso che una corretta formulazione di tali idee costituisca lo scopo che la filosofia dovrebbe avere e che secondo diversi filosofi ha, perlomeno a partire da Socrate che per primo ha richiamato l'attenzione su tale aspetto. Questo è forse l'unico aspetto per cui la riflessione filosofica si può considerare utile, concreta, legata alla sfera esistenziale di ciascuno di noi, e aiuta ad allontanare la filosofia stessa dall'astrattezza che ha a volte assunto e a riportarla più "a terra", per così dire, ossia vicina alla vita ordinaria e quotidiana delle persone. E sebbene il "come vivere" riguardi le nostre vite sia nell'ambiente naturale che in quello etico, è quest'ultimo che viene particolarmente chiamato in causa: imparare come vivere vuol dire raffinare il nostro rapporto con la realtà e con le altre persone in quanto parte della realtà, comprendendo in quali modi gestire situazioni interpersonali potenzialmente ansiogene, sviluppando capacità critica per valutare ciò che conta come un comportamento accettabile da parte nostra o degli altri, modulando le nostre emozioni in modi diversi a seconda delle persone e delle situazioni con cui interagiamo, modificando all'occorrenza la nostra scala di valori e l'insieme dei nostri obblighi verso gli altri. In breve, come conclude Blackburn, l'ambiente etico ci fornisce standard di comportamento, forgia il nostro carattere e dà forma alla nostra identità: se siamo chi siamo, questo si deve soprattutto al tipo di interazioni che riusciamo a intrattenere nell'ambiente etico.

Un'ultima considerazione prima di continuare. L'ambiente etico è così caratteristico di noi esseri umani che ogni tentativo di *ridurlo* all'ambiente naturale non può che essere destinato al fallimento. Qui con "riduzione" intendo l'operazione di definire l'ambiente etico in termini di quello naturale, un'operazione che

2 S. Blackburn, *Ethics. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2001, p. 1.

è al contempo sia epistemologica che metafisica e che nasce dalla convinzione che il primo manchi di una propria dignità conoscitiva ed esistenziale. Si tratta in sostanza di una tesi ricorrente nella nostra cultura: la tesi che le uniche pratiche conoscitive degne del nome siano unicamente quelle delle scienze naturali, e che parimenti l'unica descrizione attendibile di ciò che esiste è quella delle scienze naturali, come ha sostenuto qualche filosofo fisico o naturalista. È ad esempio la tesi positivista che assegna a queste ultime un primato culturale rispetto alle scienze umane e da cui, nella versione che nel secolo scorso ne ha dato il positivismo logico, segue il programma di tradurre il linguaggio delle scienze umane in quello delle scienze naturali allo scopo di riequilibrare il presunto squilibrio tra i due tipi di scienze – compito che nei nostri termini è appunto quello di ricondurre l'ambiente etico a quello naturale.

Come sarà probabilmente chiaro da quanto detto fin qui, sono dell'opinione che qualsiasi tentativo riduzionista del genere sia destinato al fallimento.

3. *Un (apparente) paradosso*

Sottolineata l'esistenza effettiva dell'ambiente etico come elemento imprescindibile che entra nella definizione di essere umano, vorrei ora richiamare l'attenzione su un aspetto che, almeno *prima facie*, sembra confliggere con tale imprescindibilità. Tra le conseguenze del fatto di vivere in un ambiente etico c'è quella di sviluppare una dose di empatia variabile da persona a persona, sviluppo che è necessario per adattarsi a un ambiente del genere, che modula il grado personale di altruismo, e che ci rende perciò sensibili alle norme generali dell'etica. Ora, penso si possa dire che, accanto all'atteggiamento empatico che, in maggiore o minore misura, caratterizza ciascuno di noi, abbiamo a volte un atteggiamento di "insofferenza" nei confronti di ciò che riguarda l'etica. In un certo senso, siamo *disturbati* dall'etica: non ci piace che ci venga detto cosa fare e a volte manifestiamo una certa riluttanza a conformarci a determinati principi morali. Questo probabilmente perché percepiamo questi ultimi come calati dall'alto

e dunque come qualcosa che ci viene in qualche modo imposto da qualcosa o qualcuno; e poi forse perché li consideriamo troppo “astratti”, ossia lontani dalle nostre esistenze particolari che hanno sempre un loro carattere di concretezza. Siamo anche insoddisfatti verso i discorsi morali, spesso vissuti come espressione di una posizione “moralistica”, dunque una posizione che, di nuovo, è astratta e non considera le effettive differenze in sensibilità e cultura che caratterizzano tutti noi. Infine, sembra che negli ultimi decenni siamo più preoccupati della questione dei “diritti umani” che della qualità morale delle relazioni che intratteniamo con l'altro, sebbene quella dei diritti umani sia una questione di indubbia portata morale.

Da questo paradosso – che giudico solo apparente, come spero di chiarire più avanti – scaturisce un dilemma: dato che l'atteggiamento empatico che diversi di noi hanno potrebbe essere dopotutto frutto dell'educazione, e non qualcosa di connaturato, “Siamo effettivamente persone etiche o no?”; equivalentemente, “Siamo per natura egoisti o altruisti?”.

Certo, potremmo svolgere una qualche indagine empirica a vasto raggio dalla quale con molta probabilità potrà risultare che perlopiù nelle nostre società occidentali tendiamo all'altruismo e non all'egoismo; tuttavia, come appena notato, tale caratteristica di persone etiche potrebbe derivare dal fatto che nella nostra cultura agiamo in modo altruistico perché è così che ci hanno insegnato, e dunque questa potrebbe essere una caratteristica del tutto esteriore.

Data la difficoltà posta dal dilemma, di là da indagini empiriche del genere si potrebbe pensare che l'unica mossa sensata sia quella di assumere un atteggiamento pragmatico e di scegliere l'opzione che, tra le due – egoismo o altruismo –, è più *conveniente*. Se così fosse, direi che senza ombra di dubbio l'opzione più conveniente è quella secondo cui noi esseri umani siamo (perlopiù) altruisti³. E in virtù di tale scelta potremmo dare il di-

3 Si tratta esattamente dell'atteggiamento alla base della famosa *scommessa di Pascal* sull'esistenza di Dio (cfr. B. Pascal, *Pensieri e altri scritti di e su Pascal*, Paoline, Milano 1987, § 233). Nell'impossibilità di fornire una dimostrazione inconfutabile della sua esistenza, dati i limiti delle capacità intellettive umane, il filosofo francese aveva sostenuto che è più conve-

lemma per sciolto, il paradosso per risolto e la nostra dimensione morale per salvata.

Eppure, una mossa del genere non può non lasciare insoddisfatti: si tratta dopotutto di una mossa basata su un ragionamento probabilistico, come quelli alla base delle scommesse, e, per quanto accattivante, un ragionamento del genere sembra conservare in sé qualcosa di aleatorio, mentre invece il dilemma che stiamo affrontando è assai delicato e ogni sua soluzione avrebbe perciò bisogno di basi più solide. Possiamo indicare una base più solida su cui poggiare l'idea che noi siamo intrinsecamente altruisti?

4. *La nostra pratica*

Possiamo, e propongo di individuare tale base a partire dalla dimensione pratica in cui siamo immersi. Per "pratica" intendo l'insieme di situazioni in cui ci troviamo concretamente a vivere, ad agire e a prendere decisioni: sono ad esempio le circostanze della nostra vita quotidiana, sia ordinaria che professionale, in cui le occasioni di incontro e interazione con l'altro sono inevitabili. È la dimensione esistenziale che ci pone davanti innumerevoli casi problematici a cui reagiamo adottando modalità comportamentali che, dapprima acquisite per via culturale, man mano modifichiamo a seconda della loro conformità alla realtà, modifiche a loro volta dettate dalla nostra sensibilità, dal nostro intuito e dai nostri bisogni. È questo tipo di pratica che modella il nostro "io", come abbiamo anticipato nel secondo paragrafo citando Blackburn⁴. Ed ecco come Blackburn ritorna sul punto:

niente credere nell'esistenza di Dio che nella sua inesistenza: nel primo caso, se Dio non esistesse si perderebbero solo quei beni effimeri terreni che una vita religiosamente corretta ci farebbe scansare, mentre se esistesse si guadagnerebbe la beatitudine eterna, il bene supremo; nel secondo caso, se Dio non esistesse si guadagnerebbero i beni che una vita priva di scrupoli ci farebbe ottenere, ma sarebbero comunque beni finiti ed effimeri, mentre se esistesse si avrebbe la dannazione eterna, che rappresenta il danno più grande in assoluto. Di conseguenza, nella bilancia delle perdite e dei guadagni l'ago pende dalla parte della credenza nell'esistenza di Dio.

4 Il concepire la nostra pratica come rilevante a fini filosofici è certamente una caratteristica del pragmatismo in ogni sua versione, ma è tuttavia un

Human beings are ethical animals. I do not mean that we naturally behave particularly well, nor that we are endlessly telling each other what to do. But we grade and evaluate, and compare and admire, and claim and justify. We do not just 'prefer' this or that, in isolation. We prefer that our preferences are shared; we turn them into demands on each other. Events endlessly adjust our sense of responsibility, our guilt and shame, and our sense of our own worth and that of others. We hope for lives whose story leaves us looking admirable; we like our weaknesses to be hidden and deniable.⁵

Affermare che siamo “animali etici” come fa Blackburn mette in risalto il fatto che la dimensione interpersonale è *costitutiva* della natura umana, e che dunque noi non possiamo fare a meno di guardare agli altri per soddisfare i nostri molteplici bisogni esistenziali: ad esempio per individuare un modello a cui uniformarci, per mutuare modalità ideologiche e comportamentali, ma anche per derivare un qualche rinforzo alla nostra autostima dalla constatazione delle manchevolezze degli altri. E sempre per questioni di autostima cerchiamo, per quanto ci è possibile, di far sì che il nostro stile di vita sia condiviso dagli altri – valutando, giudicando, commentando i comportamenti altrui, cercando di giustificare la bontà delle nostre norme e delle nostre ragioni nello spazio normativo, e modificandole a seconda del *feedback* che otteniamo dallo spazio normativo stesso. È così che si modella il nostro senso di responsabilità, e in modo tanto più incisivo quanto la nostra sensibilità autocritica ci rende attenti a quel *feedback*. Come detto, è così che costruiamo la nostra identità.

Tutto ciò viene senza dubbio riflesso dall'arte e in particolare dalla letteratura, che spesso descrive situazioni che pongono dilemmi morali di notevole gravità. Certo, la letteratura non offre soluzioni ai dilemmi morali – almeno, non spesso –, ma “l'effetto del romanzo in particolare è di aiutarci a ri-produrre immagina-

elemento presente nella riflessione di filosofi tra loro diversi come Friedrich Hegel, Edmund Husserl, Martin Buber, Franz Rosenzweig, Ludwig Wittgenstein, Elizabeth Anscombe, Philippa Foot, Iris Murdoch, Pierre Hadot, Stanley Cavell, Martha Nussbaum, Ruth Anna e Hilary Putnam, Richard Rorty, Linda Zagzebski per citarne solo alcuni.

5 S. Blackburn, *op. cit.*, p. 4.

tivamente perplessità morali, nel senso più lato”⁶. Ecco perché l’arte è un potente ausilio nell’opera di costruzione della nostra identità; come ha notato Hilary Putnam,

se il ragionamento morale è, a livello riflessivo, la critica cosciente dei modi di vita, allora la valutazione empatica nell’immaginazione delle situazioni critiche e dei dubbi non può che essere essenziale al ragionamento morale. Romanzi e commedie non ci offrono conoscenza morale, questo è vero. Ma ci danno (spesso) qualcosa che è per noi indispensabile se vogliamo acquistare una conoscenza morale.⁷

E, si noti, qui la “conoscenza morale” a cui Hilary Putnam fa riferimento è esattamente quel tipo di consapevolezza di sé e degli altri che possiamo acquisire soltanto nella dimensione interpersonale caratteristica della nostra pratica⁸.

Blackburn è ovviamente consapevole del ruolo centrale dell’arte in tutto ciò, ma egli fa notare come l’arte non sia la sola a svolgere questo ruolo. In modo dopotutto poco sorprendente egli sostiene che le dinamiche interpersonali basate su un incessante confronto critico che caratterizzano l’ambiente etico vengono riflesse anche dal diffuso interesse per il *gossip*, per le interviste che toccano la sfera privata delle persone, e per le *soap opera*⁹.

6 H. Putnam, *Meaning and the Moral Sciences*, Routledge & Kegan Paul, London 1978; tr. it. di A. La Porta, *Verità ed etica*, Il Saggiatore, Milano 1982, p. 103.

7 *Ibid.*

8 La tesi secondo cui la conoscenza degli altri non si può conseguire se non si conosce se stessi, e viceversa, è echeggiata in diverse opere letterarie, e molteplici sono gli esempi che si possono fare. Eccone uno per tutti: “Per quanto ci sia comprensione reciproca con una persona, per quanto la si ami, non si può leggere nel cuore di qualcun altro come in un libro aperto. Se ci proviamo, andiamo incontro solo a sofferenza. Ma se cerchiamo di guardare nel nostro cuore, se ci sforziamo davvero di farlo, alla fine ci riusciremo, questo sì. Quindi, in conclusione, [...] se desideriamo davvero capire qualcuno, possiamo soltanto guardare dentro noi stessi” (Murakami Haruki, *Drive my car*, in *Uomini senza donne*, tr. it. di A. Pastore, Einaudi, Torino 2014, pp. 31-32).

9 Così come in altre lingue, in italiano usiamo la parola “critica” e il verbo “criticare” sia per la critica del comportamento altrui basata sulla chiacchiera e sul *gossip*, sia per la critica equilibrata che mira alla validità oggettiva. Tuttavia, ciò che distingue la seconda dalla prima è il costante abbinamento all’autocritica.

Concentrarci sulla nostra pratica effettiva può dunque aiutare ad affrontare il dilemma incontrato sopra, quello che evidenzia la difficoltà di capire se siamo *naturalmente* altruisti o egoisti – dilemma che a sua volta nasceva dal nostro atteggiamento paradossale di manifestare empatia verso l'altro, caratteristica indubbiamente etica, e al contempo di manifestare insofferenza nei confronti dell'etica. Ma in cosa consiste questo aiuto?

4. *La risoluzione del paradosso*

Per capirlo vorrei innanzitutto osservare che il paradosso ha una facile soluzione – anzi svanisce – non appena ci rendiamo conto che esso nasce da una concezione dell'etica che, sebbene continui ad avere illustri sostenitori, appare secondo me poco plausibile. Si tratta in sostanza della concezione secondo cui l'etica consiste di un insieme di principi che specificano obblighi di condotta e la cui osservanza caratterizza una persona in quanto morale. Non è difficile immaginare di quale principi si tratti: sono i principi normativi – spesso formulabili con un “devi” – che possono spaziare dai più popolari “Non devi rubare” e “Non fare agli altri ciò che non vorresti fosse fatto a te stesso” – la famosa *regola aurea* tipica di diverse dottrine religiose ed etiche – e dai più culturalmente controversi “Devi indossare il burqa fuori dalla tua abitazione”, ai più filosofici come l'imperativo categorico kantiano che, in una delle sue formulazioni, recita “Agisci in modo da trattare l'umanità, sia nella tua persona sia in quella di ogni altro, sempre anche come fine e mai semplicemente come mezzo”. Sono principi considerati di carattere *universale* – benché l’“universo” considerato possa a volte essere ristretto a una determinata cultura – nel senso che esprimono un “devi” incondizionato che funge da criterio generale e formale a cui le proprie azioni devono necessariamente essere conformate, pena l'accusa di amoralità. Poiché un insieme di principi siffatti configura un insieme di doveri, tale concezione dell'etica è notoriamente detta *deontologica*.

Ora, se intendiamo l'etica secondo coordinate deontologiche, allora il paradosso che dicevamo ha un'altissima probabilità di sorgere, specie in una società occidentale come quella

in cui viviamo attualmente, in cui la presa delle religioni e di altre consimili istituzioni si è notevolmente allentata: perlopiù il nostro considerarci “persone etiche” non passa attraverso un ossequio formale a norme generali suscettibili “in astratto” di venir applicate a qualsivoglia situazione problematica – e che facilmente possono suscitare l'insofferenza all'origine del paradosso.

Quale può dunque essere una concezione dell'etica per cui il paradosso non ha nemmeno ragione di sorgere? La risposta consiste nel riferirsi alla pratica descritta nel paragrafo precedente, ed è contenuta implicitamente in quanto detto all'inizio del presente capitolo, precisamente nella prima citazione da Blackburn: si tratta della concezione secondo cui l'etica ha a che fare con la domanda “Come vivere?”, una domanda che – spesso in modo non del tutto consapevole – riguarda tutti noi nella misura in cui nel corso della nostra vita siamo impegnati nel tentativo di costruire una *bussola epistemica ed etica* che ci consenta di trovare un orientamento nella pratica, la pratica quotidiana in cui siamo costretti ad affrontare una miriade di difficoltà esistenziali di diverso spessore e grado proferendo una varietà di giudizi morali e non morali. Credo infatti che, ridotto in soldoni, il senso generale della nostra esistenza risieda nell'ottenere una bussola del genere, perfezionandola costantemente allo scopo di migliorare la nostra posizione nel mondo, ossia la nostra relazione con l'ambiente che ci circonda e con gli altri, rendendo questa relazione e la conoscenza che ne abbiamo sempre più attendibili e raffinate. Da tale punto di vista, la funzione dell'etica risiede nell'aiutarci in questo sforzo di individuare i modi migliori per comportarci tanto nella dimensione etica quanto in quella fisico-materiale del mondo, sforzo che implica un *automiglioramento* – essere persone migliori per comportarsi in modo migliore¹⁰.

Diversi sono gli autori che rientrano in tale concezione dell'etica. Hilary Putnam ha ad esempio sostenuto che la funzione primaria dell'etica non è quella di “pervenire alla for-

10 Ringrazio Claudia Navarini per i suggerimenti che mi ha dato riguardo a questo punto.

mulazione di ‘principi universali’”, né “l’elaborazione di un ‘sistema’, ma di contribuire alla soluzione di problemi di natura pratica”¹¹. Se proprio vogliamo che l’etica sia un sistema, allora non possiamo non considerarla “un sistema di preoccupazioni correlate [...] che si puntellano reciprocamente, ma che presentano anche una certa tensione oppositiva”¹². Queste preoccupazioni riguardano certamente cose come la democrazia, la tolleranza, il pluralismo ma, ci dice Putnam, allo scopo di individuare le preoccupazioni più fondamentali dobbiamo guardare a ciò che emerge dalla riflessione di filosofi così diversi come Aristotele, Immanuel Kant ed Emmanuel Levinas. Il primo perché la sua etica è centrata sulla questione “Cos’è che rende ammirevole una vita umana?”, e sollecita implicitamente a riflettere su ciò che fa diventare un’esistenza degna di ammirazione e sui modi di sviluppare le potenzialità che ciascuno di noi ha di vivere una vita piena e soddisfacente. Il secondo perché ha individuato una nozione imprescindibile, quella di imperativo categorico. Ma, attenzione: quel che rende importante l’imperativo categorico agli occhi di Putnam non è questo imperativo in sé, inteso cioè come guida pratica (“come guida va appena oltre la Regola aurea”¹³), bensì l’idea che ne è alla base. Esso è infatti da intendersi

come affermazione potente dell’idea che l’etica è *universale* e che, nella misura in cui l’etica ha a che fare con il lenire la sofferenza, essa riguarda il lenimento della sofferenza di *qualsiasi individuo*, o – in senso positivo – nella misura in cui ha a che fare col benessere, riguarda il benessere di *chiunque*.¹⁴

È la convinzione che ispira l’imperativo categorico a renderlo importante; esso non è importante di per sé. Anzi, in quanto principio assoluto, applicabile in qualsivoglia circostanza e indipen-

11 H. Putnam, *Ethics Without Ontology*, Harvard University Press, Cambridge MA 2004; tr. it. di E. Carli, *Etica senza ontologia*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 11.

12 Ivi, p. 35.

13 Ivi, p. 38.

14 *Ibid.*

dentemente dal nostro giudizio, è qualcosa che non può far parte dell'etica come Putnam la intende.

Infine, per capire quali sono le preoccupazioni di cui l'etica si sostanzia bisogna rivolgersi a Levinas. È lui infatti che ha individuato il fondamento irriducibile dell'etica nel “*mio* riconoscimento immediato che, nel momento in cui mi confronto con la sofferenza di un altro essere umano, *io* ho il dovere di fare qualcosa”¹⁵.

L'etica non deve essere dunque interpretata come un singolo insieme di principi, bensì come una molteplicità di strategie per risolvere i problemi di qualsiasi ordine e grado che l'ambiente etico inevitabilmente ci presenta – strategie il cui costante raffinamento ci fa imparare “come vivere” e coincide con una personale trasformazione interiore. E tale interpretazione dell'etica è del tutto compatibile con una nostra eventuale sensazione di insofferenza nei confronti di principi etici generali e astratti.

5. Conclusione

Quanto sopra ci offre anche una soluzione al dilemma tra egoismo e altruismo. Il dilemma era infatti strettamente legato al paradosso, e la scoperta che non si trattava dopotutto di un paradosso ci insegna qualcosa a proposito del nostro atteggiamento nei confronti dell'altro.

Sebbene non possiamo avere la certezza che le persone – e, se è per questo, noi stessi – si comporteranno in modo altruistico, il fatto che viviamo in un ambiente etico perché esiste una dimensione etica del mondo ci pone un *vincolo* insormontabile e ineludibile (almeno se vogliamo vivere bene), che è ciò che viene riflesso dalla concezione dell'etica centrata sull'imparare “come vivere”. Non si tratta di scommettere sull'opzione più conveniente tra altruismo ed egoismo, giacché l'atteggiamento etico non è un'opzione che potremmo scegliere oppure no, ma un atteggiamento inevitabile in quanto dettato dalla nostra natura: quella di organismi capaci di sviluppare formazioni sociali

15 Ivi, pp. 36-37.

dotate di un elevato grado di complessità, e che perlomeno a partire da Aristotele si è soliti considerare la nostra “seconda natura” – la prima essendo quella biologico-materiale. È perciò grazie a questa seconda natura che possiamo affermare di essere naturalmente altruisti, nel senso di essere persone che hanno naturalmente l’obbligo di tenere presente l’esistenza dell’altro – siamo *persone etiche*, nei termini in cui mi sono espresso all’inizio.

Ma se essere persone etiche implica che l’atteggiamento rispettoso e responsabile verso gli altri è l’atteggiamento per così dire “di default”, non implica che siamo necessariamente persone virtuose, ossia persone il cui comportamento è orientato alle virtù del rispetto e della responsabilità – ciascuna nella misura in cui riesce, ovviamente. Tutt’altro. Esattamente come possiamo agire *contro natura* – ad esempio commettendo un suicidio o un omicidio – allo stesso modo possiamo andare *contro la nostra seconda natura* – comportandoci in modo egoistico. Del resto, un atteggiamento egoistico *di successo* non sarebbe possibile, almeno all’inizio, se l’atteggiamento di default non fosse quello altruistico, esattamente come una persona non riuscirebbe a ingannare con le proprie bugie, almeno all’inizio, se il dire la verità non fosse l’atteggiamento di default.

Mi piace perciò concludere sottolineando come l’assenza di ogni necessità o automatismo nella nostra natura di persone etiche lascia a noi la decisione, e la responsabilità, riguardo a quale carattere dare alla relazione con l’altro. In breve, riguardo a *chi* vogliamo essere¹⁶.

16 Claudia Navarini e Antonio Rainone hanno letto una versione precedente di questo capitolo e sono stati prodighi di consigli: li ringrazio di cuore.

FILIPPO SANI

LA DÉCADENCE MEDITERRANEA NELLA FRANCIA DEL XVIII SECOLO

Jacques Cazotte e le dottrine climatiche

È noto l'interesse di Jacques Lacan per *Le diable amoureux* di Jacques Cazotte¹, romanzo iniziatico in cui il diavolo si manifesta in tutta la sua potenza metamorfica: prima una testa di cammello, poi cagnetta, giovane paggio, cantatrice Fiorentina e, infine, la fanciulla Biondetta². A seconda dei contesti intellettuali e delle esigenze critiche, *Le diable amoureux* è stato letto come racconto fantastico, rappresentazione meticolosa dei meccanismi della seduzione, romanzo di formazione, manuale esoterico, se non *grimoire* dissimulato, sebbene il testo riveli una competenza "del *corpus* magico settecentesco piuttosto sommaria e la conoscenza di nozioni esoteriche con tutta probabilità perfettamente accessibili per qualsiasi lettore dell'epoca"³. La lettura del romanzo si interseca inoltre con eventi che, pur essendo successivi alla sua pubblicazione, si sono sovrapposti alla ricezione. Anzi-tutto, probabilmente tra il 1777 e il 1778, Cazotte entra nell'Ordine degli *Élus-Cohens* dal quale esce tre anni dopo. In secondo luogo, soprattutto a partire dall'epoca romantica, l'immagine del romanzo è condizionata dal celebre *souper*, una presunta cena

-
- 1 J. Cazotte, *Le diable amoureux. Nouvelle espagnole*, À Naples 1772 cui segue la seconda edizione *Le diable amoureux*, in Id., *Œuvres badines et morales de M. ****, II, s.éd., s.l. 1776, pp. 303-475. Per una disamina delle differenze tra le due versioni cfr. E. Sempère, *Le diable en héritage, de Lesage à Cazotte (1707-1776)*, in "Dix-huitième siècle", a. XLII, 2010, pp. 655-671. Peraltro, le due versioni sono pubblicate in edizione critica da Y. Giraud, Champion, Paris 2003.
 - 2 Cfr. M. Hervé, *Cazotte avec Lacan ou le désir en creux*, in "L'en-je lacanien", n. 35, 2020, pp. 125-139; Id., *Désirer désobéir: tentation et sédition dans Le diable amoureux de Jacques Cazotte*, in "Dix-huitième siècle", a. LIII, 2021, pp. 445-460.
 - 3 I. Mattazzi, *Introduzione*, in J. Cazotte, *Il diavolo innamorato*, a cura di I. Mattazzi, Manni, San Cesario 2011, p. 5.

avvenuta nel 1788, nel corso della quale, stando a La Harpe, Cazotte avrebbe predetto la tragica fine di sé e di altri convitati (Bailly, Chamfort, Condorcet, Malesherbes, Roucher) nel corso della Rivoluzione francese⁴.

Dunque, narrazioni sull'uomo Cazotte che hanno generato interpretazioni talora confliggenti con l'accoglienza che saluta la prima edizione del testo. *Le diable amoureux* dipende dalla moda del racconto irriverente nei confronti dell'esoterico inaugurata dal *Comte de Gabalis* (1670) di Montfaucon de Villars, a sua volta rilettura ironica del *Liber de Nymphis* di Paracelso⁵. Appartenendo a questa moda, che produce opere come *Le Sylphe* (1730) di Crébillon, *L'Amant Salamandre* (1756) di Cointreau, *Le Mari Sylphe* (1765) di Marmontel, *Le diable amoureux* è accolto tra il libertino e il *badinage*, tra il *conte des fées* e il *conte oriental*, in palese continuità con gli esordi letterari dell'autore, risalenti a una trentina d'anni prima, quando escono *La Patte du chat* (1741) e le *Mille et une fadaïses* (1742)⁶.

Si tratta di opere da ricondurre a una realtà letteraria che inizia nel 1690, l'anno in cui Mme d'Aulnoy pubblica *L'île de la félicité* all'interno di un romanzo dal sapore medievaleggiante, *Histoire d'Hypolite, comte de Duglas*⁷. Adattamento della *folktale* ai *salons* delle *conteuses précieuses*⁸, l'opera rappresenta un'ulteriore ri-nascita della fiaba dopo i modelli italiani di Straparola e di Basile i quali, a loro volta eredi di tradizioni antecedenti, giocano il ruolo di predecessori influenti del nuovo paradigma francese⁹.

4 G. Kliebenstein, *Une mystification absolue. Sur le "souper de Cazotte"*, in "Romantisme", n. 116, 2002, pp. 19-34.

5 Cfr. N.-P.-H. de Montfaucon de Villars, *Le Comte de Gabalis, ou Entretiens sur les sciences secrètes* (avec l'adaptation du *Liber de Nymphis* de Paracelse par Blaise de Vigenère, 1583), éd. D. Kahn, Champion, Paris 2010.

6 I. Mattazzi, *op. cit.*, p. 7.

7 Mme d'Aulnoy, *Histoire d'Hypolite, comte de Duglas. Seconde partie*, Sevestre, Paris 1690.

8 Cfr. A. Stedman, *D'Aulnoy's Histoire d'Hypolite, comte de Duglas (1690): A Fairy Tale Manifesto*, in "Marvels and Tales", a. XIX, 2005, pp. 36-37; S. Raynard, *Perrault et les conteuses précieuses de la génération 1690: dialogue intertextuel ou querelle masquée?*, in "The Romanic Review", a. XCIX, 2008, p. 317.

9 Cfr. M. Petrini, *La fiaba di magia nella letteratura italiana*, Del Bianco, Udine 1983.

L'opera di Mme d'Aulnoy genera la *vogue du conte* in cui, nel decennio conclusivo del XVII secolo, si cimentano Charles Perroult e scrittrici quali Catherine Bernard, Charlotte-Rose de Caumont La Force, Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, Henriette-Julie de Castelnau de Murat. L'(auto)legittimazione di questa tendenza nel sistema dei generi letterari avviene attraverso la nascita della sua designazione risolutiva, ovvero quando, nel 1697, Mme d'Aulnoy pubblica i primi tre volumi di *Contes de Fées*, formula decisiva che segna l'autonomia del genere rispetto ad altre espressioni narrative¹⁰. Il rapido incedere del *conte des fées* è tuttavia destinato a scontrarsi con tutte quelle idee che, per esempio, a partire da Locke, sanciscono l'esigenza che i bambini non sprechino il tempo con “*Raw-Head and Bloody-bones, and such other names as carry with them the ideas of something terrible and hurtful, which they have reason to be afraid of when alone, especially in the dark*”¹¹. Ancor prima, Nicolas Malebranche proclamava che “*Le plus étrange effet de la force de l'imagination est la crainte déréglée de l'apparition des esprits, des sortilèges; des caractères, des charmes, des lycanthropes ou loups-garous, et généralement de tout ce qu'on s' imagine dépendre de la puissance du démon*”¹². In effetti, queste *féeries* paiono a molti un genere infimo, frequentato perlopiù da donne, perché legato all'infanzia, anzi a quel mondo oscuro delle paure infantili dalle quali i bambini devono essere quanto prima emancipati.

Così, negli *Entretiens sur les contes de fées, et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût* (1699) di Pierre de Villiers, a proposito di “ces

10 Cfr. *Contes des Fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, éd. N. Jasmin, avec une introduction de R. Robert, Champion, Paris 2020.

11 J. Locke, *Some Thoughts Concerning Education* (1693) and *Of the Conduct of the Understanding*, ed. by R.W. Grant and N. Tarcov, Hackett, Cambridge MA 1996, p. 104. Nella prima traduzione di quest'opera in francese da parte di Pierre Coste, si parla “du Lutin, du Moine-bourru, et de tels autres noms qui emportent l'idée de certaines choses épouvantables qui sont dans les Ténèbres” (*De l'Éducation des enfants, traduit de l'anglais par P** C*****, Schelte, Amsterdam 1695, p. 253).

12 N. Malebranche, *De la recherche de la vérité. Ou l'on traite de la nature de l'Esprit de l'homme, et de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur dans les Sciences, Quatrième édition...*, Pralard, Paris 1678, p. 165.

ramas de contes de Fées, qui nous assassinent depuis un an ou deux”¹³, l'autore sottopone la fiaba a una comparazione impietosa con la favola esopica a *la La Fontaine*: “Il a fallu avoir pour ces Fables tout l'Esprit, toute la délicatesse, tout le bon sens, et même tout le sçavoir d'un Philosophe excellent: mais pour un Conte de Fées, que faut-il ? il n'y a ni sens ni raison, ce sont des Contes à dormir de bout, que les Nourrices ont inventés pour amuser les enfans”¹⁴. Secondo Villiers, questi nuovi *contes* non si addicono neanche all'infanzia, giacché sono “si longs et d'un stile si peu naïf, que les enfans même en seroient ennuez”¹⁵. Il solo Perrault merita un elogio perché ha saputo imitare lo stile e la semplicità delle nutrici¹⁶, a differenza delle scrittrici che difettano in “esprit” e in “érudition”, mancanza ancor più grave nella misura in cui i *contes des fées* risalgono a “Nourrices ignorantes”. La produzione femminile del *conte* è un problema grave, perché “on a tellement regardé cela comme le partage des femmes, que ce ne sont que des femmes qui ont composé ceux qui ont paru depuis quelque temps en si grand nombre”. A queste scrittrici l'autore ricorda, infine, che “s'étoient souvenuës que ces Contes n'ont été inventés que pour développer et rendre sensible quelque moralité importante, on ne les auroit point regardez comme le partage des ignorans et des femmes”¹⁷.

Cinque anni dopo, a partire dall'edizione delle *Mille et une nuits* (1704-1717) di Antoine Galland, nasce un altro genere letterario, il *conte oriental*, che è segnato dal replicarsi del gioco intertestuale con l'opera fondativa: *Les Mille et Un Jours, contes persans* (1710-1712) di Pétis de la Croix, *Les Mille et un quart-d'heure* (1715) di Thomas-Simon Gueullette che pubblica anche *Les Mille et une Heures, contes péruviens* (1733) e le *Mille et une soirées, contes mogols* (1749), riedizione, quest'ultima, di *Sultanes de Guzarate ou les songes des hommes éveillés, contes mogols* (1732).

13 P. de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées, et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, Collombat, Paris 1699, p. 69.

14 Ivi, p. 74.

15 Ivi, p. 75.

16 Ivi, p. 109.

17 Ivi, p. 77.

Tuttavia, il “regime satirico-parodico” del *conte merveilleux*, specie di quello *oriental*, si impone in modo sistematico tra gli anni Trenta e i Sessanta del XVIII secolo non soltanto a causa dell’influsso delle *Lettres persanes*, ma soprattutto della diffusione del *persiflage*, ossia “de la provocation impavide, du sarcasme glacé, de l’absurdité par système – de la double entente en un mot, de ceux qui partagent le code à l’égard de tel(le) ou tel(le) qui fait les frais de l’opération par incapacité de jeu avec les signes”¹⁸. Così, in *Les Quatre Facardins* (1730), opera postuma di Antoine Hamilton, è proclamato il declino del *conte oriental*:

Ensuite vinrent de Syrie
Volumes de Contes sans fin,
Où l’on avoit mis à dessein
L’orientale allegorie,
Les Enigmes, & le genie
Du Talmudiste, & du Rabbín,
Et ce bon goût de leur patrie,
Qui loin de se perdre en chemin,
Parut sortant de chez Barbin
Plus Arabe qu’en Arabie
Mais enfin, graces au bon sens,
Cette inondation subite,
De Califes & de Sultans,
Qui formoit sa nombreuse suite;
Desormais en tous lieux proscrire,
N’endort que les petits enfans.¹⁹

Cionondimeno, l’opera è, sin dal sottotitolo, un altro *conte oriental*, anzi, come scrive l’autore, “un nouveau Suplement au dernier Tome de Gallant”, tanto da consegnarsi inevitabilmente “au ridicule des fatras que j’ai condamnez”²⁰. Ironia autodeco-

18 J.-F. Perrin, *L’Orientale allégorie. Le conte oriental au XVIII^e siècle (1704-1774)*, Champion, Paris 2015, p. 75.

19 A. Hamilton, *Les Quatre Facardins, Conte*, Josse, Paris 1730, pp. 5-6.

20 Ivi, pp. 7-8. Cfr. J.-F. Perrin, *op. cit.*, pp. 65-82.

struttiva che ricorre anche in *Le Sopha* di Crébillon laddove, a proposito dei *contes*, la domanda è:

quoi de plus puérile, de plus absurde? Qu'est-ce qu'un Ouvrage (s'il est vrai toutefois qu'un Conte mérite de porter ce nom;) qu'est-ce, dis-je, qu'un Ouvrage, où la vraisemblance est toujours violée, et où les idées reçues sont perpétuellement renversées; qui s'appuyant sur un faux & frivole merveilleux, n'emploie des êtres extraordinaires et la toute-puissance de la Féerie, ne bouleverse l'ordre de la Nature, et celui des Elémens, que pour créer des objets ridicules, singulièrement imaginez, mais qui souvent n'ont rien qui rachete l'extravagance de leur création?²¹

Il *merveilleux*, che sia orientale o fiabesco, è pur sempre “falso e frivolo” nella cultura dei Lumi degli anni Quaranta, sottoposta all'impero estetico della *vraisemblance* con la quale, alla maniera di Crébillon, si può giocare, per gusto del *persiflage*, all'interno dei canoni del discorso allegorico.

Le Sopha di Crébillon segue di un anno *La Patte du Chat* di Cazotte che, pur avendo le sembianze del *conte oriental*, è un *conte des fées*. L'anno successivo, Cazotte pubblica le *Mille et une fadaïses*, ennesimo gioco di parole con il titolo delle *Mille et une nuits* che, tuttavia, intende prendere di mira più gli epigoni che il prototipo. In questo caso, la parodia tanto del *conte de fées*, quanto del *conte oriental*, l'evidente misoginia, la critica dell'*esprit philosophique*, all'epoca impersonato da Fontenelle, tutto scorre con un'ironia intertestuale che tradisce “un gusto per l'analisi ricercata, se non per lo *style précieux*”²². Il personaggio dell'*Abbé*, poco prima di iniziare un racconto di fate, esprime una severa disapprovazione del genere: “Le conte est un genre ridicule, usé, peu intéressant par lui-même”²³. Quasi un cinquantennio

21 C.-P. Jolyot de Crébillon, *Le Sopha, Conte Moral. Premier volume*, Scheurleer, La Haye 1742, pp. IX-X.

22 G. Décote, *L'itinéraire de Jacques Cazotte: 1719-1792: de la fiction littéraire au mysticisme politique*, Droz, Genève 1984, p. 32.

23 J. Cazotte, *Mille et une fadaïses. Contes à dormir de bout*, Chez L'Endormy, Baillons 1742, p. 9. Di quest'opera cfr. anche l'edizione moderna a cura di P. Koeppel, Sillage, Paris 2002.

più tardi, nella *Belle par accident, Conte de fée*, un racconto di fate *orientalisant* alla maniera di Gueullette, il punto non è tanto l'esistenza delle fate, ma l'inconsistenza (*la fausseté*) dei racconti che riguardano queste creature: "Prince, lui dit la Reine, je ne révoque point en doute l'existence des Fées; mais je suis convaincue de la fausseté des contes qu'on vous en a faits"²⁴.

Badinage verso chi sostituisce la realtà con un mondo immaginario, la satira del *conte* è tutt'una con l'amore per il *conte*, tanto che, almeno stavolta, si può concordare con il giudizio che su Cazotte esprime Charles Nodier: "Son imagination étoit un conte oriental perpétuel dans lequel il s'attribuoit volontiers un rôle, soit qu'il eût réellement pris part aux événements dont il parloit, soit qu'il ne pût s'empêcher de s'identifier en racontant avec un de ses personnages"²⁵. Giudizio sostanzialmente condivisibile a patto che si sottolinei come l'orientalismo di Cazotte sia caratterizzato dall'"importanza data sistematicamente alla dimostrazione morale", talvolta accentuata da un "contenu spiritualiste"²⁶.

Il sottotitolo dell'opera più importante di Cazotte, *Nouvelle espagnole*, rinvia ad una "allusione geografica" che ricorre anche in altre opere dell'autore quali, per esempio, *Rachel ou la belle juive, nouvelle historique espagnole*²⁷ in cui, alla maniera del *Diable amoureux*, il protagonista, il re Alfonso di Castiglia, si sottopone a un "cérémonial d'initiation" stabilito da Ruben, "Juif, grand cabaliste" e, dunque, "dangereux"²⁸. Successivamente, quest'ultimo pone davanti al re e al favorito Manrique un "miroir mystérieux" destinato a mostrare "l'objet que vous désirerez d'y voir"²⁹. Durante l'esecuzione del cerimoniale, anche Alphonse, come Alvare nel *Diable amoureux*, prosegue nonostante sia colto da un "petit frisson". Alla richiesta di vedere "la plus

24 J. Cazotte, *Contes en prose, et Poésies badines*, Chez la Veuve Esprit, Lausanne-Paris 1788, p. 83.

25 C. Nodier, *Le dernier banquet des Girondins*, Meline, Bruxelles 1833, p. 165.

26 G. Décote, *op. cit.*, p. 357 e p. 362. Cfr. anche J. Cazotte, *Continuation des Mille et une nuits, Contes Arabes...*, Barde, Manget & Compagnie, Genève 1788.

27 In J. Cazotte, *Œuvres badines et morales...Nouvelle édition corrigée et augmentée*, tome septième, Londres 1788, pp. 143-232.

28 Ivi, pp. 157-161.

29 Ivi, pp. 161-162.

belle femme qui soit en Espagne”, nello specchio appare “une personne de dix-sept ans, vêtue dans la plus grande simplicité, et la tête nue: elle étoit assise, et paroissoit occupée d’une lecture”³⁰. È la *belle juive Rachel* che, una volta convocata a corte, scatena conseguenze calamitose:

La voir, s’enflammer pour elle, tomber à ses pieds, ne plus s’occuper que d’elle seule, ne respirer que par elle et pour elle, voilà le rôle d’Alphonse. La cour murmure; la reine gémit, se plaint, éclate, se sépare et va se retirer à Oreïa. Le seul effet de ces démarches est de laisser son souverain aveuglé, plus maître d’obéir à la passion qui le maîtrise; et Rachel, par son ordre, vient s’établir au palais.³¹

Trascorrono sette anni in cui Alphonse rimane soggiogato dalla *belle juive* che finirà pugnalata proprio da Ruben, a seguito di una rivolta. Il *décor* spagnolo, edificato tra *topoi* antisemiti, atmosfere moresche e situazioni tra il magico e il fiabesco, riporta alla convinzione che pervade anche *Le diable amoureux*, ossia alla diffidenza nei confronti delle scienze occulte le quali suscitano una spirale sempre funesta, quella che dall’attrazione per l’insolito trascina verso la sottomissione a creature diaboliche³².

Nell’opera di Cazotte, il richiamo alla Spagna implica l’esotismo e la superstizione, ma rinvia anche a significati generici, come quelli che si affermano soprattutto a partire da Jean-Pierre Camus, *Herman, ou l’amitié fraternelle, histoire portugaise* (1631), *Pascal ou l’erreur excusable, histoire lombarde* (1631). Soprattutto dopo il 1730, numerose *nouvelles* comportano questa sottotitolazione, che è pressoché convenzionale, mentre una prerogativa di Cazotte rimane la ricerca di immagini associate alla cultura spagnola³³, per esempio il tema del *ridicule*, che risale alle prime traduzioni di Cervantes all’inizio del XVII secolo, e l’erudizione burlesca all’opera nel *Roman comique* e nelle *Nouvelles tragicomiques* (1655-1657) di Paul Scarron dove l’ironia

30 Ivi, pp. 162-163.

31 Ivi, p. 168.

32 Cfr. G. Décote, *op. cit.*, p. 207.

33 Cfr. G. Décote, *op. cit.*, p. 186 e p. 515.

investe le fonti spagnoli coeve³⁴. Il *ridicule* della letteratura ibérica è ben delineato nella prefazione “Au lecteur” che Jean Baudouin premette all’adattamento francese delle *Novelas morales* di Diego Agreda y Vargas:

ie n’appelle pas ce livre une Traduction, ains plustost une fidelle imitation; puis que sans m’arrester au caprice de l’Auteur, i’en ay retranché plusieurs choses, qui sont vrayement loüables en son païs, mais ridicules au nostre. Car de m’amuser à ses Digressions importunes, suivies de descriptions Poëtiques, plus propres à lasser l’esprit, qu’à le retenir dans la suite de l’Histoire commencée; c’est ce que ie n’ay deu ny voulu faire, de peur qu’un excez d’affeterie ne fut aussi dommageable à cette œuvre, que le trop de fard est nuisible à une naïsve Beauté.³⁵

La fortuna del romanzo spagnolo è talora ricondotta a una sorta di *realistic turn*, come fa C. Sorel il quale, tuttavia, rimarca anche il principale difetto: “les Espagnols sont les premiers qui ont fait des Romans vray-semblables et divertissans. [...] Il est vray qu’on y a repris les Discours de Moralle qui semblent trop longs pour cette sorte de Livres”³⁶. Gusto per le digressioni, proliferazione della riflessione magniloquente, artificiose commistioni dei generi letterari, questo è lo “spagnolesco” che si oppone alla “naïsve Beauté”³⁷.

Tra il mistero e il *ridicule* si colloca la *Relation du voyage d’Espagne* (1691) di Mme d’Aulnoy che descrive una Spagna

34 Cfr. J. Carson, *Burlesque Erudition: Oxymoron or Tautology? The Example of Paul Scarron*, in “Seventeenth-Century French Studies”, n. 26, 1, 2004, p. 92.

35 J. Baudouin, “Au lecteur”, in *Nouvelles morales, en suite de celles de Cervantes, [...] Tirées de l’Espagnol de Don Diego Agreda*, Toussaint du Bray et Jean Levesque, Paris 1621, pp. I-II. Si tratta della traduzione di Diego Agreda, y Vargas, *Novelas morales, utiles por sus Documentos*, Cormellas, Barcelona 1620.

36 C. Sorel, *La Bibliothèque française...Seconde edition. Reveüe et augmentée*, Compagnie des Libraires du Palais, Paris 1667, p. 192.

37 Cfr. M. Verrier, *La littérature française au miroir de la littérature espagnole*, in F. Lautel-Ribstein (éd.), *Les Relations internationales à travers les traductions françaises au siècle de Louis XIV*, septet-traductologie.com, 2013, p. 3.

soprannaturale e arcaica dove l'amore è l'impulso principale del "courage" e della "tendresse" degli spagnoli: "Pour le satisfaire ou pour le punir, il n'y a rien que les Espagnols ne puissent entreprendre". Più che l'amore, in effetti, è la gelosia la "passion dominante" di questi rappresentanti di una "nation furieuse et barbare" i quali si esasperano ogniqualvolta si accorda la preferenza a un rivale. Nel momento della vendetta si manifesta una superstizione "jusqu'à la faiblesse" che è il connotato di una nazione che "est le théâtre des plus terribles scenes du monde"³⁸. La superstizione spagnola è oggetto anche di due "nouvelles espagnoles" inserite da Mme d'Aulnoy negli ultimi due volumi dei suoi *Contes des fées*, *Gabriel Ponce de Léon* nel terzo e *Don Fernand de Tolède* nel quarto³⁹. Nella prima, una guarigione miracolosa avviene per l'insussistenza della malattia, mentre, nella seconda, gli amanti fingono di essere musulmani al fine di blandire l'ossessione per la nobiltà da parte della madre. È il *cliché* più convenzionale della Spagna, quello per cui lo spirito di cavalleria si associa alla superstizione che, a sua volta, genera la crudeltà dell'Inquisizione⁴⁰.

Lo spirito di cavalleria, che pervade la nostalgia arcaicizzante per il "romanzo eroico", reca ad un'altra immagine degli spagnoli nella cultura francese, allorquando, a partire da *Zayde, histoire espagnole* (1670) di Mme de La Fayette, è riproposta l'epopea della Spagna dei Mori e della *Reconquista*⁴¹. *Zayde* rappresenta l'ideale della *galanterie* che si afferma attraverso la *materia de Granada*⁴². Questa *vogue mauresque*, colto camuffamento dell'a-

38 Cfr. Mme d'Aulnoy, *Relation du voyage d'Espagne. Troisième partie*, Barbin, Paris 1691, pp. 144-146. Dell'opera vedi l'edizione critica a cura di M.S. Seguin, Desjonquères, Paris 2005.

39 Sui quali cfr. A. Defrance, *Les nouvelles espagnoles: Don Gabriel Ponce de Léon – Don Fernand de Tolède*, in Ead., *Les Contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy (1690-1698). L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Droz, Genève 1998, pp. 59-74.

40 Cfr. J.-P. Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux lumières*, Desjonquères, Paris 2005, pp. 82-83.

41 *Zayde, histoire espagnole* par M. de Segrais [MME DE LAFAYETTE], BARBIN, PARIS 1670.

42 Cfr. F.-R. Dubois, *Le Turc, l'Islam et la galanterie dans Zayde*, in "L'Esprit Créateur", a. LIII, n. 4, 2013, pp. 113-123.

ristocrazia francese del tardo Seicento, promosso soprattutto dall'editore Claude Barbin anche in virtù del clima politico che si afferma dopo la pace dei Pirenei, favorisce tanto la diffusione dell'abbigliamento e della pittura spagnola, quanto l'interesse per le relazioni di viaggio nella Penisola Iberica⁴³. Nel succedersi di romanzi francesi consacrati alla storia dell'Andalusia musulmana, un posto di rilievo è riservato all'opera incompiuta di Mme de Villedieu, le *Galanteries grenadines* (1672-73), rilettura *exotisante* e tardo-secentesca del mito di Granada⁴⁴. La sontuosità dell'Alhambra nasconde quella di Versailles "e la brillante esistenza dei Mori è un riflesso di quella dei cortigiani di Luigi XIV"⁴⁵. Granada, spazio meraviglioso popolato da giardini fastosi, incontri galanti e feste sfarzose, è evocata anche da Catherine Bernard in *Inès de Cordoue* (1696), romanzo contraddistinto dal sottotitolo *Nouvelle espagnole*⁴⁶ che allude tanto all'"espagnola-de", ossia alla complessità della trama che caratterizza anche la *Relation du voyage d'Espagne* di Mme d'Aulnoy⁴⁷, quanto alla *galanterie* della corte di Filippo II, immagine *avant-la-lettre* della corte di Versailles⁴⁸. Bernard si giova del personaggio di Elisabeth de Valois, la terza moglie del *Rey Prudente*, che era stata la protagonista di un'altra *nouvelle espagnole*, *Dom Carlos* (1672), di César Vichard de Saint-Réal⁴⁹.

43 Cfr. M. Verrier, *op. cit.*, p. 8.

44 H. Desjardins, Mme de Villedieu, *Les galanteries grenadines*, Barbin, Paris 1672-1673; éd. E. Keller-Rahbé, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2006. Cfr. S. Guellouz, *L'exotisme de Mme de Villedieu*, in "Littératures classiques", n. 61, 2006, pp. 205-217. Sul mito di Granada cfr. S. Munari, *Il mito di Granada nel Seicento. La ricezione italiana e francese*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002.

45 E. Keller-Rahbé, *Introduction*, in Mme de Villedieu, *Le Galanteries grenadines*, cit., p. 21.

46 C. Bernard, *Inès de Cordoue. Nouvelle espagnole*, Paris 1697; rééd., avec une préface de R. Godenne, Slatkine, Genève 1979.

47 Cfr. J. Boch, *Le merveilleux sans la fable: sur les conceptions esthétiques de Fontenelle*, in "Féeries", a. VII, 2010, p. 129.

48 Cfr. F. Gevrey, *La théâtralité dans Les Nouvelles françaises de Louis d'Ussieux (1775-1783)*, in "Tangence", n. 96, 2011, p. 87.

49 Per la dipendenza di C. Bernard da Saint-Réal cfr. V. Balguerie, *Saint-Réal, féministe? La nouvelle historique au masculin*, in "Early Modern French Studies", a. XXXIX, 2017, pp. 45-56.

In qualità di *Nouvelle espagnole* situata tra l'esotico e il misterioso, il *ridicule* e l'eroico, *Le diable amoureux* è anche una narrazione settecentesca della *décadence* mediterranea: Italia e Spagna come terre di superstizione, di magia, di Inquisizione. E di diavoli. Quando il diavolo compare per la prima volta con le sembianze di una testa di cammello, si rivolge in italiano al protagonista del romanzo, il soldato spagnolo Alvare. La domanda è semplicemente “*Che vuoi?*”⁵⁰. Desiderio del desiderio dell'Altro che richiama l'oscurità fantasmatica della *décadence*, espressione di un'assenza incombente e minacciosa.

Desiderio del desiderio che si esprime attraverso le forme seduttive e diaboliche di Biondetta, almeno a tratti, portavoce del materialismo illuministico cui si oppone il conservatorismo dell'autore. Lettura ancora una volta inadeguata perché Cazotte è troppo *badin* per tener fede alla sua battaglia e accade pertanto che la madre di Alvare, dona Mencia, allegoria della nazione spagnola, non possa essere dipinta senza *raillerie*. Il contenuto dell'allegoria è dunque problematico, perché Cazotte elabora “diverse strategie di interferenza che finiscono per alterare il senso del testo. Le descrizioni allegoriche che marciano le tappe essenziali dell'intrigo, così come le interpretazioni simboliche [...] sono talmente ambigue che portano il lettore fuori strada più che illuminarlo”⁵¹. Non sfugge a questa logica disfunzionale dell'allegoria l'interpretazione degli eventi proposta al termine della seconda edizione del romanzo da parte del dottor Quebracuernos, la cui comparsa, sin dal nome (rompi corna), non è estranea ad elementi farseschi.

Il viaggio verso dona Mencia, cui Alvare deve chiedere il consenso per il matrimonio che intende contrarre con Biondetta, è un percorso verso luoghi in merito ai quali le geografie intellettuali della prima modernità si intersecano con le dottrine climatiche che hanno le radici classiche nel trattato *Arie acque luoghi* del *Corpus*

50 J. Cazotte, *Le Diable amoureux*, éd. M. Milner, GF Flammarion, Paris 1979, p. 59.

51 D. Hölzle, *Les dysfonctionnements de l'allégorie dans Le Diable amoureux de Cazotte*, in E. Nye (ed.), *Allégorie: proceedings of the Voltaire Foundation Postgraduate Meeting*, 2002, Studies on Voltaire and Eighteenth Century, 7, 2003, p. 445.

Hippocraticum e nella *Politica* di Aristotele⁵². In Francia, una lettura climatica dei popoli e della storia era stata proposta da Jean Bodin nel XVI secolo, mentre, due secoli dopo, si ripresenta, alla luce di presupposti culturali tra di loro differenti, in autori quali Jean-Baptiste Du Bos, Charles-Louis de Montesquieu e François-Ignace d'Espiard de la Borde. Quest'ultimo, nel 1752, pubblica l'*Esprit des nations*, versione rivista e ampliata del precedente *Essai sur le génie et le caractère des nations* (1743). Per Espiard de la Borde, la Spagna e l'Italia sono distanti dalla Francia la quale, in virtù "de son Climat et de ses Esprits", non genera "Effets bizarres ou trop marqués dans la Nature et dans la Morale"⁵³. In definitiva, gli spagnoli "par ce Gout fixe du Merveilleux, dans la Situation la plus tranquille, dans les plus beaux Siècles de la Nation pour les Armes et les Lettres, ont continué et continuent dans la Passion du Pèlerinage, dans la Crainte servile, dans les Légendes, et les Traditions peu conformes à la Majesté de l'Histoire de la Religion"⁵⁴. Nel *Diable amoureux*, "le rovine di Portici, la campagna remota della Spagna portano le tracce di questo passato oscuro"⁵⁵, ma Alvare è anche un "cavalier espagnol"⁵⁶ con un robusto senso dell'onore, educato da un padre commendevole e da una madre che è "la femme la plus religieuse, la plus respectable qui fût dans l'Estrémadure"⁵⁷. Si nota infine una certa preferenza dell'autore per questa sana "vanité espagnole"⁵⁸ opposta alla *frivolité* della cultura francese e alla pericolosità dei divertimenti di Venezia dove Alvare si abbandona al gioco d'azzardo, alle cortigiane, al carnevale. Napoli, Venezia, la Spagna, livelli iniziali di un'iniziazione scientemente irrisolta che, nel *Diable amoureux*, non può che prendere le forme di un'allegoria giocosa mirabilmente paradossale.

52 Cfr. ora C. Darbo-Peschanski, *Milieu et peuples. Entre les traités hippocratiques et Aristote*, in M. Nacci (a cura di), *Nazioni come individui. Il carattere nazionale fra passato e presente*, Firenze University Press, Firenze 2020, pp. 13-24.

53 F.-I. Espiard de La Borde, *L'esprit des nations. Tome second*, Beauregard-Gosse-van Daalen, La Haye 1752, II, p. 25.

54 Ivi, p. 26.

55 J.-P. Sermain, *op. cit.*, pp. 252-253.

56 J. Cazotte, *Le Diable amoureux*, cit., pp. 67-68.

57 Ivi, p. 66. Cfr. G. Décote, *op. cit.*, p. 187.

58 J. Cazotte, *Le Diable amoureux*, cit., p. 103.

FRANCESCO CATTANEO

“IL LIBERO USO DEL PROPRIO
È LA COSA PIÙ DIFFICILE”

Hölderlin, Heidegger
e il compito della modernità*

1.

Parlare di *figure moderne dell'alterità* in relazione a Hölderlin e Heidegger, e al modo in cui il secondo legge il primo, assume una curvatura specifica. Cosa significa, infatti, parlare in Hölderlin di modernità? In quali figure la modernità incontra l'alterità? E come rielabora Heidegger tali istanze a partire dalla poesia fluviale di Hölderlin?

In apertura del *Frammento di "Hyperion"* (1794), in una premessa teorica alla narrazione, Hölderlin parla di due ideali di esistenza per l'uomo:

* Nel corso del presente contributo si farà uso delle seguenti sigle:
FHSW = F. Hölderlin, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, 12 voll., a cura di D.E. Sattler, Lüchtherhand, Monaco 2004.
HL = F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, a cura di L. Reitani, con uno scritto di A. Zanzotto, Mondadori, Milano 2001.
HPTL = F. Hölderlin, *Prose, teatro e lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Reitani, Mondadori, Milano 2019.
HGA 9 = M. Heidegger, *Wegmarken*, a cura di F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a.M. 2004³; tr. it. a cura di F. Volpi, *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987.
HGA 15 = M. Heidegger, *Seminare*, a cura di C. Ochwaldt, Klostermann, Frankfurt a.M., 2005²; tr. it. di M. Bonola, *Seminari*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1992 [traduzione parziale].
HGA 40 = M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, a cura di P. Jaeger, Klostermann, Frankfurt a.M. 1983; tr. it. di G. Masi, *Introduzione alla metafisica*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1990.
HGA 53 = M. Heidegger, *Hölderlins Hymne "Der Ister"*, a cura di W. Biemel, Klostermann, Frankfurt a.M. 1993²; tr. it. di C. Sandrin e U. Ugazio, *L'inno "Der Ister" di Hölderlin*, Mursia, Milano 2003.
HGA 55 = M. Heidegger, *Heraklit*, a cura di M. Frings, Klostermann, Frankfurt a.M. 1994³; tr. it. di F. Camera, *Eraclito*, Mursia, Milano 1993. Quando lo si è ritenuto opportuno, si è proceduto a modifiche anche profonde delle traduzioni citate.

Una condizione di massima semplicità [*Zustand der höchsten Einfalt*], in cui i nostri bisogni sono in armonia con se stessi, con le nostre forze e con tutto ciò che è in relazione con noi, grazie alla *sola organizzazione della Natura* e senza alcun intervento da parte nostra [*unser Zuthun*], e una condizione di massima cultura [*Zustand der höchsten Bildung*], in cui possiamo raggiungere lo stesso risultato, pur essendo i bisogni e le forze infinitamente più numerosi e complessi, *per mezzo dell'organizzazione che noi stessi riusciamo a darci*.²

Quella che l'uomo percorre, come genere e come individuo, viene definita da Hölderlin una “traiettoria eccentrica [*exzentrische Bahn*]”: essa procede “dalla semplicità più o meno pura alla cultura più o meno perfetta” e “sembra ogni volta la stessa *nelle sue direttrici fondamentali*”³ – “direttrici” che le lettere di cui consta il *Frammento di “Hyperion”* tentano appunto di descrivere. Rammentiamo di sfuggita che la vicenda del greco Hyperion si colloca nel contesto della guerra russo-turca del 1768-74: in particolare, egli partecipa nel 1770 alla sollevazione greca contro il dominio dell'Impero ottomano, propiziata dai russi. Il passato ellenico e la cultura classica non rimangono inerti oggetti di studio, ma risuonano nelle vicende politiche della modernità, e così si trasformano.

L'immagine della “traiettoria eccentrica” nega l'idea di un percorso lineare e progressivo della storia come dell'esistenza; al contrario, suggerisce che la riunificazione armonica è solo l'esito sempre provvisorio dell'infelicità e dello squilibrio. Il ricorso a tale immagine da parte di Hölderlin si rifà a un uso tipico della sua epoca di tracciare paralleli tra gli eventi astronomici e le vicende degli uomini. La traiettoria eccentrica sarebbe una traiettoria ellittica, come quella che la terra disegna orbitando intorno al sole – traiettoria che prevede un punto di massima vicinanza della terra al sole (perielio) e un punto di massima lontananza (afelio). Nella filosofia della storia di Hölderlin a un primo perielio costituito dalla civiltà greca, seguirebbe un allontanamento

2 FHSW, vol. 4, p. 48; HPTL, p. 7.

3 FHSW, vol. 4, pp. 48-49; HPTL, p. 7.

fino all'afelio, e poi il raggiungimento di un secondo perielio con la civiltà moderna. Questo secondo perielio ritorna sì alla massima vicinanza rispetto al sole, come il primo perielio, ma lo fa alla fine di un lungo percorso di allontanamento. In definitiva, il secondo perielio *ripete diversamente* il primo perielio. L'età moderna, pur essendo segnata dalla decadenza, non viene unilateralmente letta all'insegna di quest'ultima e, quindi, all'insegna della "mera" nostalgia dell'antico; ma viene vista, più essenzialmente, a partire dal dispiegamento di una sua specifica possibilità. In cosa consiste?

Per precisarlo, soffermiamoci brevemente sulle lettere di Hölderlin all'amico Casimir Ulrich Böhlendorff, la prima datata 4 dicembre 1801 e la seconda risalente probabilmente a un anno dopo. La prima lettera si apre nel segno dell'amicizia, del comune destino degli amici: "Se l'uno va avanti, va avanti anche l'altro"⁴, scrive Hölderlin. Gli avanzamenti di Böhlendorff vengono riconosciuti da Hölderlin nella stesura del *Fernando*, il dramma che Böhlendorff avrebbe pubblicato l'anno seguente. L'amico, nella sua opera, "ha guadagnato tanto in precisione e in destrezza senza perdere nulla in calore"⁵. L'apprezzamento di Hölderlin per questo aspetto dell'opera di Böhlendorff viene poi puntualizzato nel contesto di una densa e stratificata riflessione teorica⁶. Ripercorriamone alcuni snodi decisivi. Hölderlin sta ragionando sul rapporto che intercorre tra l'Oriente e l'Occidente, intese come entità storiche prima che geografiche. Sia l'Oriente (la Grecia antica) che la modernità occidentale sono ricondotte a un principio comune, la "cosa suprema", cioè "la relazione vivente e il destino (*dem lebendigen Verhältniß und Geschick*)". Ma diverso è il modo in cui l'Oriente e la modernità occidentale declinano tale principio comune. E qui entra in gioco la polarità tra l'*elemento proprio* e l'*elemento estraneo*. Nel caso della Grecia antica "la relazione vivente e il destino" si presentano nei termini della tensione tra il *sacro pathos*, il *fuoco dal cielo*, quel *proprio* la

4 FHSW, vol. 9, p. 183; HPTL, p. 1215.

5 *Ibidem*.

6 Cfr., in particolare, FHSW, vol. 9, pp. 183-84; HPTL, pp. 1215-16. Quella non diversamente specificato, le citazioni a seguire sono tratte da qui.

cui immagine emblematica è Apollo con i suoi dardi (all'inizio della seconda lettera a Böhlendorff Hölderlin scrive: "Apollo mi ha colpito"⁷ – anche lui patisce quell'esperienza di singolare eccentricità, vale a dire di decentramento e di perdita di baricentro che l'eroe greco vive a contatto col divino) e l'*omerica presenza di spirito*, l'*omerico talento della rappresentazione*, quell'*estraneeo* che Hölderlin denomina anche l'*occidentale "giunonica sobrietà"*. Nella coppia Apollo/Giunone si scorge come Hölderlin stia lavorando, negli scritti di quegli anni⁸ a una trasformazione dell'immagine della cultura greca, trasformazione che settant'anni dopo starà al centro della *Nascita della tragedia* di Nietzsche, dove verrà articolata nei termini della tensione tra apollineo e dionisiaco. La straordinarietà di Omero consiste nel fatto che egli ha "anima sufficiente" "a saccheggiare per il suo regno d'Apollo l'occidentale *giunonica sobrietà*": in ciò egli "fa veramente proprio l'elemento estraneo". D'altra parte, Hölderlin chiarisce che con lo sviluppo della cultura il proprio risulta il "pregio minore" e si eccelle precisamente nell'estraneo. Il proprio è ciò che ci abita così intimamente, che ci è così *abituale*, da essere dato per scontato; non diviene l'ambito di un *esercizio costante*, di un *impegno*, come l'estraneo. Hölderlin può pertanto aggiungere che "l'uso *libero* dell'*elemento proprio* è la cosa più difficile". Il poeta scrive "*libero*" in corsivo. L'uso "*libero*" è precisamente un uso che fa capo alla libertà, e dunque alla responsabilità in senso etimologico; è un uso che può *rispondere* di ciò che fa, che acquisisce consapevolezza; si distingue, così, da un uso *non libero*, vale a dire da un uso che discende da una sorta di spinta o impeto cieco, da quell'automatismo che l'abitudine più inveterata tende ad assumere.

Proprio perché la modernità occidentale sta a valle della Grecia antica, per essa il *proprio* è divenuto la chiarezza dell'esposizione. La chiarezza dell'esposizione, infatti, era per i greci quell'estraneo in cui essi potevano eccellere, e dunque ha costituito la

7 FHSW, vol. 10, p. 19; HPTL, p. 1222.

8 Si pensi, in relazione questa volta alla tragedia e non al poema epico, anche al *Fondamento dell'Empedocle*, dove all'armonia naturale si affianca l'"unione più infinita" prodotta dal contrasto tra organico e aorgico (concetto di ascendenza schellingiana).

loro autentica eredità. Ma dal momento che i moderni hanno assimilato tale eccellenza, essa è divenuta per loro quell'*elemento proprio* che è così difficile usare liberamente, e pertanto l'elemento di minor pregio del loro sviluppo culturale. Al contrario, ciò che per i greci era il *proprio*, ciò da cui i greci, di conseguenza, erano dominati completamente, vale a dire il *sacro pathos* e il *fuoco del cielo*, diviene per la modernità occidentale l'*estraneo*, vale a dire l'elemento in cui essa può eccellere.

Il confronto storico tra Oriente e Occidente, cioè tra antichità e modernità, ruota intorno alla coppia fondamentale costituita dalla chiarezza dell'esposizione (l'occidentale giunonica sobrietà) e dal *sacro pathos* o fuoco del cielo (il regno d'Apollo): l'una e l'altro costituiscono sempre i due poli del *proprio* e dell'*estraneo*. Oriente e Occidente sono accomunati dalla capacità di sostenere il confronto tra il proprio e l'estraneo, cioè di comprendere il proprio in relazione all'estraneo. Si tratta – per riprendere le parole della seconda lettera a Böhlendorff – di quell'"energia riflessiva" (*Reflexionskraft*), di quella "percectibilità" (*Zärtlichkeit*)⁹, che costituisce il carattere popolare tanto dei greci antichi quanto dei moderni. Dunque, la condizione di massima semplicità non implica affatto un'incoscienza o inconsapevolezza. I corpi atletici dei greci antichi – quei corpi di winckelmanniana memoria di cui Hölderlin trova un analogo nei contadini del sud della Francia – sono tali nella loro capacità di confrontarsi con l'elemento e di tenergli testa per mezzo del talento dell'esposizione.

Ciò non toglie, tuttavia, che l'esistenza dell'uomo greco rimanga esposta alla strapotenza del divino, che si può manifestare in modo più "mite" nella "vita pura"¹⁰ o in modo più "violento" nella conoscenza tragica (la tragedia per Hölderlin è una "metafora dell'intuizione intellettuale"¹¹). Nelle *Note alle traduzioni di Sofocle* Hölderlin menziona la "potenza della natura, che in modo tragico rapisce l'uomo dalla sua sfera di vita, dal centro della sua

9 FHSW, vol. 10, p. 20; HPTL, p. 1222.

10 Sul punto, cfr. *Fondamento dell'Empedocle*, FHSW, vol. 8, p. 57; HPTL, p. 560.

11 FHSW, vol. 8, p. 146; HPTL, p. 721. Sul punto cfr. anche *Giudizio/essere*. FHSW, vol. 4, pp. 163-64; HPTL, pp. 691-92.

vita interiore, trascinandolo in un altro mondo, nella sfera eccentrica dei morti”¹². Il fuoco del cielo, il sacro pathos, dunque, si impongono sull'essere umano, facendogli perdere il suo baricentro, precipitandolo in una “folia sacra (*heiliger Wahnsinn*)”¹³. Rispetto a un simile imporsi, la catarsi tragica viene intesa da Hölderlin, diversamente da Aristotele, come un tentativo di contenimento dell'irruenza del divino. Imporsi dell'“elemento celeste (*das Himmlische*)”¹⁴ e contenimento dell'irruenza del divino fanno sì che l'esistenza greca sia segnata al contempo da “più destino” e da “più virtù atletica (*mehr Athletentugend*)”¹⁵.

La traiettoria eccentrica che porta alla modernità cosa determina invece? Nelle *Note alle traduzioni di Sofocle* si legge che la tendenza principale delle figurazioni greche “è quella di potersi contenere, giacché questo era il loro punto debole, mentre la tendenza principale nei modi di pensare nel nostro tempo è quella di poter incontrare qualcosa, di avere una destinazione, perché il senza-destino, il *dismoron* è la nostra debolezza”¹⁶. La debolezza della modernità risiede nell'assenza di destino. È all'assenza di destino che evidentemente porta la traiettoria eccentrica indicata da Hölderlin. Questa traiettoria eccentrica, precisava Hölderlin, conduce all'affermazione della massima cultura: l'essere umano produce ora da sé – mediante la sua arte, la sua tecnica – ciò che prima si imponeva a partire dalla natura. Se la natura viene meno, se viene meno il “sacro pathos”, l'“elemento celeste”, ecco che improvvisamente scompare anche ogni destinazione: non rimane altro che una storia costruita dagli esseri umani. Ma è a questo che pensa Hölderlin? Se il “sacro pathos” determina un decentramento dell'essere umano, cosa produce la traiettoria eccentrica? Forse un decentramento dell'esperienza greca della natura, cioè dell'imporsi – mite o violento – del fuoco del cielo? Ma tale decentramento implica un ri-centramento dell'essere umano? O piuttosto non siamo di fronte a una sorta di doppio decentramento?

12 FHSW, vol. 10, p. 156; HPTL, p. 765.

13 FHSW, vol. 10, p. 215; HPTL, p. 776.

14 FHSW, vo. 10, p. 213; HPTL, p. 774.

15 FHSW, vol. 10, p. 217; HPTL, p. 779.

16 *Ibidem*.

Torniamo alla prima lettera a Böhlendorff, dove, se è vero che sia la Grecia antica che la modernità sono pensate alla luce della coppia "fuoco del cielo"/"chiarezza dell'esposizione", è anche vero che la modernità porta con sé, rispetto alla Grecia antica, un *rovesciamento*. Proprio tale rovesciamento determina la modernità del moderno. Cosa c'è dunque in gioco nel rovesciamento? A un certo punto Hölderlin nella prima lettera a Böhlendorff spiega il tratto che rende l'opera dell'amico, il *Fernando*, un'"autentica tragedia moderna": "Perché questo – scrive Hölderlin – è il nostro tragico: in assoluto silenzio, chiusi in qualche ricettacolo, allontanarci dal regno dei viventi, anziché divorati dalle fiamme, subire la fiamma che non abbiamo saputo domare [*bändigten*]"¹⁷. Qui, facendo riferimento ai riti funebri, vengono prospettate due configurazioni distinte del tragico, una moderna e una antica. Le due configurazioni del tragico hanno una duplice prossimità: non solo, come abbiamo visto prima, danno voce alla "relazione vivente e [al] destino", ma entrambe muovono "l'anima nel profondo [*die innerste Seele*]"¹⁸. Pur nella prossimità, tuttavia, rimangono essenzialmente eterogenee. Il tragico greco deriva dall'imperiosa e travolgente *presenza* degli dèi: il fuoco del cielo è talmente intenso, talmente impetuoso e violento, che risulta "ingovernabile". L'essere umano è *destinato* a venire divorato dalle fiamme che non ha saputo domare. Ma i greci antichi, cimentatisi con l'estraneo ed esercitatisi con esso, hanno saputo eccellere nella rappresentazione di tale destino, vale a dire della contesa tra il divino e l'umano, tra gli dèi e gli eroi.

Nella modernità le cose stanno in modo radicalmente diverso, nella misura in cui, per dirla con le parole dello Hölderlin di *Pane e vino*, la modernità è il tempo della fuga degli dèi, della loro assenza. Il *sacro pathos*, il *proprio* dei greci, si fa per la modernità l'*estraneo*. Per i moderni non c'è, dunque, il rischio che l'essere umano venga annichilito dall'irruenza irresistibile del fuoco del cielo. Anzi, il rischio è semmai l'opposto, cioè che l'essere umano, nel suo "soggettivismo" che lo isola dal cosmo, dalla *physis* in senso greco, precipiti in una sconfinata solitudine, in una "tre-

17 FHSW, vol. 9, p. 184; HPTL, p. 1216.

18 *Ibidem*.

menda sconnessione”, in un estraniamento dalla natura: “in assoluto silenzio, chiusi in qualche ricettacolo, allontanarci dal regno dei viventi”. Ma se gli dèi fuggiti lasciano un vuoto, tale vuoto non è un mero niente: si tratta della notte che segue alla luce abbagliante del giorno, la dimensione della rimembranza, del ricordo e della rievocazione delle tracce del divino. Ciò costituisce la possibilità più propria della modernità, cioè del tempo del dubbio, del tempo delle tenebre: non essere travolti dalla presenza incontenibile del divino, consente di fare esperienza dell'essenza del divino stesso. E a farne esperienza, pur nello sconforto che a tratti lo assale, è innanzitutto ed eminentemente il poeta.

La sacra notte è la dimensione in cui la presenza del divino assume la forma dell'assenza. La presenza, così, diviene ancora più raccolta, più intima, non più segnata da quella strapotenza che la rende in qualche modo talmente evidente da apparire indiscutibile, abituale e infine trascurata. Hölderlin chiarisce che il destino moderno è “meno imponente”, ma “più profondo”. La Grecia antica è il tempo della presenza degli dèi, del loro presentarsi in pieno giorno, del loro *imporsi*, da cui deriva il carattere potenzialmente ustionante del *fuoco del cielo*. Anche in *Pane e vino* Hölderlin parla del “grande destino (*das große Geschick*)” degli antichi greci (v. 62). La modernità esperide è il tempo dell'assenza degli dèi, il tempo della notte – della *sacra* notte – il tempo della rammemorazione, della presenza nell'assenza, il tempo in cui il presenziare del divino è esperito a partire dal suo assentarsi, cioè dalla sua provenienza essenziale. Per questo il destino moderno è “più profondo”: si misura con la dimensione a partire da cui si danno gli dèi stessi, quella dimensione che Hölderlin evoca nei termini della *natura*, intesa nel senso greco della *physis*, cioè del sorgere, dell'emergere, dello scaturire. Tale natura, nel *Frammento di “Iperione”* è caratterizzata di volta in volta come “onnipotente”, “inesauribile”, “sacra”, “divina”, “ineffabile”, “misteriosa”, “imperscrutabile”.

Grazie a questa *profondità*, i moderni sono in grado di eccellere in ciò che è loro estraneo, cioè in ciò che era stato proprio dei greci. Ma essi, al contempo, risultano più carenti sul piano della chiarezza dell'esposizione. Con cosa si identifica la chiarezza dell'esposizione per i moderni? Con ogni probabilità è

quella della scienza galileiana e newtoniana nonché quella della concettualizzazione e sistematizzazione filosofica. Questa chiarezza separa il soggetto dal cosmo, rende la sua esperienza a-cosmica, e d'altra parte è priva della forza immaginativa per farsi carico della *passione più profonda* che caratterizza la modernità. Ma come nominare la presenza del dio nell'assenza, come trovare le parole della rammemorazione, come dar voce a ciò che sfugge alla definizione? Come riscoprire la radice poetica della chiarezza dell'esposizione? Come può, in altri termini, la modernità, giungere a un uso libero del proprio? Ci può riuscire, suggerisce Hölderlin, facendo tesoro dell'esperienza greca, a partire dalla lezione di quel maestro della sobrietà giunonica che è Omero: "Per questo i Greci ci sono indispensabili". Eppure, per Hölderlin tale imprescindibilità va intesa alla luce della *traiettoria eccentrica* che fa della modernità la notte del mondo. Il destino più profondo è un secondo afelio, una seconda fioritura, che si ricollega al destino imponente, la prima fioritura, ma solo dopo essere passato attraverso il perielio della fuga degli dèi. In altri termini, la cultura greca perde la sua *esemplarità umanistica*, il suo carattere di *modello*, perché, qualora la modernità si limitasse a emulare i greci, se si limitasse a un'imitazione alla Winckelmann, allora non riuscirebbe affatto a realizzare il proprio destino. Per la modernità è "pericolo trarre le regole artistiche unicamente dalla perfezione greca", perché così facendo non riuscirebbe – per usare le parole della seconda lettera a Böhlendorff – a "cantare in maniera patriottica (*vaterländisch*) e naturale, propriamente originale"¹⁹.

2.

Quanto illustrato ci consente di comprendere perché Hölderlin abbia costituito per Heidegger un interlocutore determinante. Consideriamo le distinzioni tracciate da Heidegger nell'*Introduzione alla metafisica*, corso tenuto nel semestre estivo del 1935, subito dopo il primo corso da lui dedicato a Hölderlin e

19 FHSW, vol. 10, p. 20; HPTL, p. 1223.

intitolato *Gli inni di Hölderlin "Germanien" und "Der Rhein"*. Hegel, precisa Heidegger, è il pensatore che "guarda indietro e conclude"²⁰, operando una sintesi tra essere e divenire, tra Eraclito e Parmenide, come tra pensiero greco della sostanza e pensiero moderno della soggettività. Nietzsche è il pensatore che, rovesciando la metafisica, produce un inconsapevole ir-retimento in essa: ogni rovesciamento di una tesi metafisica rimane pur sempre una tesi metafisica, ma dà l'impressione di procedere in un'altra direzione, e pertanto rende il dominio della metafisica irricognoscibile come tale e dunque ancora più implacabile, per certi versi "irrimediabile" ("irreversibile"). Nella macchinazione l'ente è sempre ricondotto all'ente: ente da ente da ente da ente da..., senza che mai sia posta la questione della provenienza dell'ente stesso, e dunque la questione dell'Essere, perché la riflessione sulla provenienza non ha un impatto immediato, non produce "effetti", non è "calcolabile". Ignorando la riflessione sulla provenienza dell'ente, la macchinazione può procedere spedita nella sua manipolazione dell'ente medesimo, e ciò ne sancisce la potenza. In questo senso, il compimento della metafisica nei termini della macchinazione, cioè nei termini del dominio della tecno-scienza, porta con sé il nichilismo più radicale, vale a dire il più estremo oblio dell'Essere. Il compito del pensiero è quello di meditare su tale dominio per cogliere il dispiegarsi essenziale della tecnoscienza e in questo modo fare esperienza di un dispiegarsi essenziale del non-nascondimento che non è in capo all'essere umano (come vuole la prospettiva umanistica che riconduce la tecnica a un orizzonte antropologico-strumentale, già riconoscibile nel paradigma *artigianale* che segna la riflessione sul rapporto tra forma e materia in Platone e Aristotele). Proprio la meditazione sul dominio irresistibile della tecnica diviene la via maestra per guardare oltre l'umanismo e la metafisica, e così cogliere il darsi dell'Essere in quanto tale, l'Essere come evento. Hölderlin, da parte sua, è il poeta che, nominando poeticamente ciò che è, "guarda in avanti e apre"²¹.

20 HGA 40, p. 135; tr. it., p. 135.

21 *Ibidem*.

Risulta impossibile qui toccare anche solo tangenzialmente la questione del rapporto tra poesia e pensiero, tra *Dichten* e *Denken*²². Occorre limitarsi a un'indicazione sommaria: dal momento che il poeta nomina ciò che è, il suo dire sta in una prossimità essenziale con il dire del pensatore, il quale è rivolto al dispiegarsi essenziale dell'Essere.

Hölderlin è per Heidegger cruciale innanzitutto rispetto alla sua esperienza di una storicità originaria. E questa esperienza si coglie nel rapporto con la Grecia antica. Nella *Lettera sull' "umanismo"* Heidegger differenzia la posizione di Hölderlin da quella di Goethe e di tutto l'umanismo tedesco del XVIII secolo:

All'umanismo storicamente inteso appartiene [...] sempre uno *studium humanitatis*, che attinge in modo determinato all'antichità, spingendosi talvolta fino a una ripresa della grecità. Ciò si vede da noi nell'umanismo del XVIII secolo sostenuto da Winckelmann, Goethe e Schiller. Hölderlin, invece, non appartiene a questo "umanismo", perché pensa il destino dell'essenza dell'uomo [*das Geschick des Wesens des Menschen*] in modo più iniziale di quanto non possa fare questo "umanismo".²³

Più avanti nella *Lettera*, Heidegger ripropone lo stesso confronto in termini diversi:

Il pensiero di Hölderlin, dalla portata storica universale, che nella poesia *Andenken* si fa parola, è [...] essenzialmente più iniziale e di conseguenza più carico d'avvenire [*wesentlich anfänglicher und deshalb zukünftiger*] di quanto non lo sia il semplice cosmopolitismo di Goethe. Per la stessa ragione il riferimento di Hölderlin alla grecità è qualcosa di essenzialmente diverso dall'umanismo.²⁴

22 Sulla questione rimando a F. Cattaneo, "Sulle più remote montagne". Pensare e poetare in Heidegger, in F. Cattaneo, F. Grigenti (a cura di), *La verità che avviene. Sulla compagnia tra arte e filosofia*, numero monografico di "Estetica", a. XII, n. 1, 2022.

23 HGA 9, p. 320; tr. it., p. 274.

24 HGA 9, p. 339; tr. it., p. 292.

Ciò, ad avviso di Heidegger, trova conferma nel modo in cui Goethe torna ai greci: un ritorno che avviene all'insegna del *classicismo*.

Hölderlin si muove, ad avviso di Heidegger, in un'altra dimensione. Heidegger scrive, in particolare, che Hölderlin "pensa il destino dell'essenza dell'uomo in modo più iniziale di quanto non possa fare questo 'umanismo'". Il "destino" ha qui a che fare con il preliminare e prioritario consegnarsi dell'Essere non all'uomo in quanto soggetto (e quindi non alla *rappresentazione* umana), ma all'essenza dell'uomo in quanto *Dasein*. Hölderlin, in altri termini, si farebbe carico del riferimento dell'Essere al dispiegarsi essenziale dell'uomo. Secondo Heidegger, Hölderlin è il poeta che dice la verità, cioè la manifestazione (il dis-*ascondimento*), dell'Essere, che dice l'appartenenza dell'uomo all'Essere, e quindi la costitutiva "vicinanza 'dell' Essere'"²⁵. Questa vicinanza o prossimità dell'Essere è ciò che Hölderlin nomina la "patria"²⁶, la quale pertanto non ha nulla di "patriottico o nazionalistico"²⁷.

L'esperienza della "patria", vale a dire della vicinanza dell'Essere, avviene per Hölderlin al di fuori di ogni classicismo, quindi al di fuori di ogni concetto di imitazione del modello greco; anzi, l'esperienza della patria richiede la maturazione dell'elemento nazionale, vale a dire di ciò che è proprio della modernità occidentale. Tuttavia, all'interno di una compagine di rapporti storici essenziali, la maturazione dell'elemento nazionale – il *proprio*, cioè la "chiarezza dell'esposizione" – richiede un confronto con l'*estraneo*, con il *sacro pathos*, con il *fuoco del cielo*, che costituisce il *proprio* dell'antichità greca. Ma la situazione è ancora più stratificata, perché l'*estraneo*, scrive Hölderlin, è ciò in cui si eccelle, e il *proprio* è ciò di cui è più difficile fare un *libero uso*. Dunque, per certi versi l'*estraneo* è più proprio del proprio, e il proprio è più estraneo dell'*estraneo*. In questa peculiare struttura a chiasmo, si percepisce ancora più profondamente il rapporto intrinseco tra il *proprio* e l'*estraneo*. E si comprende perché i moderni debbano rivolgersi

25 HGA 9, p. 337; tr. it., p. 290.

26 HGA 9, p. 338; tr. it., p. 290.

27 *Ibidem*.

alla Grecia antica per apprendere la "chiarezza dell'esposizione". In altri termini, la chiarezza dell'esposizione è quel proprio dei moderni che tuttavia è per loro più estraneo dell'estraneo, nella misura in cui non sono in grado di usarlo liberamente, e quindi l'esperienza poetica della Grecia antica rimane indispensabile, perché per la Grecia antica la chiarezza dell'esposizione era quell'estraneo in cui essa eccelleva, dunque per certi versi quell'estraneo che le era più proprio del proprio. Analogamente, è solo attraverso i moderni che la Grecia antica può pervenire a un *libero uso del proprio*: il sacro pathos, infatti, è quel proprio che risulta alla Grecia antica più estraneo dell'estraneo, e quindi il sacro pathos può essere usato liberamente solo a partire dalla modernità, per la quale esso costituisce quell'estraneo in cui essa eccelle, quell'estraneo che le è più proprio del proprio. Qui emerge un'*asimmetria storica* tra la Grecia antica e la modernità occidentale. La modernità occidentale, infatti, può imparare il libero uso del proprio attraverso la ripresa della Grecia antica, la quale, invece, non può che rimettere alla modernità il libero uso di ciò che le era proprio. Detto diversamente, solo ai moderni può riuscire di imparare l'elemento proprio "altrettanto bene quanto quello estraneo", sebbene, al di fuori di ogni piatto progressismo, Hölderlin sottolinei che la modernità, in riferimento a ciò che per essa costituisce il nazionale, non sarà mai all'altezza della Grecia antica. Questa *duplice* asimmetria storica è parte integrante del dispiegarsi della *Geschichte*.

Muoviamoci ora, per concludere, a ridosso dell'interpretazione di Heidegger. Nel corso di lezioni sull'*Inno di Hölderlin "Der Ister"* (semestre estivo del 1942), di cui è impossibile ricostruire tutti i passaggi²⁸, Heidegger si sofferma sull'essenza poetica del fiume, quell'essenza che è la poesia stessa a rivelare. Ci sono tre aspetti intrecciati da considerare:

1) Il fiume è quel solco nella terra che rende la terra stessa fertile e dunque consente il costituirsi di una civiltà uma-

28 Per una discussione approfondita del corso del 1942, cfr. G. Gregorio, *Heidegger e Hölderlin: la Wanderschaft quale essenza del proprio*, in F. Cattaneo, A. Giacomelli, R.M. Marafioti (a cura di), *Heidegger e i poeti*, numero monografico di "Paradosso", n. 1, 2022.

na. Ragionando intorno al fiume, Heidegger ragiona intorno all'abitare umano, un abitare che patisce subito un'espropriazione, nella misura in cui il suo accadere non è interamente rimesso all'essere umano medesimo, ma dipende anche dallo "spirito" del fiume, il quale segue un suo destino, che non coincide con quello umano. Heidegger, impiegando quello che già in Hölderlin era un termine chiave, parla del "trattenersi nel centro eccentrico dell'essere umano", del "soggiorno 'centrale' nell'eccentrico"²⁹, evidenziando così che il centro dell'esistenza umana non coincide con l'essere umano stesso, e che dunque non è vero che "l'uomo è tutto" (come vorrebbe Nietzsche)³⁰ o che "la radice, per l'uomo, è l'uomo stesso" (come vorrebbe Marx)³¹.

2) Il fiume ha un luogo ma tale luogo è segnato da uno scorrere; pertanto, il fiume sta qui vagando. La località (*Ortschaft*) del fiume, in quanto essenza del luogo, è segnata dall'erranza (*Wanderschaft*), in quanto essenza dell'errare, del vagare. A partire dallo "spirito" del fiume, spazio e tempo si rivelano co-originari³².

3) Lo scorrere dell'Istro, nel tratto superiore del fiume, assume un andamento peculiare per lo sguardo poetico. L'Istro, infatti, "sembra però quasi / Andare a ritroso e / Io penso che debba venire / Da Oriente. / Molto andrebbe detto" (vv. 41-44)³³. In alcuni paragrafi incisivi, Heidegger chiarisce che, metafisicamente parlando, questo "impossibile" scorrere a ritroso potrebbe essere ricondotto al carattere fittizio dell'arte³⁴. Ma il poetare di Hölderlin poeta il dispiegarsi essenziale del fiume, un dispiegarsi essenziale che procede sì da Ovest a Est, ma che al contempo sembra risalire da Est a Ovest, dall'Oriente all'Occidente. L'essenza poetica del fiume nomina l'accadere della modernità occidentale a partire dalla sua storicità destinale, cioè a partire dal suo rapporto con l'Oriente.

29 HGA 53, p. 32; tr. it., p. 29.

30 HGA 55, p. 67; tr. it., p. 48.

31 HGA 15, p. 387; tr. it., p. 164.

32 HGA 53, pp. 39 ss; tr. it, pp. 33 ss.

33 HL, pp. 1218-9.

34 HGA 53, pp. 24-31 e 43-46; tr. it., pp. 23-28 e 35-38.

Riassuntivamente, se l'Istro può scorrere da Occidente a Oriente è perché esso, al contempo, risale verso la sorgente, muovendo da Oriente a Occidente. Nell'inno di Hölderlin, in definitiva, il proprio della modernità occidentale è rimesso all'estraneo in un senso triplice: 1) il proprio della civiltà è consegnato all'estraneo dello "spirito" del fiume; 2) la località del fiume è segnata dall'erranza; 3) il proprio della modernità occidentale porta in sé l'estraneo, l'Oriente, la provenienza. Il presente della modernità occidentale si può dischiudere solo a partire dal modo in cui il *già stato* – che per Heidegger non è mai il meramente trascorso – continua ad avvenire, cioè a venirci incontro denso di presagio. Questo venire incontro del *già stato* è ciò che in Heidegger caratterizza il rapporto tra il *primo inizio* greco del pensiero e l'*altro inizio* del pensiero, *altro inizio* che, in termini hölderliniani, potremmo qualificare come il *compito della modernità* – il compito che la modernità non finisce mai di assolvere. L'*altro inizio* non costituisce, spiega Heidegger, un nuovo inizio; esso non è altro che il *primo inizio pensato diversamente*. In questo *diversamente* risuona la *traiettoria eccentrica* che Hölderlin per primo è riuscito nominare in modo storicamente essenziale; in esso risuona il *diverso* destino di Occidente e Oriente.

A partire da queste considerazioni risulta chiaro perché per Heidegger l'*essere-di-casa* coincida con un *divenire-di-casa* (proprio come il fiume sta qui al modo del vagare). L'*essere-di-casa* in altri termini, è sempre attraversato da un tratto *inquietante*, che Heidegger approfondisce mediante la meditazione del primo stasimo dell'*Antigone* di Sofocle. Conviene ricordarne, per concludere, l'attacco: "Molte sono le cose inquietanti al mondo, ma nessuna è più inquietante dell'uomo"³⁵.

35 Sul punto, cfr. HGA 53, p. 63 ss.; tr. it., p. 50 ss.

MARIO BOSINCU

“FREMDLING MEINER ZEIT” Il giovane Nietzsche e il cristianesimo

Lo scopo delle considerazioni che seguono è mostrare come la vocazione esistenziale di Nietzsche ad “essere eccezione”¹ si manifesti precocemente nei suoi primi scritti cristallizzandosi nell’immagine del *Fremdling*, lo straniero, il soggetto altro distaccatosi dal *depositum fidei*. Come è noto, il pensatore tedesco si formò in un ambiente familiare profondamente religioso² rispecchiantesi nei testi autobiografici giovanili. Il frammento dal titolo *La mia vita* (1859) rivela già quella tendenza introspettiva a ricostruire le tappe decisive della propria esistenza che troverà espressione in *Ecce homo* (1888) e che ora, però, sta ancora nel segno del cristianesimo³. Nietzsche, infatti, concepisce retrospettivamente la propria vita come un cammino guidato da dio e si presenta, così, come l’erede del *nomos* cristiano⁴, l’ordine di senso legato all’idea del dio provvidente. Già in questo testo, pertanto, traspare un *Wille zum Sinn*⁵ che si traduce in una scrittura autobiografica cosmicizzante facente appello ad un *nomos*

-
- 1 K. Jaspers, *Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens* (1935), De Gruyter, Berlin-New York 1981; tr. it. di L. Rustichelli, *Nietzsche. Introduzione alla comprensione del suo filosofare*, Mursia, Milano 1996, p. 52.
 - 2 Cfr. M. Montinari, *Che cosa ha detto Nietzsche*, Adelphi, Milano 1999, p. 29.
 - 3 F. Nietzsche, *Mein Leben* (1859), in *Nachgelassene Aufzeichnungen Herbst 1858-Herbst 1862*, in *Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Abteilung I*, II, a cura di H.G. Hödl e I.W. Rath, De Gruyter, Berlin-New York 2000; tr. it. di M. Carpitella, *La mia vita. Scritti autobiografici (1856-1869)*, Adelphi, Milano 2003, pp. 40-41.
 - 4 Sul concetto del *nomos* cfr. P. Berger, *The Sacred Canopy. Elements of a Sociological Theory of Religion*, Anchor Books, New York 1969; tr. it. di G.A. Trentini, *La sacra volta. Elementi per una teoria sociologica della religione*, SugarCo, Milano 1984.
 - 5 Sul concetto della volontà di significato cfr. V. Frankl, *Wer ein Warum zu leben hat. Lebenssinn und Resilienz*, Beltz Verlag, Weinheim 2017, p. 181.

in grado di dotare di significato e di rendere sopportabili anche eventi dolorosi come la morte del padre e lo sradicamento dal villaggio natio. Il *nomos* produce, quindi, una precisa organizzazione *narrativa* del racconto della propria vita quale pellegrinaggio diretto verso una meta e fa di un'esperienza di crisi una "storia"⁶ coerente e munita di senso. Quando il Nietzsche maturo parlerà del venir meno dell'idea del *telos* del divenire⁷, di fatto rifletterà sulla perdita del *nomos* che, all'età di quindici anni, gli consentiva di raccontare a se stesso la propria vita come una compagine sensata. L'apostasia di Nietzsche, dunque, sarà anche un distacco dalla modalità *narrativa e autobiografica* cristiana di organizzare il racconto della propria esistenza. Nel frammento del 1859 è notevole, inoltre, l'insistenza sull'esperienza del *lutto* – la perdita del padre, della serenità infantile, del villaggio natio –, sicché si profila l'immagine dello straniero quale soggetto "senza patria"⁸. In questo senso sono degne di nota le pagine autobiografiche del 1863⁹ in cui egli sembra trasporre la sua terra natale su un piano archetipico disegnando un *mandala*¹⁰ che vede una natura rigogliosa circondare il villaggio e la casa del padre, pastore protestante, a sua volta attorniato da alberi. Un'immagine di interezza e di unione degli opposti, della natura e di dio, dell'immanenza e della trascendenza: un eden da cui egli sente

6 M.C. McEntyre, *A Healing Art: Regeneration through Autobiography*, Routledge, London-New York 1990, p. 5.

7 F. Nietzsche, *Nachlaß 1887-1889*, in *Kritische Studienausgabe*, XIII, De Gruyter-Deutscher Taschenbuch Verlag, Berlin-New York-München 1999; tr. it. di S. Giametta, *Frammenti postumi (1887-1888)*, in *Opere*, VIII/II, Adelphi, Milano 1971, pp. 256-258.

8 Id., *Ohne Heimath* (1859), in *Nachgelassene Aufzeichnungen Herbst 1858-Herbst 1862*, cit., p. 223. Tutte le volte che si fa riferimento solo all'edizione tedesca la traduzione è opera di chi scrive.

9 Id., *Mein Leben* (1863), in *Nachgelassene Aufzeichnungen Herbst 1862-Sommer 1864*, in *Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Abteilung I*, III, a cura di H.G. Hödl e I.W. Rath, De Gruyter, Berlin-New York 2006; tr. it. di M. Carpitella, *La mia vita. Scritti autobiografici (1856-1869)*, cit., pp. 132-136.

10 Sul simbolismo del mandala cfr. C.G. Jung, *Über Mandalasymbolik* (1950), in *Gesammelte Werke*, IX, Patmos Verlag, Ostfildern 1995; tr. it. di L. Baruffi, *Simbolismo del mandala*, in *Opere*, IX/I, Boringhieri, Torino 1980, pp. 345-377.

di essere stato espulso da bambino. Questo è il trauma originario che ha segnato la vita di Nietzsche e che ha alimentato il suo disperato tentativo di ripristinare l'unità infranta e di *aufheben* il retaggio cristiano paterno conservandolo e, insieme, superandolo grazie ad una trasvalutazione della natura demonizzata dal cristianesimo¹¹. Ma, come sapeva Heinrich von Kleist, se la porta del paradiso è sprangata, si tratta di aggirare l'ostacolo cercando un altro accesso¹². La patria della totalità perduta, proiettata sulla Grecia dell'età tragica, sarà attingibile, perciò, solo in modo indiretto e mediato, non sarà vissuta, ma *pensata* e *fantasticata* e, con Nietzsche, lo straniero moderno si paleserà nelle vesti di colui che cerca di tornare alla *Heimat* (ed all'infanzia) e ad una condizione di pienezza per mezzo della riflessione e del sogno, effimeri incantesimi della nostalgia e dell'estraneità.

Prima di perdere la fede nel dio cristiano¹³ e di volgersi verso il mondo ellenico Nietzsche testimoniò, tuttavia, il suo cristianesimo in una serie di meditazioni e preghiere. È esemplare una pagina autobiografica del 1859 in cui egli descrive l'arrivo a Pforta come l'ingresso in un mondo "nuovo" e "sconosciuto" che lo porta ad elevare il pensiero a dio "in silenziosa preghiera"¹⁴ con la richiesta di esserne protetto. Nietzsche registra, così, l'impulso immediato della preghiera come reazione al confronto con una realtà che cela "pericoli ignoti"¹⁵ e fa trasparire l'*insecuritas hu-*

11 Sul dualismo cristiano di spirito e natura cfr. F. Nietzsche, *Nachgelassene Aufzeichnungen Herbst 1864-Frühjahr 1868*, in *Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Abteilung I*, IV, a cura di I.W. Rath, De Gruyter, Berlin-New York 1999; tr. it. di G. Campioni e M. Carpitella, *Scritti giovanili (1865-1869)*, in *Opere*, I/II, Adelphi, Milano 2001, p. 25.

12 H. von Kleist, *Über das Marionettentheater. Aufsätze und Anekdoten*, Suhrkamp-Insel, Frankfurt am Main-Leipzig 1980; tr. it. di E. Pocar, *Sul teatro di marionette. Aneddoti, saggi*, Guanda, Parma 1986, p. 34.

13 Sulla perdita della fede tra il 1861 e il 1865 a causa della lettura di Emerson, Feuerbach, Lessing e David Friedrich Strauss cfr. T.H. Brobjer, *Nietzsche's Philosophical Context. An Intellectual Biography*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 2008, pp. 43-44.

14 F. Nietzsche, *Sämtliche Briefe I. Juni 1850-September 1864*, De Gruyter-Deutscher Taschenbuch Verlag, Berlin-New York-München 1986; tr. it. di M.L. Pampaloni Fama, *Epistolario (1850-1869)*, Adelphi, Milano 1976, p. 51.

15 Ivi, p. 50.

*mana*¹⁶. Il frammento riflette, però, anche un'antropologia ancora cristiana perfettamente codificata in uno dei testi la cui lettura plasmò la visione nietzschiana del cristianesimo, *L'imitazione di Cristo*¹⁷. Insufficiente a sé stesso e bisognoso di salvezza¹⁸, l'anonimo autore di questo testo chiave della spiritualità cristiana invoca dio con le parole del salmo LXX affinché gli offra il suo aiuto¹⁹ e questo atto trova la sua espressione linguistica in una preghiera di impetrazione. L'asceta moderno, esemplarmente incarnato dal Nietzsche maturo, è, invece, colui che è "il medico"²⁰ di sé e che, lavorando su di sé, riattualizza, in un orizzonte moderno sdivinizzato, l'etica di sé antica²¹. Solo di fronte a sé stesso, *rifiuta*, quindi, l'atto dell'invocazione per intraprendere l'opera della sua salvezza in uno sforzo di autoreddenzione²² ed intesse monologhi con sé stesso. Non a caso, lo stesso Nietzsche definì retrospettivamente i suoi scritti come un gigantesco soliloquio autoterapeutico riassumendo il senso del suo lavoro con queste parole: "*Mihi ipsi scripsi*"²³. Assunse, pertanto, il ruolo del

16 Sull'uomo quale "*animal insecurem*" cfr. P. Wust, *Ungewißheit und Wagnis* (1937), Lit Verlag, Berlin 2020, p. 40.

17 Cfr. F. Nietzsche, *Nachgelassene Aufzeichnungen Herbst 1858-Herbst 1862*, cit., p. 443.

18 Cfr. E. Zolla (a cura di), *Imitazione di Cristo*, Rizzoli, Milano 1974, p. 321.

19 Ivi, p. 221.

20 F. Nietzsche, *Sämtliche Briefe II. September 1864-April 1869*, De Gruyter-Deutscher Taschenbuch Verlag, Berlin-New York-München 1986; tr. it. di M.L. Pampaloni Fama, *Epistolario (1850-1869)*, cit., p. 517.

21 Su Nietzsche e la rinascita dell'etica di sé antica in epoca moderna cfr. M. Foucault, *L'Herméneutique du sujet (1981-1982)*, Éditions Gallimard, Paris 2001; tr. it. di M. Bertani, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 221.

22 Come osserva Jaspers, "il dato fondamentale è: l'uomo, per Nietzsche, deve fare affidamento unicamente su di sé. Il progresso possibile dell'uomo, il suo 'andare oltre', ha luogo senza divinità" (K. Jaspers, *Nietzsche und das Christentum*, Piper Verlag, München 1952; tr. it. di M. Dello Preite, *Nietzsche e il cristianesimo*, Ecumenica editrice, Bari 1978, p. 47). Sulla figura di Nietzsche come caso paradigmatico di autoconferimento di una grazia salvifica cfr. E. Voegelin, *Das Volk Gottes. Sektenbewegungen und der Geist der Moderne*, Wilhelm Fink Verlag, München 1994, p. 122.

23 F. Nietzsche, *Sämtliche Briefe VI. Januar 1880-Dezember 1884*, De Gruyter-Deutscher Taschenbuch Verlag, Berlin-New York-München 1986; tr. it. di M.L. Pampaloni Fama e di M. Carpitella, *Epistolario (1880-1884)*, Adelphi, Milano 2004, p. 214.

Fremdling non cristiano non solo quando non fece più appello a dio per raccontare a se stesso la propria parabola esistenziale, ma anche quando smise di invocarlo e fece di sé l'agente della propria salvezza nel quadro di un moderno *experimentum medietatis*²⁴. Il maestro di tale umanesimo ateo fu Feuerbach²⁵, grazie al quale Nietzsche scoprì che "il dio di ogni uomo è l'ideale del suo sé, liberato da ogni [...] influsso tellurico"²⁶. Un documento centrale del suo estraniarsi dalla religione cristiana è una lettera del 1862 agli amici Pinder e Krug in cui egli osserva, parafrasando un passo dell'*Essenza del cristianesimo*²⁷, che l'umanità divenuta virile riconosce in sé "l'inizio, il centro e la fine della religione"²⁸. L'aspetto più interessante di tale lettera consiste, però, nel fatto che il giovane Nietzsche trae dalla critica alla teologia lo stimolo per riflettere sulla trasformazione del soggetto nel timoniere della propria esistenza. In assenza di una "potenza superiore"²⁹ che presiede al corso della vita umana si tratta di riconoscere che tale responsabilità compete al singolo uomo. Questi, cioè, riconosce che spetta a lui "plasmare da sé, con decisione, il proprio destino"³⁰. Lo smascheramento feuerbachiano della teologia come antropologia sfocia, quindi, nell'idea di una *cura sui* promotrice della metamorfosi dell'uomo nel fabbro del proprio destino entro un orizzonte ateo. Sul piano teorico è, tuttavia, in *Fato e storia. Pensieri* (1862) che il programma filosofico nietzschiano di distacco dal cristianesimo trova la sua prima enunciazione³¹. "Io ho

24 Cfr. W. Rehm, *Experimentum medietatis. Studien zur Geistes- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Verlag Hermann Rinn, München 1947, pp. 7-9.

25 Sull'influenza di Feuerbach su Nietzsche cfr. H. de Lubac, *Le Drame de l'Humanisme Athée*, Spes, Paris 1945; tr. it. di L. Ferino, *Il dramma dell'umanesimo ateo*, Morcelliana, Brescia 1982, p. 29.

26 F. Nietzsche, *Nachgelassene Aufzeichnungen Herbst 1858-Herbst 1862*, cit., p. 430.

27 Cfr. H.G. Hödl, *Der letzte Jünger des Philosophen Dionysos: Studien zur systematischen Bedeutung von Nietzsches Selbstthematizationen im Kontext seiner Religionskritik*, De Gruyter, Berlin-New York 2009, p. 215.

28 F. Nietzsche, *Epistolario (1850-1869)*, cit., p. 201.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

31 Su questo scritto come prima testimonianza del tentativo nietzschiano di autoliberazione dal cristianesimo cfr. D. Blue, *The Making of Friedrich*

cercato di negare tutto”, scrive Nietzsche, aggiungendo: “ahimè, abbattere è facile, ma costruire!”³² Parole che fanno luce sul fatto che egli assimila la lezione di Feuerbach nel quadro del tentativo di conferire una nuova forma a sé stesso. La negazione di idee venerande, infatti, non solo libera il filosofo dal “giogo dell’abitudine e dei pregiudizi”³³, ma lo costituisce anche nel soggetto altro che “osa inoltrarsi nel mare del dubbio senza bussola né guida”³⁴. Un filosofo ulissico³⁵ – da rilevare l’uso da parte di Nietzsche di sostantivi come *Thorheit*, *Vermessenheit* e *Tollkühnheit*³⁶ che rimandano all’idea dell’*hybris* trasvalutata positivamente – il cui riflettere deve ora navigare senza alcuna stella polare. Il ripudio delle verità della religione si risolve, così, in un “Versuch”³⁷, un cimento con cui il pensatore saggia la propria capacità di tener testa al disorientamento esistenziale ed alla tentazione di tornare all’“antica fede dell’infanzia”³⁸ e di cedere alla nostalgia della “terraferma”³⁹. Filosofare significa, perciò, esporsi ad una prova che, se superata, darà accesso alla forma di soggettività dello scopritore ed esploratore di “terre sconosciute”⁴⁰ cui si spalancano nuovi orizzonti di pensiero. Lo straniero moderno incarnato dal giovane Nietzsche è, pertanto, colui che, anticristianamente, osa

Nietzsche. *The Quest for Identity, 1844-1869*, Cambridge University Press, Cambridge 2016, p. 139. Janz ritiene che questo saggio sia “come un programma di tutta la sua vita, di tutto il suo pensiero” poiché “quasi tutti i suoi temi importanti vengono qui già toccati” (C.P. Janz, *Friedrich Nietzsche. Biographie I: Kindheit, Jugend, die Basler Jahre*, Carl Hanser Verlag, München 1978; tr. it. di M. Carpitella, *Vita di Nietzsche. Il profeta della tragedia (1844-1879)*, Laterza, Roma-Bari 1980, p. 82).

32 F. Nietzsche, *Fatum und Geschichte. Gedanken* (1862), in *Nachgelassene Aufzeichnungen Herbst 1858-Herbst 1862*; tr. it. di M. Carpitella, *Scritti giovanili (1856-1864)*, cit., p. 204.

33 Ivi, p. 203.

34 Ivi, p. 204.

35 Su questa immagine del filosofo quale prima forma assunta dall’idea nietzschiana del pensatore come nuovo Colombo cfr. J. Young, *Friedrich Nietzsche. A Philosophical Biography*, Cambridge University Press, New York 2010, p. 35.

36 F. Nietzsche, *Fatum und Geschichte. Gedanken* (1862), cit., pp. 432-433.

37 Ivi, p. 432.

38 Id., *Scritti giovanili (1856-1864)*, cit., p. 205.

39 Ivi, p. 204.

40 *Ibid.*

affrontare il cimento dell'*insecuritas* anziché cercare di placare in dio il turbamento del *cor inquietum*⁴¹. In *Fato e storia* si legge, inoltre, che sulle masse incombono "grandi sconvolgimenti"⁴² che saranno causati dalla presa di coscienza del carattere mendace del cristianesimo. Nietzsche si presenta, così, come colui che è solo perché ha colto prima di tutti tale verità: una prefigurazione della celebre figura dell'uomo folle, *unzeitgemäß* perché in anticipo sui tempi richiesti dalla comprensione delle conseguenze profonde della morte di dio. L'*experimentum crucis* di Nietzsche preannuncia, inoltre, l'inquietudine delle masse e ne fa l'antesignano solitario della lotta col demone del nichilismo. Tale *crisi di apostasia* è una lotta interiore documentata dal frammento su *Mondo pagano e cristianesimo* (1862), che già indica i due poli intorno a cui ruoterà il pensiero del filosofo tedesco ed in cui egli descrive ancora con accenti accorati "gli amabili accordi" con cui il Vangelo si annunciò all'"umanità assetata di redenzione"⁴³. Tale fu l'umanità antica, in preda alla "disperazione" e desiderosa di un "salvatore"⁴⁴, sicché in queste pagine è già presente, *in nuce*, quel quadro anticlassicistico dell'uomo greco consapevole degli orrori dell'esistenza che sarà tracciato dieci anni dopo nella *Nascita della tragedia*. Ne emerge un Nietzsche intimamente combattuto, che ora celebra gli avventurieri ulissici del pensiero e la loro prova del labirinto, ora appare ancora affascinato dalla capacità del cristianesimo di rispondere ad un bisogno di consolazione. Di qui una paralisi che vede l'io lirico della poesia intitolata *Disperazione* (1862) confessare di non sapere che cosa può, vuole e deve fare⁴⁵. La disperazione, perciò, scaturisce an-

41 Il carattere sperimentale del pensiero nietzschiano è stato colto da Evola: "Viene accettata di buon grado la condizione di esser senza appoggi e senza radici. [...] Si delinea l'idea di una *prova*, e di distruzioni che sono soltanto la conseguenza del non esser stati all'altezza di essa" (J. Evola, *Cavalcare la tigre. Orientamenti esistenziali per un'epoca della dissoluzione* (1961), Edizioni mediterranee, Roma 2000, p. 43).

42 F. Nietzsche, *Scritti giovanili (1856-1864)*, cit., p. 204.

43 Ivi, p. 213.

44 *Ibid.*

45 Id., *Verzweiflung* (1862), in *Nachgelassene Aufzeichnungen Herbst 1858-Herbst 1862*; tr. it. di M. Carpitella, *Scritti giovanili (1856-1864)*, cit., p. 236.

che dal prospettarsi di due possibilità avvertite come parimenti negative: il rifiuto del cristianesimo al prezzo del nichilismo ed il rinnovamento della fedeltà ad esso al prezzo della verità. Nietzsche reciderà tale nodo gordiano decidendosi per la prima opzione e per il coraggio della verità, una dote spesso esaltata nei suoi scritti successivi.

Non stupisce, inoltre, che, nel travaglio della sua crisi nomica, Nietzsche legga con passione il *Manfred* di Byron, il poeta del *Weltschmerz*, il sentimento romantico della tristezza derivante dalla consapevolezza del male e delle sofferenze che regnano nel mondo⁴⁶. Ne è intriso l'abbozzo di un romanzo di gusto romantico quanto ai moduli espressivi e ai temi trattati: l'annotazione da parte del protagonista dei suoi tetri pensieri, la sua spietata dissezione di sé, il *taedium vitae*, la nostalgia dell'infanzia innocente, il fascino per il macabro e l'indugiare col pensiero sulla prospettiva di una morte che, tramontato il *nomos* cristiano, è solo "marciume"⁴⁷, un nudo fenomeno biologico a cui, al di là dell'effimera immortalità concessa da un nugolo di mosche, non arride alcuna prospettiva di eternità e di senso. È tematizzato, così, il processo in virtù del quale l'uomo moderno, in nome della sua "volontà di verità"⁴⁸, apre gli occhi sulla "cieca legge naturale"⁴⁹ e riconosce ciò che rende "insopportabile"⁵⁰ la condizione umana: l'indifferenza della natura e la caducità irredimibile dell'esistenza "nel flusso della corruzione"⁵¹. Nel contesto di questa scoperta

46 F.C. Beiser, *Weltschmerz. Pessimism in German Philosophy, 1860-1900*, Oxford University Press, New York 2016, p. 1.

47 F. Nietzsche, *Euphorion Cap. I* (1862), in *Nachgelassene Aufzeichnungen Herbst 1858-Herbst 1862*; tr. it. di M. Carpitella, *Scritti giovanili (1856-1864)*, cit., p. 219.

48 K. Jaspers, *Philosophie. Dritter Band. Metaphysik* (1932), Springer Verlag, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1956; tr. it. di U. Galimberti, *Filosofia*, UTET, Torino 1978, p. 1010.

49 Ivi, pp. 1015-1016.

50 Ivi, p. 1010.

51 Id., *Philosophie. Dritter Band. Metaphysik* (1932), cit., p. 71. Lungi dal costituire un'"anomalia" (S. D. Martinson, *Nietzsche's Early Literary Writings and The Birth of Tragedy*, Camden House, Rochester-New York 2022, p. 160), *Euphorion* è strettamente legato ai temi esplorati nei testi scritti da Nietzsche durante la sua crisi di apostasia.

si colloca la poesia *Sulla riva del mare*⁵² (1863), che racchiude la parabola di una vita enfatizzando lo scorrere irreparabile del tempo, il destino di decrepitezza che colpisce gli esseri umani ed il perdersi dei loro sogni e pensieri nella fiumana inarrestabile del tempo. Questa esperienza del mondo come *catastrofe* in cui tutto va perduto si accompagna al sentimento della malinconia vissuta dall'uomo moderno dinanzi ad un cosmo oscuro e tiranneggiato dall'*ananke* della caducità. Non a caso, nella poesia *Saaleck*⁵³ un desolato panorama notturno funge da correlativo oggettivo dello stato dell'io lirico. Spogliato del *nomos* cristiano ed abbandonato in un mondo in cui si sente solo (si noti l'immagine della scomparsa di festosi cortei di caccia), questi si specchia in una landa rocciosa che già riflette il paesaggio psichico dell'uomo del Novecento. Nietzsche sente ormai di dimorare nella terra del tramonto dell'Occidente in cui si è spento "l'ultimo raggio"⁵⁴ della metafisica cristiana. Ma è ancora vivo in lui un sentimento di nostalgia per la religione cristiana che si traduce nel *topos* dell'*homo viator* in cammino verso la patria celeste⁵⁵. La crisi vissuta da Nietzsche si riflette, quindi, nell'oscillare fra due immagini del *Fremdling*: quella cristiana e paolina degli "stranieri e pellegrini sopra la terra" (Eb 11, 13) e quella dello straniero neognostico moderno, l'esule del Senso che si sente perduto in un mondo raccapricciante⁵⁶. Un'esperienza dell'assurdità della vita per esprimere la quale il giovane Nietzsche trova le parole più consone nel famoso monologo di Macbeth sulla nullità dell'esistenza⁵⁷.

52 F. Nietzsche, *Am Meeresstrand* (1863), in *Nachgelassene Aufzeichnungen Herbst 1858-Herbst 1862*; tr. it. di M. Carpitella, *Scritti giovanili (1856-1864)*, cit., pp. 281-286.

53 Id., *Saaleck* (1862), in *Nachgelassene Aufzeichnungen Herbst 1858-Herbst 1862*; tr. it. di M. Carpitella, *Scritti giovanili (1856-1864)*, cit., p. 237.

54 *Ibid.*

55 Id., *Heimweh* (1862), in *Nachgelassene Aufzeichnungen Herbst 1858-Herbst 1862*; tr. it. di M. Carpitella, *Scritti giovanili (1856-1864)*, cit., pp. 237-238.

56 Sul *Fremdling* gnostico solo, angosciato e perduto in un cosmo che gli appare alieno cfr. H. Jonas, *Gnosis und spätantiker Geist. Erster Teil: Die mythologische Gnosis* (1934), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1988, p. 96.

57 F. Nietzsche, *Nachgelassene Aufzeichnungen Herbst 1862-Sommer 1864*, cit., p. 226.

Ma è ancora in una poesia intitolata *Tu chiamasti. Io vengo, o Signore* (1862) che egli dà voce ai propri stati d'animo. Se la forma del romanzo-confessione romantico era stata il mezzo per esprimere il *Weltschmerz*, ora i salmi offrono il modello per una poesia-preghiera strutturata come una moderna invocazione di Senso a dio quale redentore dall'"Inferno"⁵⁸ nichilistico in cui si trova l'io lirico.

Al contrario, proprio la tragedia del "rinnegamento"⁵⁹ del dio cristiano si consuma nelle poesie *Davanti al crocifisso e Ieri e oggi* (1863). La supplica rivolta a Cristo affinché salvi un'anima "da morte eterna"⁶⁰ si scontra col silenzio opposto dal "blocco di marmo"⁶¹. Come ha osservato Tilliet, l'eclisse di Dio è stata annunciata per la prima volta in tutta la sua tragicità da Jean Paul nel *Discorso del Cristo morto dall'alto dell'edificio cosmico, in cui dice che Dio non c'è* (1796), in cui il salvatore scopre la sua solitudine in un cosmo disertato dal divino⁶². Circa un secolo dopo Cristo compare nuovamente in tutta la sua derelizione nell'*Idiota* (1868) di Dostoevskij. Il principe Myškin, infatti, dichiara, alla vista di una copia del quadro di Hans Holbein *Il corpo di Cristo morto nella tomba* che tale dipinto è così potente, con la sua spietata messa a nudo del corpo tumefatto di Cristo, da scuotere la fede nella sua divinità⁶³ e il personaggio di Ippolito osserva che il quadro mostra come persino il salvatore sia soggetto alla morte ed alle

58 Id., *Du hast gerufen: Herr, ich komme* (1862), in *Nachgelassene Aufzeichnungen Herbst 1858-Herbst 1862*; tr. it. di M. Carpitella, *Scritti giovanili (1856-1864)*, cit., p. 228.

59 Cfr. G. Marcel, *Nietzsche: l'homme devant la mort de dieu*, in H. Gouhier (a cura di), *Gabriel Marcel et la pensée allemande: Nietzsche, Heidegger, Ernst Bloch*, Aubier, Paris 1979; tr. it. di P. Scolari, *Nietzsche. L'uomo di fronte alla morte di Dio*, in *Nietzsche e il nichilismo*, Mimesis, Milano 2018, p. 50.

60 F. Nietzsche, *Vor dem Crucifix* (1863), in *Nachgelassene Aufzeichnungen Herbst 1862-Sommer 1864*; tr. it. di M. Carpitella, *Scritti giovanili (1856-1864)*, cit., p. 291.

61 Ivi, p. 289.

62 X. Tilliet, *La Semaine sainte des philosophes*, Desclée, Paris 1992; tr. it. di G. Sansonetti, *La settimana santa dei filosofi*, Morcelliana, Brescia 2022, p. 66.

63 F. Dostoevskij, *L'idiota* (1868), Garzanti, Milano 2000, p. 258.

leggi implacabili della natura⁶⁴. Si colloca in questa tradizione cristologica atea la poesia *Cristo in croce*, in cui Borges fa della sua figura un mortale che, nel travaglio dell'agonia, "sa che non è un dio, sa che egli è un uomo/ che muore insieme al giorno"⁶⁵. La secolarizzazione della coscienza occidentale ha trovato, perciò, una delle sue espressioni in una riscrittura umanizzante della passione e morte di Cristo ed in una sorta di esercizio spirituale profano di *compositio loci* che serve a mettere a fuoco la sua fine irredimibile. Nietzsche batte un'altra strada: invece di subire la *kénosis* che lo riduce a carne corruttibile (Fil 2, 6-8), Cristo, divenuto un semplice idolo muto e dallo sguardo "spento"⁶⁶, cessa di essere l'interlocutore possibile di ogni preghiera. Il componimento che segue a *Davanti al crocifisso* è una testimonianza centrale dell'apostasia compiuta da Nietzsche. Egli ricorda con nostalgia l'"infanzia [...] beata"⁶⁷ trascorsa all'"ombra della chiesa"⁶⁸ – un'immagine che illustra bene la capacità della tradizione cristiana di offrire riparo – e sa di aver rinnegato tale tradizione: "Ho infranto del passato/ il retaggio [...] / Spezzato ho ciò che mi legava/ Alla fede infantile"⁶⁹. Parole che rivelano la coscienza di aver reciso il legame con l'eredità del passato con un gesto quasi prometeico di sfida e di trasgressione. All'immagine che lo mostra inginocchiato nella chiesa del villaggio natio fa da contrappunto quella con cui egli, ripetendo il verbo *brechen* per due volte⁷⁰, enfatizza il suo atto di apostasia. L'Io si costituisce, quindi, in un Prometeo sofferente tramite una scelta che, insieme, ne afferma la libertà e potenza e lo spoglia del suo "cuore"⁷¹, che lo pone come soggetto sovrano e lo strazia. Libertà critica e depauperamento

64 Ivi, pp. 473-475.

65 J.L. Borges, *Los conjurados*, Alianza Editorial, Madrid 1985; tr. it. di D. Porzio e H. Lyria, *I congiurati*, Mondadori, Milano 1996, p. 13.

66 F. Nietzsche, *Scritti giovanili (1856-1864)*, cit., p. 291.

67 Id., *Jetzt und ehemals* (1863), in *Nachgelassene Aufzeichnungen Herbst 1862-Sommer 1864*; tr. it. di M. Carpitella, *Scritti giovanili (1856-1864)*, cit., p. 292.

68 Ivi, p. 294.

69 Ivi, p. 292.

70 F. Nietzsche, *Jetzt und ehemals* (1863), cit., p. 112.

71 Id., *Scritti giovanili (1856-1864)*, cit., p. 292.

interiore, potenza della negazione ed ascesi della verità procedono appaiate perché “*multa doloris habet secum sapientia multa*”⁷². Di qui, inoltre, l'autodefinirsi di Nietzsche come “lo straniero del mio tempo”⁷³ [*Fremdling meiner Zeit*], l'individuo che non solo si è privato del rifugio offerto dalla religione, ma che, così, facendo, ha rotto i ponti coi suoi contemporanei condannandosi ad una “muta solitudine”⁷⁴.

72 Id., *Nachgelassene Aufzeichnungen Herbst 1858-Herbst 1862*, cit., p. 290.

73 Id., *Jetzt und ehemals* (1863), cit., p. 114.

74 Id., *Scritti giovanili (1856-1864)*, cit., p. 294.

ROSALBA MALETTA

UR-GERÄUSCH DI RAINER MARIA RILKE: L'ALTRO DELLA VOCE

Presento alcune considerazioni preliminari, sulla prosa rilkeiana comunemente nota come *Ur-Geräusch* (*Rumore primigenio*) che funge da snodo per la stagione creativa delle *Elegie duinesi* e dei *Sonetti a Orfeo* come di altre opere, tra cui le postreme, compresa la produzione in lingua francese¹.

Il testo, così come Rilke lo invia a Katharina Kippenberg, moglie del suo editore, è privo di titolo². Rilke vi si riferirà sempre come “das Experiment”³. Interessante per la nostra analisi l’indicazione del luogo – Soglio – e della data di composizione: “am Tage Mariae Himmelfahrt 1919”. L’importanza della “soglia” come luogo liminare non necessita di ulteriori delucidazioni. La data celebra il giorno dell’Assunzione in Cielo di Maria Vergine e contiene uno dei nomi propri di Rilke, l’ultimo prima del *NdP*, diremmo con Lacan⁴. La pro-

-
- 1 Questo lavoro deve molto alla paziente, sostanziale disponibilità al dialogo di Simonetta Sanna, alla visione della letteratura espressa nei suoi studi. Mi limito qui a citare: S. Sanna, *Nel cuore della coscienza immaginale: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge di Rainer Maria Rilke*, in A. Frigerio (a cura di), *Rainer Maria Rilke. Alla ricerca dello “spazio interiore del mondo” tra arti figurative, musica e poesia*, Diritto allo Studio – Università Cattolica, Milano 2008, pp. 119-147.
 - 2 Lettera del 17 agosto 1919 a Katharina Kippenberg, in R.M. Rilke, *Briefe in zwei Bänden*, hrsg. v. H. Nalewski, Insel, Frankfurt am Main / Leipzig, 1991, Bd. II, pp. 19-21.
 - 3 Ancora nella lettera del 5 aprile 1924 a Bassermann, Rilke lamenterà l’arbitrarietà del titolo scelto dalla moglie del suo editore (R.M. Rilke, *Briefe aus Muzot 1921 bis 1926*, hrsg. v. R. Sieber-Rilke und C. Sieber, Insel, Leipzig, 1937. Unver. Nachdruck der Originalausgabe 2023, p. 423). Nella lettera del 19 novembre 1919 a Gudi Nölke, Rilke scrive esplicitamente che il titolo non gli piace (R.M. Rilke, *Briefe*, cit., Bd. II, p. 38).
 - 4 J. Lacan, *Dei Nomi-del-Padre seguito da Il trionfo della religione*, testi riuniti da J.-A. Miller, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2006 [2005]; Id., *Una questione preliminare a ogni possibile trattamento della psicosi*

sa è suddivisa in due parti: la prima ipotizza un esperimento che rimane allo stato ideativo e della cui *Unheimlichkeit* vediamo a sapere con le dovute cautele, espresse in uno stile punteggiato di apostrofi al lettore, figure della reticenza o, comunque, della sospensione. Rilke ricorda lo stupore generato dall'invenzione del fonografo e di come a scuola l'insegnante di fisica invitasse gli allievi a costruire un prototipo rudimentale di quel dispositivo in grado di riprodurre la voce umana⁵. L'episodio cadde nel dimenticatoio dell'infanzia sino a che, 15 anni dopo, allievo dell'École des Beaux Arts di Parigi, profondamente colpito dagli studi di anatomia della figura umana, il giovane, che è divenuto l'istanza narrante, si concentra sullo scheletro umano, più di tutto sul cranio che cattura la sua attenzione al punto di spingerlo a comprare un teschio da tenere in camera.

(1958), in Id., *Scritti*, 2 voll., a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 1974 [1966], vol. II, pp. 527-589.

- 5 Nella scia delle sfavillanti argomentazioni di Kittler – *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Fink, München 1985, pp. 321-324; Id., *Grammophon, Film, Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin 1986, pp. 63-81, da contestualizzare in tutta la Sezione *Grammophon* (pp. 35-173) – molte sono le interpretazioni che si muovono nell'ambito della *Mediologie* e della *Medienontologie* o che, comunque, fanno i conti con Kittler: F. Fitzner, *Der hörende Mensch in der Moderne. Medialität des Musikhörens um 1900*, Wallstein, Göttingen 2021, specialmente Kap. 4, pp. 287-352; Kap. 6, pp. 440-457; B. Bühler, *Der Phonograph als Instrument und Metapher. Rilkes psychologisches Gedankenexperiment*, in N. Binczek, U. Wirth (hrsg. v.), *Handbuch Literatur & Audiokultur*, De Gruyter, Berlin / Boston 2020, pp. 359-375; J. Thoben, *Die Stille der Bilder und die Macht der Töne. Spuren einer Medienästhetik der Audifikation in Rilkes Ur-Geräusch*, in A. Schoon, A. Vollmar (hrsg. v.), *Das geschulte Ohr. Eine Kulturgeschichte der Sonifikation*, transcript, Berlin 2012, pp. 171-190. Uno snodo significativo è costituito dalla monografia di Silke Pasewalck, che fornisce una chiave di lettura in termini fenomenico-fenomenologici del testo rilkiano, densa di prospettive su tutto il percorso successivo: S. Pasewalck, *“Die fünffingrige Hand”. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*, De Gruyter, Berlin / New York 2002. Una lettura del testo ricca di spunti, tra cui un confronto con Klee e il numinoso, è: C. Miglio, *Die Spur des Orpheus. Ein Experiment von und über Rainer Maria Rilke*, in L. Crescenzi (a cura di), *Wissenschaft und Mystik in der deutschen Kultur und Literatur zwischen 19. und 20. Jahrhundert*, Edizioni dell'Istituto italiano di Studi Germanici, Roma 2021 (in corso di stampa, per gentile concessione dell'autrice).

Una sera, abbandonando lo sguardo nella stanza nota, ecco questo posarsi – in maniera affatto “unwillkürlich”⁶ – sul teschio illuminato dal baluginio delle candele. Inatteso torna il ricordo dell’esperimento scolastico che ora spinge chi narra a chiedersi quale “rumore primigenio” si otterrebbe, se la puntina dell’apparecchio solcasse non già la traccia riprodotta dal cilindro, bensì la *sutura coronalis* (Kronen-Naht) di un cranio umano.

E con le dovute cautele, di cui sopra abbiamo scritto, il poeta ci consegna la “Lust” legata alla trovata che nell’originale (*Einfall* – *SW II*, p. 1089) pare proprio cadere dentro il tracciato della *sutura coronalis*. Incontro *tychico* (Lacan) che lo sorprende ripetendosi ostinatamente (“eigensinnige Wiederkehr” – *Ibid.*) a distanza di anni e nei momenti meno sorvegliati. Lo *Einfall* spinge a ingannare la puntina del fonografo e al posto della restituzione della voce, letta nella traccia grafica, suggerisce di solcare “[...] una cosa esistente di per sé, naturalmente, insomma, diciamolo pure, che fosse, per esempio, proprio la sutura coronale? Dovrebbe originarsi un suono, un seguito di suoni, una musica...” (*DP*, p. 137).

La ridda di ipotesi incalza il lettore con domande esplicite, dove il sentire soggettivo chiama in causa la presunta oggettività del percelto: “Sono dei sentimenti (quali? Incredulità, timidezza, timore, rispetto? Quale fra tutti i sentimenti ora possibili?) a impedirmi di proporre un nome per questo rumore primigenio che così sarebbe messo al mondo ...” (*Ibid.*).

Si tratta di una nascita, una messa al mondo di qualcosa che deve ricevere un nome per quel che, con un *hapax*, Rilke chiama “Ur-Geräusch”. Nella *climax* il poeta cessa di stuzzicare l’udito per sollecitare la curiosità scopica del lettore:

Ammesso per un attimo tutto ciò: quali linee, non importa come originate, non sarebbe così possibile sostituire e mettere alla prova?

6 R.M. Rilke, *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, hrsg. v. Rilke-Archiv, in Verbindung mit R. Sieber-Rilke, besorgt durch E. Zinn, Insel, Frankfurt am Main 1976¹⁰, Bd. 11, p. 1088 – d’ora innanzi nel testo con *SW*, volume e pagina corrispondenti. Per la traduzione: Id., *Del paesaggio e altri scritti*, a cura di G. Zampa, con una Nota di M. Rispoli, Adelphi, Milano 2020, p. 136 – d’ora innanzi nel testo con la sigla *DP* e pagina corrispondente. Ove non diversamente indicato, le traduzioni dal tedesco sono a mia cura.

Quale linea (*Kontur*) non si potrebbe condurre in tal modo alla sua conclusione, per poi sentirla, trasformata, avvicinarsi sotto l'impero di un altro senso? (*DP*, p. 137 – *SW II*, p. 1090)

Rilke, che studia arte a Parigi con Rodin e ammira Cézanne, tratteggia un concertato sensoriale che trascorre, senza soluzione di continuità, da un ambito all'altro. Nel disegno, che produce *après coup* nel marzo 1920⁷, i settori sensoriali sono intervallati da settori ombreggiati a indicare lo *Unsichtbares*, nel quale siamo immersi senza vederlo e per il quale il poeta lavora⁸.

Qui giunti, la prosa presenta una svolta, segnalata da uno spazio bianco. Vi si loda la superiorità della poesia araba per la sensuosità, la sensualità che esprime rispetto a quella europea contemporanea, dove a prevalere è quasi sempre la vista⁹. Con questa impennata Rilke ci riconduce dall'ambito più propriamente *unheimlich*, su cui ci siamo affacciati, ai temi consueti dell'amore intransitivo e dello *Erlebnis*, di quanto ci surclassa e di come dargli voce nella singolarità dell'esperienza poetica. Evocando il miracolo dell'arte nell'amalgamare i cinque sensi oltrepassandoli¹⁰, alla fine di questo *excursus* l'istanza narrante non trascura di menzionare gli abissi che si dischiudono al poeta, così tornando sull'esperimento *unheimlich*¹¹ che a questi

7 Nel marzo 1920, ospite del barone Thankmar von Münchhausen a Schönenberg, Rilke trasferisce il succitato passaggio in un disegno. Interessa rilevare la trascrizione immaginaria che non cessa di scriversi *nachträglich* su un foglio che, per disposizione e accostamento delle immagini, ricorda certi schizzi di Leonardo. Se ne trova riproduzione in: Pasewalck, *Die "fünffingrige Hand"*, cit., p. 20; Miglio, *op. cit.*, Ab. 7; Fitzner, *op. cit.*, p. 295.

8 Si ricordi il passaggio bilingue nella lettera del 13 novembre 1925 a Witold Hulewicz: "Wir sind die Bienen des Unsichtbaren. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible" (R.M. Rilke, *Briefe aus Muzot*, cit., p. 374).

9 Si veda a tal proposito D. Liguori, *Rilke e l'oriente*, Mimesis, Milano/Udine 2014.

10 Alla celebre immagine della "fünffingrige Hand" (*SW II*, p. 1092) – ovvero "mano pentadattila" (*DP*, p. 139) – è dedicato il succitato studio di Pasewalck.

11 A Lou, il 16 gennaio 1920, Rilke scrive che probabilmente lo "Experiment" fa segno a qualcosa di "rein Unerreichbares" ("affatto Irraggiungibile") (R.M. Rilke – L. Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, hrsg. v. E. Pfeiffer, Insel, Frankfurt am Main 1975, pp. 415-419, p. 418).

si impone ogniqualvolta egli cerchi di mediare tra il lavoro del ricercatore e la fantasia:

Se, per finire, lo proponiamo ancora una volta, con la riserva già formulata, si valuti in colui che scrive lo sforzo compiuto per resistere alla tentazione di realizzare nei liberi movimenti della fantasia le premesse qui offerte. A tal fine il comando che per tanti anni ha trascurato e che tuttavia sempre riappariva gli è parso insieme troppo ristretto e troppo esplicito. (*DP*, p. 140)

Il testo si chiude, come già scritto, con indicazione di luogo e di data su quella soglia di passaggio tra la sensuosità della Madre per eccellenza della cultura europea e occidentale e la sua trasfigurazione nell'Assunzione in Cielo del 1919¹².

Che cosa suggerisce Rilke con questo testo? La sua ricerca di uno sguardo *altro* sulle e *delle* cose è nota e ben studiata¹³, ma la schisi tra l'occhio e lo sguardo qui proposta storna la nostra attenzione dall'oggetto voce, che proponiamo di leggere con l'*oggetto a* di Lacan: scarto tra reale e simbolico, esito della destituzione soggettiva, emersione del *reale* sempre rinviata.

Da quale voce è abitato un individuo che concepisce siffatto esperimento? La ricerca di una scrittura *altra* è qui ben espressa dal riferimento alla poesia araba che, secondo il sistema *abjad*, procede da destra a sinistra, è consonantica e calligrafica. Si discosta dalle scritture alfabetiche richiamando, nell'eleganza e nella flessuosità dei tratti, un tipo di comunicazione che definiremmo pittografico-*imageante*¹⁴ e che – pensando

12 Quattro giorni dopo la nascita, l'8 dicembre 1875, festività dell'Immacolata Concezione, Phia Rilke consacra il figlio a Maria Vergine nella chiesa praghese di St. Heinrich (H. Schwilk, *Rilke und die Frauen. Biographie eines Liebenden*, Piper, München / Berlin, 2015, p. 19). Decker non esita a rilevare che il bambino – nato settimino, gracile e minuto – dovesse apparire alla madre come “Marienkind” (G. Decker, *Rilke der ferne Magier. Eine Biographie*, Siedler, München 2023, p. 22).

13 Per un'idea delle ricerche esistenti in questo ambito cfr. M. Engel (hrsg. v. unter Mitarbeit v. D. Lauterbach), *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler, Stuttgart / Weimar 2013.

14 Si fa riferimento a P. Aulagnier, *La violenza dell'interpretazione. Dal pittoگرامma all'enunciato*, trad. e cura di A. Luchetti, Borla, Roma 2005²

all'amore di Rilke per l'Egitto e alla lettera a Clara del 20 gennaio 1907 sulla sinuosità del Nilo, o a quella indirizzata a Lou sul delta che sarà loro dato *essere* in età avanzata¹⁵ – diremmo geroglifica, quella che più si avvicina alla comunicazione primigenia madre-*infans*.

Propongo a questo punto un salto concettuale e temporale che ci riporti all'infanzia di Rilke, ai dati biografici doviziosamente traslati nell'opera e nelle lettere. Il poeta nacque settimino, ma la sua nascita fu preceduta da quella di una sorellina, pure settimina e che sopravvisse due settimane, forse due mesi e il cui nome – Zesa – compare raramente¹⁶. L'ipotesi che suggerisco è che la eco della voce di questa bambina morta sia parte costitutiva del *corpus* rilkiano e lo pervada quale alterità ineliminabile dall'inizio alla fine, compresi gli strappi, le fratture e le cesure – *Zäsur* assona a Zesa – che contraddistinguono una creatività intervalata da periodi di enorme prostrazione. Rilke *infans* e poi bambino si dibatte tra il complesso della “madre morta” di Green e quello del “bambino meraviglioso” di Leclair, che ognuno deve uccidere per entrare nel mondo adulto rinunciando all'onnipotenza, tanto fittizia quanto mortifera per la nascita del soggetto, il quale non è mai completo, se non nell'inganno dello specchio

[1975; 1992] e a N. Nicolaïdis, *La rappresentazione. Dall'oggetto referente alla rappresentazione simbolica*, trad. C. Olivotto, A. Racalbuto, Bollati Boringhieri, Milano 1988 [1984]; Id., *La théophagie. Oralité primaire et métaphorique*, avec la collaboration de S. Savopoulos et G. Nicolaïdis, Dunod, Paris 1988.

15 R.M. Rilke, *Briefe*, cit., Bd. I, pp. 231-233. A Lou l'8 agosto 1903 dall'Oberneuland bei Bremen (R.M. Rilke – L. Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, cit., pp. 90-99, pp. 98-99). Il 13 maggio 1904 da Roma, sempre con Lou, Rilke lamenta l'incapacità di immergersi negli archivi delle biblioteche per ricercare in maniera sistematica – quale esempio e contrario cita la *Maria Grubbe* di Jacobsen. Tutto quel passato da cui è circondato trabocca di vita che lo sollecita: “[...] in tutti i nervi sentivo la immediata prossimità di destini, l'agitarsi e il levarsi di figure, dalle quali nulla mi separava, se non la stolidità incapacità di leggere e interpretare segni più antichi e di mettere ordine nella confusione di quelle carte da visionare.” (Ivi, pp. 164-165).

16 Come confermatomi da Curdin Ebner, già Direttore del Museo Rilke di Sierre nel 2011. Ora anche in H. Schwilk, *op. cit.*, p. 19; G. Decker, *op. cit.*, p. 25.

di Narciso¹⁷. Che Sophie Rilke Entz fosse immersa in un lutto inelaborato per la perdita di Zesa è suggerito dal fatto che vestì il figlio come una bambina sino all'età scolare¹⁸. Si pensi poi al nome René, compiutamente omofono al femminile Renée. Con il complesso della "madre morta" intendiamo pertanto con Green una madre che rivolge a *infans* uno sguardo opaco, cieco, non in grado di presentargli il mondo e che, questa è la mia ipotesi, nel caso di Sophie Entz deposita il lutto inelaborato nel figlio sopravvissuto e adorato, bambino/bambina meraviglioso/a di Leclair¹⁹.

-
- 17 A. Green, *Narcisismo di vita. Narcisismo di morte*, Borla, Roma 1992² [1983], p. 151 ss e cap. VI *La madre morta*, pp. 270-303; S. Leclair, *Si uccide un bambino*. Con un testo di N. Minor, trad. S. Loaldi, Garzanti, Milano 1976 [1975]. Singolare che Leclair citi il caso clinico del paziente liocorno. Penso qui evidentemente a *La dame à la licorne* del Malte, alla figura dell'unicorno nei *Sonetti a Orfeo* (IV della II parte) e alle due poesie del 1913 dedicate a Narciso (*SW* 3, pp. 56-57; R.M. Rilke, *Poesie*, 2 voll., a cura di G. Baioni. Commento di A. Lavagetto, Einaudi Gallimard, Torino 1994.). Per i rapporti che Rilke intrattenne con la psicoanalisi e la psicologia del profondo, con la potente mediazione di Andreas-Salomé, cfr. T. Fiedler, *Psychoanalyse*, in M. Engel (hrsg. v. unter Mitarbeit v. D. Lauterbach), *op. cit.*, pp. 165-174. Innumerevoli le interpretazioni in chiave psicologico-psichiatrica e psicobiopatografica. Una lettura dell'opera nella scia della scuola psicoanalitica britannica e della *riparazione* è: R. Britton, "Dolore originario" e "ira impetrata". *Un'esplorazione delle Elegie duinesi di Rilke*, in D. Bell (a cura di), *Psicoanalisi e cultura*, Bruno Mondadori, Milano 2002 [1999], pp. 29-50. Che una lettura psicoanalitica dell'*opus* rilkiano possa rivelarsi feconda lo dimostra l'inchiesta condotta da Giuseppe Bevilacqua negli anni Settanta: G. Bevilacqua (a cura di), *Rilke. Un'inchiesta storica. Testimonianze inedite da Anneschi a Zanzotto*, Bulzoni, Roma 2006.
- 18 La figura di Sophie Entz dovrebbe essere oggetto di analisi a sé nel contesto dato. Eccessive e sinistre certe accuse mosse nei suoi confronti. Da maneggiare con le dovute cautele, per via di certe esuberanze ideologiche: T. Ritmeester, *Heterosexism, Misogyny, and Mother-Hatred in Rilke Scholarship: The Case of Sophie Rilke-Entz (1851-1931)*, in "Women in German Yearbook", vol. 6, 1990, pp. 63-81, University of Nebraska Press. La pubblicazione del carteggio completo tra madre e figlio permette di gettare nuova luce sulla relazione: R.M. Rilke, *Briefe an die Mutter 1896-1926*, 2 Bd., hrsg. v. H. Sieber-Rilke, Insel, Frankfurt am Main 2009.
- 19 Per queste scritture nel Nome della Madre si rimanda ai summenzionati Aulagnier e Nicolaïdis; Green e Leclair.

Che le figure della *mater dolorosa* e della fanciulla ferita, o impedita nel suo sbocciare da morte precoce, quando non addirittura da una maternità distruttiva, siano tematizzate da Rilke è difficilmente confutabile²⁰. Che poi la produzione del poeta necessiti di – eine große Mutterschaft – così emerge già nella IV lettera a un giovane poeta come in altri innumerevoli *loci rilkiani*²¹, può risultare anche dalla prosa in analisi, poiché la *sutura coronalis* è quella parte del cranio prossima alla fontanella maggiore, situata all'incrocio delle varie suture, che giunge a chiudersi compiutamente intorno ai 20 anni del ciclo di vita di un individuo. Ricordiamo che le fontanelle del neonato si chiudono per lo più intorno ai 3 o ai 6 mesi di vita e sono costituite da tessuto molle membranoso²². Con la scelta della *sutura coronalis* Rilke ci indica una parte, un tempo assai permeabile del cranio che nello scheletro egli considera come la più nobile, capace di racchiudere e proteggere la tensione verso l'illimitato (*SW II*, p.

20 Basti pensare, solo per citare alcuni dei cicli e delle raccolte, a *Das Marien-Leben*, composto di getto a Duino nel 1912, pubblicato nel 1913. Le figure della madre e della fanciulla accompagnano tutta la lirica rilkiana a partire dalle prime prove. Si rimanda, a tal proposito, alle *Note* di A. Lavagetto, in R.M. Rilke, *Poesie*, cit., vol. I, p. 722 ss. Si pensi ancora al *Malte* (1910), dove alle fanciulle si aggiungono le amanti non corrisposte, l'evocazione di Ingeborg, della madre e di Abelone, per passare alle *Elegie duinesi* (1923) e ai *Sonetti a Orfeo* (1923), dedicati questi a una bambina morta. Si pensi inoltre, nel contesto delle gravide, al *Requiem für eine Freundin* (1908). A tal proposito Simenauer individua una "invidia della gravidanza": E. Simenauer, *Pregnancy Envy in Rainer Maria Rilke*, in "American Imago. A Psychoanalytic Journal for the Arts and Sciences", Vol. 11, Fasc. 3, 1954, Detroit, pp. 235-246.

21 Lettera inviata da Worpsswede il 16 luglio 1903 (R.M. Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*, Insel, Leipzig 1929, p. 26). Lo spazio a nostra disposizione non ci permette, nel contesto dato, di ampliare i riferimenti al *corpus rilkiano*.

22 "Le fontanelle craniche sono quegli spazi molli e membranosi che si creano dove si incrociano almeno due suture craniche (o almeno tre ossa craniche). Esse devono il loro nome 'fontanella' al fatto che saltuariamente è possibile vederle pulsare come una fontanella" (M. Silva, *Fontanelle craniche del neonato e anatomia*: <https://www.matteosilvaosteopata.com/fontanelle-craniche-del-neonato-e-anatomia/#:~:text=Le%20fontanelle%20craniche%20sono%20quegli,vederle%20pulsare%20come%20una%20fontanella> - ultimo accesso 18 maggio 2024).

1088 – *DP*, p. 135), atto a produrre un vero e proprio incantamento (*Bezauberung* – *SW II*, *Ibid.*).

Nelle ore notturne, alla luce delle candele l'io narrante concepisce l'esperimento che nel corso degli anni non cesserà di tornare a visitarlo in maniera affatto inattesa e involontaria²³. L'elemento più nobile è anche il più fragile, spia di quella neotenia che connota il cucciolo dell'uomo. La freudiana *Hilflosigkeit* lascia il segno in un *contorno* inatteso, che Rilke immagina di solcare per udirne lo "Ur-Geräusch":

Chi rappresenta un bambino com'è? Chi lo pone / fra le stelle e
gli dà nella manina la misura / di quella distanza? Chi fa la morte
del bambino / causata dal pan grigio che induriva –, o gliela lascia
lì / nella bocca rotonda, come il torsolo / di una bella mela? ... Gli
assassini / son facili a capirsi. Ma questo: la morte, / la piena morte,

- 23 Si vedano, a tal proposito, le lettere del 5 aprile e del 19 aprile 1926 a Dieter Bassermann (R.M. Rilke, *Briefe aus Muzot*, cit., pp. 422-427; specialmente la lettera del 5 aprile dove, con il riferimento a "Ur-Geräusch" (p. 423), Rilke fantastica e fantasmizza una scrittura del vivente nel registro geroglifico, una scrittura *altra* rispetto a quella alfabetica. Una *Liturgerie* (1971), diremmo con Lacan (Id., *Autres écrits*, Seuil, Paris 2001, pp. 11-20), se pensiamo alla striscia di terra guadagnata all'umano che, nell'accettazione della caducità, ci presenta la *II Elegia duinese* (vv. 74-76). L'esperimento ipotizzato da Rilke incontra il favore di Adolf Koelsch che desidera sottoporlo a un tecnico per sperimentarlo, come risulta dalla lettera che Rilke invia da Zurigo a Anton Kippenberg, suo editore, il 2 dicembre 1919 (R.M. Rilke, *Briefe*, cit., Bd. II, pp. 41-44, p. 43), nonché dalla summenzionata lettera a Lou Andreas-Salomé del 16 gennaio 1920, dove con cautela scrive che probabilmente lo "Experiment" fa segno a qualcosa di "rein Unnerreichbares" (R.M. Rilke – L. Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, cit., p. 418). Di una scrittura "craniometrica", nella scia di Valéry, parla Baer alla voce *K wie Kronen-Naht* del suo alfabeto rilkeiano (U. Baer, *Das Rilke-Alphabet*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006, p. 163). La proposta di Baer spazia da Pound e Marinetti a *Die Strafkolonie* di Kafka per lambire *King Lear* e Kantorowicz in una prospettiva comparatistica tanto avvolgente quanto suggestiva (pp. 159-168) che nella «Fontanellenahrt» (p. 162) riconosce lo scambio tra mondo e *Umwelt*. La nostra lettura individua nella *sutura coronalis* il sito della *Hilflosigkeit*, che il Rilke maturo ritiene essere il proprio dell'umano. Con Lacan la diremmo *extimité* irriducibile a qualsivoglia esclusiva intimità del soggetto, già da sempre scisso in ciò che pensa di sapere e la inconoscibile verità del reale: J. Lacan, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Seuil Paris 1986, p. 167; Id., *Le Séminaire. Livre XVI. D'un Autre à l'autre* (1968-1969), Seuil, Paris 2006, p. 224.

prima della vita, / contenerla così soavemente, senza fare i cattivi, /
è indescrivibile.²⁴

La eco di quella neonata, morta tanto presto e di cui il poeta non può fare il lutto, lo accompagna nel dare *contorno* e consistenza al concertato dei sensi e nel loro traghettamento in regioni sopra-naturali, che il glifo poetico incide nella tensione mai raggiunta verso l'Aperto.

È quell'annunzio (*Sage*) che giunge dai giovinetti morti della *Prima Elegia*; dal dire intorno allo *sparagmós* di Linos²⁵ sino alla catasterizzazione della figura materna che, nella *X Elegia*, si fa *lettera* (Lacan)²⁶ che solca il cielo e brilla per il giovane morto nel paese delle Lamentazioni. Di qui – sorgivo, primigenio – sgorgherà il canto dell'Orfeo dei *Sonetti*: aedo delle origini che trascina alberi e fiere con il suo *melos* e fa rivivere una fanciulla morta nell'incantamento delle vocali, in un ritmo di assonanze, epifore, alternanza di vocali chiuse e aperte che non sloga, non sventra, non torce la sintassi tedesca come invece avviene per le *Elegie duinesi*.

Nel *Seminario XI* Lacan dice che la pulsione invocante è la più prossima all'inconscio²⁷. Porge continua in questa scia per dare forma e figura a quanto ho chiamato "l'Altro della voce"²⁸,

24 R.M. Rilke, *Elegie duinesi* (1923), trad. E. e I. De Portu, introduz. A. Destro, Einaudi, Torino 1978, p. 27.

25 Ivi, pp. 4-9 (vv. 61-68; vv. 91-95).

26 Per Lacan la *lettera* è quanto taglia il discorso, il punto cieco della coscienza che si specchia in se stessa: cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro XVIII. Di un discorso che non sarebbe del sembiante* (1971), trad. A. Di Ciaccia, M. Daubresse, Einaudi, Torino 2010 [2007], nonché il lemma "Lettera" in M. Bonazzi e D. Tonazzo (a cura di), *Lacan e l'estetica. Lemmi*. Postfaz. F. Carmagnola, Mimesis, Milano / Udine 2019, pp. 159-168.

27 J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1963-1964), a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino, 2003 [1973], p. 106 ss; Id., *Una questione preliminare a ogni possibile trattamento della psicosi* (1955-1956), in Id., *Scritti*, cit., vol. I, p. 544.

28 "La voce risponde a quello che si dice, ma non può risponderne." (Id., *Il Seminario. Libro X. L'angoscia* (1962-1963), a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2007 [2004], p. 300).

che è la sua eco e il suo silenzio²⁹. Senza il silenzio la voce non potrebbe risuonare e prima ancora il grido³⁰. La *sutura coronalis* ne traccia l'emergere e l'urgenza. Rilke, cui Busoni dedica la seconda edizione del suo *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*³¹, ne è consapevole³².

Che cos'è allora *Ur-Geräusch*?

Ipotesi di tonalità, sequenza di suoni, forse musica, scrive il poeta nella successione nominale, cui ricorre per circoscrivere il rumore primigenio che così si produrrebbe. Per Porge e per Lacan l'*oggetto a* voce richiede due fonti pulsionali: l'orecchio e l'orifizio orale. Va poi tenuto conto del fatto che l'orecchio non possiede né palpebre né sfinteri: non si chiude da solo, non può decidere di trattenere o di espellere e in ciò l'*oggetto* voce precede l'*oggetto* sguardo³³. La pulsione invocante deve fare

29 E. Porge, *Voix de l'écho*. Préface de C. Jaeglé, érès, Toulouse 2012; Id., *Entre voix et silences : tourbillons de l'écho*, in "Essaim", a. I, n. 32, 2014, pp. 41-59.

30 "La rottura, la fessura, il tratto dell'apertura fa sorgere l'assenza – così come il grido non si profila su sfondo di silenzio, ma al contrario lo fa sorgere come silenzio." (J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI*, cit., p. 27).

31 La seconda edizione esce nel 1916, grazie a Rilke, per l'editore Insel e reca la dedica: "Dem Musiker in Worten Rainer Maria Rilke verehrungs-voll und freundschaftlich dargeboten." Su Rilke e Busoni in relazione a *Ur-Geräusch* cfr. F. Fitzner, *op. cit.*, pp. 452-454.

32 Sul rapporto di Rilke con la musica: G. Baioni, *Rainer Maria Rilke: la musica e la geometria*, in R.M. Rilke, *Poesie*, cit., vol. I, pp. IX-LXXIV; F. Belski, *Musica. Un'arte che sa dire l'Indicibile*, in A. Frigerio (a cura di), *op. cit.*, pp. 165-193. S. Pasewalck, *Die Maske der Musik. Zu Rilkes Musikauffassung im Übergang zum Späwerk*, in H.R. Brittnacher, S. Porombka, F. Störmer (hrsg. von), *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den „Weltinneraum“*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, pp. 210-229; F. Malkani, *Le pouvoir de la musique selon Rilke*, in "Germanica", n. 36, 2005, pp. 11-29. Si veda pure R. Görner, *Musik*, in M. Engel (hrsg. v. unter Mitarbeit v. D. Lauterbach), *op. cit.*, pp. 151-154; T. Martinec, "*Ur-Geräusch*", *Rilkes Betrachtungen eines Unmusikalischen*, in S. Mieszkowok, S. Nieberle (hrsg. von), *Unlaute. Noise / Geräusch in Kultur, Medien und Wissenschaften seit 1900*, transcript, Bielefeld 2017, pp. 219-238. Nel 1925 Rilke compone la trilogia *Ô Lacrimosa* che dedica a Ernst Křenek suggerendogli di musicarla (R. Görner, *op. cit.*, p. 153).

33 Ciò è ben rappresentato nel caso delle allucinazioni auditive. Si pensi a Schreber e all'analisi di Freud: *Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia (dementia paranoides) descritto autobiograficamente* (1910), in

un doppio giro ben rappresentato, nella scrittura topologica cui ricorre Lacan, dalla bottiglia di Klein³⁴. Questo lavoro nel luogo di emissione e di ricezione, come pure nell'intervallo di silenzio, richiede una trascrizione invisibile nel nostro spazio euclideo, che possiamo figurarci solo ricorrendo a lacerazione, strappo e torsione di un'unica superficie che si inginocchia su se stessa auto-perforandosi. Sostengo che sia qui reperibile il rilkiano *Weltinnenraum*, altro *hapax*³⁵ che compare in *Es winkt zu Fühlung* (1914)³⁶. Nello spazio a quattro dimensioni la bottiglia di Klein è una superficie unilatera senza bordi, compatta e chiusa, dove l'esterno è l'interno e l'interno è l'esterno³⁷. Ne origina una scrittura che dà conto di quei "lembi di reale"³⁸ che la lingua di Rilke riesce a cogliere, poiché il linguaggio "è legato a qualcosa che fa buco nel reale"³⁹. Il *reale*, come lo scrivono Lacan e Rilke, torna sempre allo stesso posto. Perfora ogni costruzione immaginaria e simbolica, poiché è il fallimento del

Id., *Opere*, vol. VI, Bollati Boringhieri, Torino 1975, pp. 332-406. E, ancora, a Louis Wolfson, autore dello studiatissimo *Le schizo et les langues*, Préface G. Deleuze, Gallimard, Paris 1970.

- 34 Se potessimo riprodurre immagini, noteremmo i paralleli con il disegno di Rilke.
- 35 Già identificato da Hamburger, come risulta nelle *Note* di Lavagetto in R.M. Rilke, *Poesie*, cit., vol. II, p. 789.
- 36 È qui indispensabile citare l'originale: "Durch alle Wesen reicht der eine Raum: / Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still / durch uns hindurch. O, der ich wachsen will, / ich sehe hinaus, und in mir wächst der Baum. // Ich sorge mich, und in mir steht das Haus. / Ich hüte mich, und in mir steht die Hut. / Geliebter, der ich wurde: an mir ruht / der schönen Schöpfung Bild und weint sich aus." (*SW III*, p. 93) – "Un solo spazio compenetra ogni essere: / spazio interiore del mondo. Uccelli taciti / ci attraversano. Oh, io che voglio crescere, / guardo fuori ed in me cresce l'albero. // Io sono in ansia e in me sorge la casa. / cerco riparo ed ecco in me il riparo. / L'Amato, io divenni; e su me la bella immagine / del mondo posa e si libera in lacrime." (R.M. Rilke, *Poesie*, cit., vol. II, p. 237).
- 37 Su questi aspetti, oltre ai già citati lavori di Porge, si rimanda a M. Darmon, *Saggi sulla topologia lacaniana*. Ed. rivista e ampliata a cura di F. Gambini e R. Miletto, Paginaotto, Trento 2022.
- 38 J. Lacan et alii, *Lembi di reale*. *Ornicar?*, Marsilio, Venezia 1979.
- 39 J. Lacan, *Il Seminario. Libro XXIII. Il Sinthomo (1975-1976)*, a cura di A. Di Ciaccia, Astrolabio, Roma 2006 [2005], pp. 29-30. Si veda già Id., *Il Seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, a cura di G. Contri, Einaudi, Torino 1983, p. 125 ss.

linguaggio e proprio di questo fallimento ci parla *Ur-Geräusch*. L'oggetto del fantasma si dilegua, in quanto preconizzato in una scrittura non alfabetica, come risulta dalla lettera che, ancora sei anni dopo il suo "Experiment", Rilke scrive a Dieter Bassermann⁴⁰.

L'ultima stagione di Rilke, compresa quella in lingua francese, approda a una scrittura capace di incarnare la maternità delle cose che non debbono lacerare un grembo o lasciarlo vuoto, bucato di lutto e nostalgia. E *sono* la fontana, l'altalena, le rose o ancora gli orti, i giardini, i frutteti che danno voce a l'*absence*, priva di equivalente in tedesco⁴¹. E finalmente le lacerazioni, gli strappi provocati dal lutto per Zesa / *Zäsur*⁴² diventano *c'est ça* e l'Altro della voce si congiunge al soggetto nella sua irridimibile divisione, per lodare la caducità di tutte le cose lavorate dall'uomo *dictare*⁴³.

40 Ci sarebbe da citare anche la lettera del 19 aprile, in cui Rilke preconizza una "Sprechmaschine". Lo spazio a disposizione non permette di sviluppare questa pista che analizzerò altrove e che mostra l'incessante contemporaneità di Rilke (R.M. Rilke, *Briefe aus Muzot*, cit., pp. 424-427).

41 Non è possibile scrivere il significante *Abwesenheit* poiché esso non sottende la mancanza, bensì il buco di senso e di significanza. Nessuna soggettività è ancora emersa in quello *Ur-Geräusch* che non perviene a rappresentazione sua propria. Sul significante "absence": J. Catling, *Rilke's 'left-handed lyre'. Multilingualism and the Poetics of Possibility*, in "The Modern Language Review", vol. 102, 2007, n. 4, pp. 1084-1104, JSTOR: <https://doi.org/10.2307/20467552> (ultimo accesso 24 maggio 2024). L. Dieckmann, *Rainer Maria Rilke's French Poems*, in "Modern Language Quarterly", Vol. 12, 1951, n. 3, pp. 320-336: <https://doi.org/10.1215/00267929-12-3-320> (ultimo accesso 24 maggio 2024).

42 A Lou il 28 dicembre 1911, tornando sullo sfiancamento che gli ha prodotto la stesura del *Malte*, scrive: "[...] ma l'Altro, colui che è affondato, in qualche modo mi ha consumato [...] non appena una cosa mi pare nuova, subito vi scopro la frattura, la zona ruvida dove si è verificato lo strappo" (R.M. Rilke – L. Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, op. cit., p. 238).

43 Qui ho in mente il Rilke studioso e traduttore di Petrarca e, soprattutto, di Michelangelo, su cui E. Potthoff, "Von einem, der die Steine belauscht". Ricezione di Michelangelo e traduzione delle sue 'Rime' nell'opera di R.M. Rilke, in M.G. Saibene (a cura di), *Sulla traduzione letteraria: contributi alla storia della ricezione e traduzione in lingua tedesca di opere letterarie italiane*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1989, pp. 67-95; M. Morasso, *Rilke feat Michelangelo*, prefaz. D. Rondoni, CartaCanta, Forlì 2017.

ANDREA BENEDETTI

APORIE DELLA TECNICA ED ETHOS
RIVOLUZIONARIO NELLA PRIMA
PRODUZIONE LIRICA (1909-1913)
DI PAUL ZECH:

L'ENFASI METAFORICO-IMMAGINIFICA
DEL TESTO POETICO AL SERVIZIO DELLA METAFISICA
DELL'“UOMO NUOVO” E DEL COMUNITARISMO

I. *Introduzione*

Il presente studio inerente il poeta tedesco Paul Zech (1881-1946) va inteso quale contributo inscrivibile in una più ampia indagine sulla correlazione tra espressione artistica – nella fattispecie la lirica della rivista avanguardista “Der Sturm” (1910-1932) – le specifiche innovazioni linguistico-formali attraverso cui essa si palesa e l'infinita varietà iconografica e interpretativa che, con specifico riferimento alla teoria e prassi traduttiva, l'esegesi del testo poetico consente.

Come tale, questo scritto si concentra sul nesso tra potenzialità e aporie della tecnica, l'estraniamento del singolo rispetto al processo d'omologazione della società borghese d'inizio 1900 e la contestuale immagine di una nuova comunità, intesa quale espressione di un mondo industriale sorretto sull'ideale di una nuova religione della solidarietà, proposto dallo *Arbeiterdichter* (poeta operaio)¹ e *Verwandlungskünstler* (artista della trasformazione)² Paul Zech nelle liriche espressioniste da lui pubblicate

1 T. Korber, *Technik in der Literatur der frühen Moderne*, Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden 1998, pp. 188-213. W. Delseit, *Ein “Dickschädel aus bäurisch-westfälischem Kornsaft”. Der Schriftsteller Paul Zech (1881-1946)*, in W. Gödden (a cura di), *Literatur in Westfalen*, vol. 8, Aisthesis, Bielefeld 2006, pp. 61-99.

2 B. Kasties, *“Leben bei einem Ende und vor einem Anfang”. Paul Zech – Annäherungen an einen Verwandlungskünstler*, in B. Kasties (a cura di),

dal 1909 al 1913. Entro tale contesto, faccio qui particolare riferimento ai seguenti cicli di poesie *Das schwarze Revier* (1909¹) e *Waldpastelle. Sechs Gedichte* (1910), usciti nella collana “Lyrische Flugblätter” per i tipi dell’editore berlinese Alfred Richard Meyer³, così come alle antologie di poesie *Das frühe Geläut. Gedichte* (1910) e *Schollenbruch. Gedichte von Paul Zech* (1912).

Dopo aver tratteggiato le tappe biografico-formative essenziali di Zech sino al 1933 ed aver collocato la sua prima produzione lirica espressionista nel panorama europeo delle avanguardie, l’analisi intenderà in prima istanza approfondirne i motivi portanti, soprattutto alla luce del saggio *Die Grundbedingung der modernen Lyrik* (1914). Esso costituisce il fondamento speculativo idoneo, in seconda istanza, a esaminare le peculiarità della sua poesia, della quale si evidenzierà dapprima l’ancora circoscritto sperimentalismo formale-linguistico (impiego del sonetto, metro, enjambement, schema di rime ecc.) e metaforico-immaginario; ciò servirà, in terza istanza, per illustrare il predominio in tale poesia di un pervasivo idealismo sociale, mediante il quale la genesi di un nuovo essere umano e di una rinnovata comunità sociale costituiscano la premessa di una permanente rivoluzione sociale e spirituale, in cui pertanto il valore del lavoro e del correlato sviluppo tecnico-industriale siano messi al servizio di un’etica superiore.

Questo gesto di sovversiva, utopica e vitalistica apertura verso le inaudite possibilità della tecnica e il sotteso “sogno” della sua strumentalizzazione per mezzo di un nuovo ethos sociale, oltre ad esser motivati dalla sostanza ideologico-politica dell’impegno civile di Zech, sono, in quarta e ultima istanza ed anticipando le conclusioni di questo mio contributo, da mettere in relazione alle strategie di pubblicazione perseguite dal letterato espressionista e *Literaturwissenschaftler* (studioso di letteratura) Kurt Pinthus; egli è difatti curatore dell’antologia espressionista *Menschheitsdämmerung* (*Tramonto dell’umani-*

Paul Zech. *Ausgewählte Werke*, vol. 1 (*Gedichte*), Shaker, Aachen 2005², pp. 11-42; qui trad. da p. 11.

3 A. Hübner, *Die Leben des Paul Zech. Eine Biographie*, Morio, Heidelberg 2021, pp. 76-82.

tà, 1919), al cui interno Paul Zech, all'apice della sua notorietà, è rappresentato con ben dodici poesie⁴. Un'antologia, in cui il collegamento tra il criterio della rappresentatività a fondamento della scelta delle liriche presentate, l'implicita tesi di un asserito ordine "sinfonico" tra le sue parti – il quale operi da collante rispetto alla lacerata totalità dell'epoca espressionista – e la cornice paratestuale è finalizzata alla storicizzazione e canonizzazione del movimento espressionista; una canonizzazione indirizzata alla promozione di un prodotto editoriale dall'evidente utilità pedagogica e scientifica in ambito scolastico e accademico che, riallacciandosi alla figura di pensiero nietzscheana dello *Übermensch*, intende evidenziarne, con un tono quasi messianico e un palese intento anti-nichilista, il reimpiego in direzione di un nuovo comunitarismo di segno post-borghese e social-critico verso le storture del sistema industriale⁵.

-
- 4 K. Pinthus, *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Lyrik*, Rowohlt, Berlin 1920¹ [1919], pp. 19-21, pp. 47-48, pp. 80-81, p. 111, p. 122, p. 150, p. 184, p. 188, p. 240, pp. 284-285. La ristampa – stesa a New York, dotata di un'ampia introduzione di 17 pagine, di un breve *Nachklang* di tre pagine scritto a Berlino nell'aprile 1922, i quali vanno ad arricchire l'originaria prima edizione del 1919 [predatata al 1920] dotata di un'introduzione di 16 pagine redatta a Berlino nell'autunno 1919, e una più lunga appendice bio-bibliografica rispetto all'originaria prima edizione del 1919 – venne realizzata nel 1959 e in essa le liriche di Zech furono risistemate nella medesima successione dell'edizione del 1919: cfr. K. Pinthus, *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1959², p. 55, p. 59, p. 91, p. 124, p. 159, p. 170, p. 201, p. 230, p. 234, p. 280, p. 325. Le successive menzioni di questo scritto fanno riferimento a tale seconda edizione, sia in virtù del sopra menzionato carattere canonico, sia alla luce del surrettizio ed esplicito carattere avanguardista paneuropeo che Pinthus intese conferire al movimento espressionista nel contesto della *literarische Moderne* europea. Il carattere di "classico" dall'ampio e consolidato successo, nel panorama delle antologie dedicate all'espressionismo nei Paesi tedescofoni, è confermato tra l'altro dall'epistolario inedito tra Kurt Pinthus e l'editore amburghese Ernst Rowohlt: cfr. le lettere di Ernst Rowohlt a Kurt Pinthus del 20/01/1959, del 5/10/1959 e del 19/10/1959 (Deutsches Literaturarchiv Marbach [DLA], Germania).
- 5 S. Beck, *Anthologisierung, Kanonisierung, Epochenkonstruktion. Überlegungen zur Wirkmacht von Kurt Pinthus' "Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung" (1919) auf das Bild von der expressionistischen Lyrik*, in "Hugo-Ball-Almanach. Studien und Texte zu Dada", n.s., 5 (2014), pp. 77-104.

II. *Biografia e Ricezione: l'arte della dissimulazione in Paul Zech "artista della trasformazione"*

A tal fine puntualizzo alcuni elementi relativi alla biografia e alla ricezione dell'opera di Paul Zech utili a meglio contestualizzarne il carattere, per eccellenza, di artista *sui generis*; peculiarità che corrobora la tesi di Hans Walther Panthel, secondo cui Zech "figura tra gli autori incompresi e ampiamente inesplorati della moderna letteratura tedesca"⁶.

Nonostante la vasta produzione letteraria di Zech – la quale consta di una cinquantina di libri distribuiti su una vasta gamma di generi letterari (poesie, romanzi, racconti, testi teatrali, saggi e traduzioni, in massima parte dal francese, tra cui spiccano quelle di opere di Paul Verlaine, Émile Verhaeren⁷ e Arthur Rimbaud) – il suo nome, ad oggi, risulta ben poco conosciuto e riconosciuto, sia nel contesto della germanistica italiana⁸, sia nei Paesi tedescofoni, *in primis* in Germania⁹, per quanto sia

6 Cfr. H.W. Panthel, *Paul Zech. Humanist, Sozialutopiker oder Marxist?*, in Id., *Symbiosen. Politisch-literarische Aufsätze*, Röhrig, St. Ingbert 1996, pp. 31-44; qui trad. da p. 44.

7 Sul decisivo ruolo assunto dalle traduzioni, da parte di Zech, di alcuni componimenti lirici di Verhaeren, i quali erano centrati su una celebrazione del modello della moderna metropoli quale regno di un utopico sviluppo *ad libitum* della tecnica, a sua volta retaggio della lezione lirica di Walt Whitman, cfr. M. Zanucchi, *Expressionismus im internationalen Kontext. Studien zur Europa-Reflexion, Übersetzungskultur und Intertextualität der deutschsprachigen Avantgarde*, de Gruyter, Berlin 2023, pp. 288-289.

8 Tale affermazione vale per la gran parte della recente manualistica in lingua italiana, la quale dedica a Paul Zech solo una breve serie di accenni; cfr. in merito: R. Calzoni, *La letteratura tedesca del secondo dopoguerra. L'età delle macerie e della ricostruzione (1945-1961)*, Carocci, Roma 2013, p. 75, nota 10; M. Castellari, A. Goggio, M. Paleari, *Letteratura tedesca. Epoche, generi, intersezioni, vol. 2: Dal primo dopoguerra al nuovo millennio*, Le Monnier Università/Mondadori Education, Firenze 2019, p. 109.

Tra le poche attuali eccezioni, segnalo il seguente saggio dedicato alla poesia espressionista di Zech: G. Wiesel, *Paul Zech: la lirica espressionista tra conservatismo e sperimentazione*, in F. La Manna, F. Ottavio (a cura di), *"Der Sturm" (1910-1932): rivista di letteratura, arte e musica dell'Espressionismo tedesco*, Guida, Napoli 2018, pp. 153-174.

9 Una significativa eccezione è rappresentata, in questo senso, dal recente lavoro antologico di Helmuth Kiesel sulla storia della letteratura in lin-

uscita ad Aachen, dal 1998, una edizione parziale in 5 volumi delle sue opere a cura di Bert Kasties¹⁰.

L'epiteto di Zech quale "Verwandlungskünstler" (artista della trasformazione), impiegato in apertura di questo intervento, rimanda, in senso proprio, alla definizione fornitane da Kasties nel titolo della sua prefazione al primo volume delle opere di Zech¹¹; essa, tuttavia, può, a tutti gli effetti, anche esser impiegata per contrassegnare il motivo della dissimulazione, sino ai limiti di una vera e propria mistificazione del reale, quale carattere dominante di buona parte delle peripezie biografiche del nostro lirico, nato a Briesen, nella Prussia occidentale, da famiglia di umili origini – il padre era verosimilmente cordaio – e cresciuto presso parenti della madre in Vestfalia. Dopo aver con tutta probabilità intrapreso una formazione da fornaio, va qui fatto riferimento al successivamente millantato percorso formativo superiore contenuto nell'appendice bio-bibliografica di *Menschheitsdämmerung* (1919) di Kurt Pinthus; in essa – dopo una prima sezione dedicata ad una sorta di autoritratto, in cui Zech rivendica la dissimulazione quale chiave di volta della sua caratterizzazione in quanto artista e, memore delle proprie inclinazioni filo-socialiste, reclama il carattere, di per sé politico, di ogni forma di poesia¹² – Pinthus enfatizza le qualità di "fanatico del lavoro" e l'inesausta attività scrittoria¹³ dell'autore di Briesen. La successiva tappa biografica, a cui in sostanza rimandano i contenuti della lirica

gua tedesca dal 1918 al 1933, all'interno della quale l'opera lirica di Paul Zech, contrassegnata da una voluttà della formulazione poetica a cui la soluzione metrica del sonetto pone un argine, viene correttamente fatta rientrare nel novero di quella cerchia di poeti operai affermatasi prima della Grande guerra, sociologicamente inquadrabili nell'ambiente operaio o artigiano, segnati dalla dura esperienza del mondo del lavoro e ideologicamente affini a posizioni socialdemocratiche, pur senza conformarsi a precise linee politico-partitiche: cfr. in merito H. Kiesel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933*, Beck, München 2017, pp. 501-504 e pp. 674-687.

10 B. Kasties (a cura di), *Paul Zech. Ausgewählte Werke*, 5 voll., Shaker, Aachen 1998-1999¹ (2005²).

11 B. Kasties, "Leben bei einem Ende und vor einem Anfang", cit., p. 11.

12 Cfr. K. Pinthus, *Menschheitsdämmerung*, cit., pp. 367-371; qui cfr. pp. 367-368.

13 Cfr. e trad. da ivi, p. 368.

presentata al termine di questo mio contributo, vede Zech lavorare nel 1902-1903 nelle miniere di carbone e di acciaio in Belgio (probabilmente a Charleroi), Francia (Charleville) e nel bacino della Ruhr. Tra il 1903 e il 1912 vive a Wuppertal; qui, operando principalmente come pasticciere e magazziniere, nel luglio del 1904 si sposa con Helene Siemon, figlia di un ciabattino, e intraprendendo con caparbia un percorso di formazione letteraria da autodidatta, tanto arduo – data la necessità di dividersi tra i doveri lavorativi e privati – quanto onnivoro nelle letture, inizia nel medesimo anno a dedicarsi anche alla poesia, facendo comparire alcune sue composizioni liriche in riviste della sua regione, con le quali egli collaborava in qualità di corrispondente. Queste composizioni poetiche si caratterizzano ben presto per una predominante presenza tematica della natura, della metropoli e del mondo lavorativo, accoppiate a una modalità della scrittura di natura e stile proto-espressionista, benché la sua poesia, dal punto di vista formale, si mostri ancora legata a un impiego sostanzialmente convenzionale del sonetto¹⁴. E in questo contesto socio-temporale e sotto l'impulso di questa forte propensione lirica che egli, nell'agosto 1909, entra in contatto epistolare con la poetessa Else Lasker-Schüler¹⁵; questa, ancora moglie, fino al 1910, di Herwarth Walden, fondatore ed animatore della rivista espressionista berlinese “Der Sturm”, rappresenta di fatto per lo scrittore di Briesen la porta di accesso non solo a questa rivista, ma a tutto il mondo culturale in profondo fermento della Berlino espressionista degli Anni '10 e '20 del 1900, in cui egli ha modo dal giugno 1912 di sviluppare la solida amicizia con Franz Werfel e di divenire co-fondatore della rivista “Das neue Pathos”, poi cessata nell'estate 1920. In questo excursus biografico ricordo infine sinteticamente che Zech resta nella metropoli sulla Spree sino alla sua fuga dalla Germania nazista nell'agosto 1933; qui egli percorre una paradigmatica parabola discendente, la quale devia progressivamente l'iniziale pervasivo consenso del pub-

14 M. Zanucchi, *Expressionismus im internationalen Kontext*, cit., p. 166.

15 D.G. Daviau, *The friendship of Else Lasker-Schüler and Paul Zech*, in “The Germanic Review”, vol. 64, n. 1 (1989), pp. 10-19; A. Hübner, *Die Leben des Paul Zech*, cit., p. 59.

blico e della critica verso la sua arte lirica, a cui contribuisce in modo sostanziale il peso e la rete di relazioni di una personalità intellettuale come quella dell'amico viennese Stefan Zweig, in direzione di una crescente marginalizzazione della sua figura di artista, alimentata dal montante peso dell'ineliminabile tratto da mistificatore individualista che ne caratterizza sostanzialmente l'intera esistenza¹⁶, unito a una serie di scandali, furti e accuse di plagio di scritti altrui. Dalla fine novembre del 1933 egli, su invito del fratello Rudolf, si stabilisce a Buenos Aires, dove muore nel settembre del 1946.

III. *Disintegrazione dell'afflato religioso e "ardore metafisico della lirica": il saggio Die Grundbedingung der modernen Lyrik (1914)*

Dopo aver preso in rassegna taluni dei fondamentali elementi biografico-critici utili all'inquadramento della personalità e dell'opera di Paul Zech, passo ad evidenziare alcuni motivi della sua posizione estetica rispetto alla diagnosticata crisi della morale borghese e del vuoto metafisico del moderno, cui l'avanguardia espressionista, come osservato acutamente da Paolo Chiarini, cerca di rispondere nei termini di una ricerca e completamento del "sé" rispetto all'"altro"; ricerca da cui si dipana la relazione tra la dimensione privata e interiore dell'"io" e quella pubblica ed esterna di una rinnovata "comunità sociale" in quanto risposta alla disintegrazione dell'individualismo borghese¹⁷; oltre a ciò,

16 In questo senso rilevo come una possibile chiave di lettura psicanalitica di tale tratto mistificatorio sia stata a suo tempo evidenziata da Delseit, il quale ha sottolineato la presenza nel lirico di Briesen di frequenti e patologiche tendenze regressive, in forza delle quali le frequenti sovrapposizioni e distorsioni dei dati del reale sarebbero frutto di una reazione narcisistica dell'io di fronte all'"aggressione" di un mondo esterno percepito come ostile che, pertanto, va radicalmente respinto e negato: cfr. W. Delseit, *Ein "Dickschädel aus bäurisch-westfälischem Kornsaft"*, cit., pp. 85-86 e p. 93.

17 In questo specifico contesto argomentativo rimando alla fondamentale tensione meta-reale dell'espressionismo, proiettata al superamento delle aporie del reale e ad una sua sintesi mediante il ricorso ad un linguag-

rimando, per un verso, all'indubbio influsso svolto su tutta la generazione avanguardista, ed espressionista in particolare, da parte della dirompente lezione del vitalismo, considerato nelle sue due distinte versioni nietzscheane e bergsoniane, e del pensiero di Nietzsche *tout court*, volto, grazie al potente impulso anti-nichilista che lo alimenta, al superamento della morale cristiana e dei limiti autoimposti dal pensiero razionale e utilitaristico borghese¹⁸; per altro verso, collocando la disamina nello specifico contesto della pratica traduttiva di Zech, ricordo che egli funge da vero e proprio traduttore-mediatore culturale tra mondo francofono e mondo tedescofono, grazie alle sue invero molto libere traduzioni (*Nachdichtungen*), ad esempio della lirica di Rimbaud, della quale Zech riconosce subito ed esalta l'aspetto di radicale critica, in chiave vitalistica, alla ottocentesca morale sessuale borghese¹⁹.

Su questa base, l'intellettuale di Briesen, nel saggio *Die Grundbedingung der modernen Lyrik* (La condizione fondamentale della lirica moderna, 1914), uscito per la prima volta nel numero di aprile della rivista espressionista "Das neue Pathos"²⁰, enfatizza il carattere post-borghese delle sue considerazioni estetico-culturali insistendo sulla disintegrazione dell'immagine e della funzione tradizionali della religione, dal momento che essa è svanita dai campi di forza culturali del mondo contemporaneo (occidentale); disintegrazione alla quale si sostituisce, nel nome delle singole individualità, "una incontrollata religiosità

gio artistico astratto-simbolico, in cui Chiarini rintraccia la scaturigine specificamente junghiana della mitologia espressionista, perennemente tesa al collegamento della vita materiale con le sostanze spirituali, eterne, archetipiche: cfr. P. Chiarini, *L'espressionismo tedesco: storia e struttura*, Laterza, Roma-Bari 1985, p. 111 e p. 175.

18 T. Anz, *Literatur des Expressionismus*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2002, pp. 49-53 e A. Hübner, *Die Leben des Paul Zech*, cit., p. 35.

19 M. Zanucchi, *Expressionismus im internationalen Kontext*, cit., pp. 144-148, p. 157, nota 158, pp. 163-166, p. 311; W. Delseit, *Ein "Dickschädel aus bäurisch-westfälischem Kornsaft"*, cit., p. 94.

20 P. Zech, *Die Grundbedingung der modernen Lyrik*, in "Das neue Pathos", a. 2, n. 1 (1914), pp. 2-3. Poi ristampato in B. Kasties (a cura di), *Paul Zech. Ausgewählte Werke*, vol. 4 (*Vermischte Schriften*), Shaker, Aachen 1999¹, pp. 67-70. Si citerà da questa seconda fonte. Cfr. in merito anche A. Hübner, *Die Leben des Paul Zech*, cit., p. 186.

personale”²¹ che ne spinge sempre più l’interiorizzazione in direzione degli ambiti della filosofia e dell’arte. Le inevase istanze rappresentate dal “lato metafisico, sovrareale del mondo e dei suoi effetti”²², si coagulano tuttavia nell’umano desiderio volto al bello: nell’epoca post-borghese, l’arte, secondo Zech, sostituisce di fatto la religione, dal momento che “La forma, nella quale la moderna umanità ha salvato, nella maniera più compiuta, il valore intrinseco della religione è l’arte”²³. E, all’interno delle differenti forme di espressione artistica, la lirica, nell’epoca moderna, assumendo per certi versi proprietà a cui lo stesso gotico aspirava, si è, a suo avviso, trasformata in un tutto caratteristico, in una forma propria di religiosità poetica²⁴, dal momento che nel suo stesso processo creativo si cela un “ardore metafisico”²⁵. Per questa via il depauperamento, quale fattore precipuo delle forme di vita contemporanee private del loro riflesso e rimando divino, viene magicamente mutato di segno mediante il “principio creatore”²⁶ insito nell’attività della moderna lirica, là dove essa si realizza “in quanto affetto dell’anima individuale”²⁷, tale che la sua funzione salvifica assurge al significato di “una visione del mondo”²⁸ superiore, in cui il momento distruttivo è ricondotto, potenziato, ad un successivo momento costruttivo e formativo.

IV. *Sperimentalismo formale-linguistico e idealismo sociale in Der Agitator (L’agitatore): il sonetto al servizio di una permanente rivoluzione sociale e spirituale*

Riprendendo a questo punto la serie di elementi formali e tematici della lirica proto-espressionista dell’autore di Briesen anticipati all’inizio di questo mio studio, puntualizzo anzitutto che il

21 Trad. da P. Zech, *Die Grundbedingung der modernen Lyrik*, cit., p. 67.

22 Trad. da ivi, p. 68.

23 Trad. da *ibid.*

24 Cfr. ivi, pp. 68-69.

25 Trad. da ivi, p. 69.

26 Trad. da *ibid.*

27 Trad. da ivi, pp. 69-70.

28 Trad. da ivi, p. 70.

sonetto rappresenta la sua forma lirica prediletta. A questo proposito richiamo l'aggettivo, "sonnettsüchtig"²⁹, impiegato da Henry A. Smith, nella sua postfazione all'edizione della raccolta di liriche di Zech *Vom schwarzen Revier zur neuen Welt* (1983), per descrivere la vera e propria "dipendenza" di Zech dalla soluzione metrica del sonetto. Una soluzione che, nella grande maggioranza dei casi, si presenta per lo più sotto forma di pentapodie giambiche o a sei arsi; al loro interno, le due quartine seguono solitamente un più classico schema di rima ABBA, ABBA, mentre le terzine palesano una maggiore variazione dal punto di vista della rima. Oltre a ciò, vale la pena ricordare come il menzionato Smith motivi, nel ricorso pedissequo al sonetto, una sorta di correttivo formal-compositivo, mediante il quale l'autore Zech cerca di imbrigliare, ricorrendo alla presenza e concretezza quasi "fisiche" del sonetto in opposizione al carattere mutevole ed incerto del verso libero, la sua sfrenata tendenza all'incontinenza lirica, garantendogli per questa via una più diretta relazione con il reale³⁰.

Partendo da queste osservazioni e riallacciandoci alle peculiarità metaforico-immaginifiche (*Lautmalarei*) della sua prima produzione lirica espressionista, fondata su immagini frequentemente enfatiche, penetranti e brutali³¹, mi limiterò alla presentazione e analisi di una sola composizione poetica, dal titolo *Der Agitator* (*L'agitatore*), contenuta all'interno del ciclo di poesie *Das schwarze Revier* (*Il nero distretto minerario*, 1913³²), qua-

29 H.A. Smith, *Nachwort*, in Id. (a cura di), *Paul Zech. Vom schwarzen Revier zur neuen Welt. Gesammelte Gedichte*, Carl Hanser, München-Wien 1983, pp. 133-143: qui cit. da p. 142.

30 *Ibid.*

31 W. Delseit, *Ein "Dickschädel aus bäurisch-westfälischem Kornsaft"*, cit., p. 96.

32 P. Zech, *Der Agitator*, in Id., *Das schwarze Revier*, A. R. Meyer, Berlin-Wilmersdorf [1913], [p. 8.] La menzionata lirica venne pubblicata per la prima volta nel febbraio 1913 in "Der Sturm": cfr. P. Zech, *Der Agitator*, in "Der Sturm", a. 3, nn. 148/149 (1913), p. 270. Il volume del 1913 di *Das schwarze Revier* viene considerato quale edizione rielaborata della presunta prima edizione, di cui non si sono tuttavia mantenute copie; quest'ultima dovrebbe esser comparsa a Elberfeld come edizione fuori commercio (*Privatdruck*) nel 1909: cfr. in merito W. Delseit, *Ein "Dickschädel aus bäurisch-westfälischem Kornsaft"*, cit., p. 66 e A. Hübner, *Die Leben des Paul Zech*, cit., p. 192, nota 372.

le allusione a quel proletario mondo oscuro e schiavizzato dallo sviluppo dell'industria pesante collocato tra Reno e Ruhr.

Questa lirica si ispira, nello specifico, al grande sciopero di circa 250.000 minatori, verificatosi dall'11 al 19 marzo del 1912 nel bacino della Ruhr al fine di ottenere il miglioramento delle condizioni di lavoro e un significativo innalzamento delle retribuzioni, capeggiato da tre rappresentanze sindacali (di qui discende la sua caratterizzazione in quanto *Dreibundstreik*) e poi violentemente represso dall'esercito e dalla polizia³³; detta composizione poetica pare inoltre contenere *in nuce* tutti quei riferimenti, accennati in apertura di questo mio intervento, ad una lirica fondata sull'immagine – spesso ambigua e contraddittoria – di un futuro sviluppo industriale messo al servizio di un idealismo sociale inteso alla creazione di un nuovo essere umano e di una nuova comunità sociale, attraverso cui l'intimo sentimento di alterità del nostro autore rispetto al capitalismo senza requie sia mutato in una condizione di permanente rivoluzione sociale e spirituale. È esattamente questa condizione ciò cui sembra alludere *Der Agitator*, nel suo rimandare alla figura, appunto, dell'operaio sobillatore delle masse proletarie, dell'"agitatore sociale", impegnato a mobilitare le masse dei minatori; minatori da intendere dunque quali soggetti, non oggetti, del processo di lavoro, contro il capitale.

A tal proposito e rifacendomi alla fondamentale interazione tra scrittura e immagini entro il movimento espressionista, bisogna osservare preliminarmente che la composizione lirica in oggetto si presenta quale settimo testo di un volume di poesie preceduto da una programmatica illustrazione ottenuta dalla corrispondente xilografia realizzata dal poeta e grafico Ludwig Meidner³⁴. Essa è costituita da un gruppo di uomini, ritratti a mezzo busto e rimando simbolico alle masse industrializzate (Figura 1), il quale rivolge esplicitamente ed insistentemente il suo sguardo verso il lettore-fruitor della illustrazione, seguendo con ciò la tipica struttura delle immagini impiegate nelle scene degli scioperi operai, dai *Proletari* (*Proletarier*, 1920) di

33 A. Hübner, *Die Leben des Paul Zech*, cit., pp. 99-102.

34 Ivi, p. 120 e pp. 135-136.

Hans Baluschek fino alle illustrazioni di Otto Grosz al romanzo *Proletarier* (1921) di Franz Jung³⁵.

Faccio qui salve le precedenti considerazioni sullo schema di rima ABBA, ABBA per le due quartine, e la variazione delle rime per quanto riguarda le due terzine (CDC, EDE). Accennando poi sinteticamente, nell'ambito della teoria e prassi traduttiva, alle più recenti risultanze della *scenes and frames-semantics* relativamente al processo di lettura, codifica e comprensione del testo³⁶, e quindi in merito alla "scommessa" implicita nell'attività interpretativa da parte del traduttore, rispetto all'individuazione dell'*intentio* contenuta nel testo originario³⁷, ciò che immediatamente il lettore coglie nel carattere proto-espressionista della composizione lirica è il suo puntare, dal punto di vista della costruzione sintattica e nell'impiego della punteggiatura, non ad una profonda operazione di dissolvimento e riplasmazione del materiale poetico, bensì, semmai, ad una inattesa giustapposizione di immagini – come nel caso del riferimento biblico al motivo dello scontro tra Davide (il proletariato) e Golia (il gigante del capitalismo) (v. 4) o alla "slavina di parole" (v. 7) dello straniero (v. 3): fine di tali immagini deve pertanto essere quello di preparare il lettore all'aumento esponenziale della tensione tra lavoro e capitale, tale che esso possa erompere, attraverso l'immagine del sangue (v. 11) e lo scontro tra proletari e capitalisti, nella conclusiva immagine della "incandescente rivolta" (v. 14); una rivolta che, rischiarando simbolicamente a giorno la notte, nel segno di una corallità del proletariato sospinto verso una rivoluzione colta nel suo compiersi, evidenzia, per un verso, l'insopprimibile alterità dell'idealismo sociale cantato da Zech rispetto al disumano e schiavizzante capitali-

35 Cfr. la dissertazione di dottorato di S.V. Drexler, *Künstler sehen die Masse. Deutsche Malerei und Graphik im 19. und frühen 20. Jahrhundert in Auseinandersetzung mit dem Kollektiv Mensch*, Ludwig-Maximilians-Universität München, München 2019, p. 140.

36 Cfr., tra gli altri, *La semantica dei frame di Charles J. Fillmore. Un'antologia di testi*, a cura di C. Marmo, Patròn, Bologna 2017.

37 U. Eco, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. Nergaard, Bompiani, Milano 1995, pp. 121-146; qui cfr. pp. 137-139.

smo fine ottocentesco e, per altro verso, preconizza una presa di distacco dall'individualismo del superuomo nietzschiano; la nascita dell'"uomo nuovo" va dunque intesa nel senso, attivistico e collettivo, del *Mitmensch*, dell'"essere umano" in quanto "prossimo", autenticamente libero, capace di vivere e interagire nel contesto della sua comunità³⁸. Un idealismo sociale "primigenio" che, ad onta delle palesi simpatie politiche dello Zech pre-esilio rispetto allo schieramento social-democratico, non risulta necessariamente incasellabile allo stesso modo dal punto di vista ideologico; servendosi in prima istanza dell'energia spiritual-morale della parola e non necessariamente della spada, strumento più confacente al cruento carattere della dittatura del proletariato, per dirla nei termini della teoria marxiana, detto idealismo sociale deve infatti dimostrarsi capace di aprire la strada alla formazione di una società più equa sulla base di processi di cambiamento del modo di pensare, con l'ausilio, preferibilmente ma non necessariamente, di mezzi costituzional-democratici³⁹:

	Der Agitator	L'agitatore
1	Kopf drängt zu Kopf: Mondphasen blass auf Backsteinfliesen.	Testa sospinta contro testa: scialbe fasi lunari [si specchiano] su mattonelle di laterizio.
2	In allen Zügen lauert die Verbis-senheit wie Mord.	Nei tratti di ognuno sta in agguato l'accanimento, [così] come l'omicidio.
3	Ein schmalbestirnter buschig Fremder hat das erste Wort	Uno straniero, dalla fronte stretta e dalla capigliatura folta, ha per primo la parola
4	und steilt den Arm wie eine Davidsschleuder gegen Riesen.	e solleva rapido il braccio quasi fosse una fionda di Davide diretta contro i Golia.

38 M. Zanucchi, *Expressionismus im internationalen Kontext*, cit., p. 147.

39 H.W. Panthel, *Paul Zech. Humanist, Sozialutopiker oder Marxist?*, cit., pp. 34-35 e pp. 39-40. Sull'asserita attività di Zech in quanto corrispondente mal pagato di giornali sindacalisti nei primi anni del 1900, che potrebbe dunque suggerire un biografismo di base rispetto alla lirica qui analizzata, cfr. p. 32 e p. 41.

5	Doch seine Stimme: zartes Vorspiel wie aus Orgelpfeifen,	Eppure la sua voce, come un delicato preludio uscito da canne d'organo,
6	prüft erst die Inbrunst der Versammelten im Saal.	mette anzitutto alla prova il fervore di chi è riunito in sala.
7	Dann donnern Wortlawinen wie ein lutherscher Choral	Poi slavine di parole, come un corale luterano, rimbombano
8	den Berg hinunter, die Erregtheit völlig zu versteifen.	giù per la miniera ⁴⁰ , a inasprire sino al colmo l'irritazione.

9	Und diese Schauer, den nichts bändigt und nichts hemmt,	E questo fremito, da nulla domato e da nulla ostacolato,
10	verheert die straffgespannte Abwehr der Gesichter,	devasta la tesa resistenza dei volti,
11	bis ein Verbluten Hirn an Hirn wie Wahnsinn überschwemmt.	fino a che, cranio a cranio, come colti da follia, un lago di sangue il tutto inonda.

12	Und schrill im Streikgelüste, wutentfacht,	E, nella voluttà dello sciopero, attizzato dal furore,
13	verzischt der Krampf der Bogenlichter	si dissolve, sibilando acuto, lo spasmo delle luci ad arco voltaico
14	und stösst den Aufruhr dreimal glutend in die Nacht.	sospingendo incandescente, tre volte tanto, la rivolta, verso il cuore della notte.

40 La traduzione, nel senso esemplificato di una "scommessa" sul senso recondito del testo originario, intende qui il riferimento a "Berg" (v. 8), propriamente "montagna", nel senso, contestualizzato, di "Bergbau", ossia "miniera" (v. 8). Ciò non esclude, tuttavia, un più che plausibile gioco di allusioni extra-testuali al "discorso della montagna" di Gesù Cristo e all'evidente comparazione simbolica tra il "messaggio" dell'"agitatore sociale" e la "Buona Novella" del Vangelo di Giovanni.



Figura 1: Copertina del volume di Zech, Paul: *Das schwarze Revier*, A.R. Meyer, Berlin-Wilmersdorf [1913].

SIMONETTA SANNA

SULLE TRACCE DELL'“ALTRO”:
LA FUNZIONE DELL'ARTE
IN *DAS DEUTSCHLANDGERÄT* DI INGO
SCHULZE

In ricordo di Claus-Dieter Rath, con affetto immutato

I. *L'arte sulle tracce dell'Altro*

L'opera di Ingo Schulze, da *Simple Storys* (1998) sino ai tre racconti di *Tasso im Irrenhaus* (2021), è di solito interpretata alla luce del confronto tra le due Germanie. La mia prospettiva di lettura di *Das Deutschlandgerät*¹, compreso nella raccolta del 2021, è invece costituita dall'ordine discorsivo dell'arte. Non è solo nuova rispetto al racconto, ma rispetto all'opera di Ingo Schulze nel suo complesso. Se “la comprensione, comprendendo, si appropria di ciò che ha compreso” e “non diventa altra da sé ma sé stessa”², l'impianto concettuale fa invece riferimento a Lacan in ragione di un'attinenza a mio giudizio sorprendente. Sia chiaro, lo scrittore non contempla in alcun modo le concezioni dello psicanalista francese, che ritengo nondimeno quanto mai pertinenti a illuminare le implicazioni estetiche, etiche e sociali del discorso sull'*Altro* (ma anche sugli *altri*) modulato in *Das Deutschlandgerät* in quanto discorso dell'arte.

1 I. Schulze, *Das Deutschlandgerät*, in *Tasso im Irrenhaus. Drei Erzählungen*, dtv, München 2021, 7-71, cui si rinvia nel testo corrente con la sola indicazione del numero di pagina. La traduzione è mia. Il racconto è stato pubblicato per la prima volta nel 2012, mentre la lettera, allora indirizzata a un direttore di museo, recava la firma dello stesso Schulze. Su I. Schulze cfr. “Text + Kritik”, n. 193, 2012, e il *Sonderheft* della “Zeitschrift für deutsche Philologie”, n. 142, 2023, pp. 1-87.

2 Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976, pp. 188-195. Cfr. anche J. Lacan, *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-1955)*, Einaudi, Torino 1991, p. 24.

In linea generale, se per Lacan la religione contempla “l’evitamento del vuoto” quale forma specifica del suo “rispetto”, e la scienza mira a ricomporlo per mezzo delle sue procedure oggettivanti, l’arte “si caratterizza per una certa modalità di organizzazione attorno al vuoto”³, ovvero per l’assenza di ogni significato ultimo della *Cosa* o dell’*Altro* quali nuclei inattingibili: “non c’è niente nella significanza che sia garanzia di verità”⁴, sicché al di là del “muro del linguaggio”⁵ non esiste realtà costituita in grado di avvalorare *l’adaequatio rei et intellectus*. La traccia dell’*Altro* è semmai data da un’enunciazione irriducibile al potere dell’enunciato, da un vuoto situato al di là di ogni ermeneutica veritativa, intorno a cui ruota anche il complesso racconto Ingo Schulze.

Il racconto stesso prende nome dall’installazione di Reinhard Mucha *Das Deutschlandgerät (Il dispositivo Germania)*, un *work in progress* concepito per la 44. Biennale di Venezia del 1990 e reinstallato nel 2002 nel museo *K21* di Düsseldorf. Coloro che non la conoscono immaginino un’opera di scultura, architettura ed effetti sonori (il traffico cittadino) composta da una serie di dispositivi, vetrine, panchetti, monitor, cavi elettrici, con al centro una grande cella rivestita di pietra. La pavimentazione rinvia all’atelier dell’artista e le otto colonne di marmo nero, che ornano l’atrio, alla sala plenaria del Consiglio regionale, ospitato nello spazio museale sino al 1988. Il nome dell’installazione deriva da una macchina idraulica destinata a “riposizionare sui binari locomotive o tram deragliati” (32), sviluppata dalla ditta Deutschland AG di Dortmund, fondata nel 1872 e chiusa nel 1996. Peraltro, le “sovradeterminazione” degli spazi e dei tempi, da Venezia agli USA, dalla fondazione del Reich al 1933 sino ai nostri giorni, come di altri risvolti ancora, è “intenzionale” e “pensata” (35) tanto in Mucha, quanto in Schulze.

Si aggiunga che nel *Dispositivo Germania* di parole di Ingo Schulze la narrazione è delegata a una mediazione ambigua come

3 J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L’etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino 1994, p. 154.

4 Id., *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione (1958-1959)*, Einaudi, Torino 2016, p. 438.

5 Id., “Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi”, in *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, pp. 230-316, qui p. 301.

quella della *Lettera a una direttrice di museo* – questo il sottotitolo del racconto – redatta da un giovane autore di successo su invito della soprintendente del K21. Per un lungo tratto la presentazione della “macchina nera” (26), come il protagonista non a caso la chiama, non è affidata all’Io narrante: nella prima lunga sequenza se ne incarica un vecchio scrittore presentato per mezzo delle sue iniziali, B.C. o B. soltanto, espulso dalla Germania orientale e in seguito “evitato” (55) sia nella Germania occidentale, sia nel Paese riunito; nella seconda sequenza il compito è demandato a Elzbieta, sua moglie, straniera fin dal nome.

Nel racconto è proprio il dialogo tra il vecchio scrittore, la moglie polacca e il protagonista intorno al *Deutschlandgerät* di Mucha a rilanciare la domanda sulla funzione dell’arte nella formazione del soggetto. È la triangolazione tra i due personaggi, in quanto “l’Altro nell’Altro” o “significante che dà supporto alla legge”⁶, e il giovane scrittore che, “in mancanza di un atto in cui possa trovare la propria certezza”⁷, ripropone l’interrogativo cruciale sul rapporto tra soggetto e parola: se l’essere umano “nasce” e “cresce in un bagno di linguaggio”⁸, chi parla quando l’io dice io, chi è Io? Nel corso dell’azione, per esempio, il giovane scrittore si limita per lungo tempo a ‘essere parlato’⁹, intanto che in tutta risposta B.C., ma anche sua moglie, mirano a restituire al linguaggio “il marchio dell’irriducibilità in cui si costituisce nei rapporti del significante col significato la *resistenza della significazione*”¹⁰.

Ingo Schulze organizza questa resistenza anzitutto per mezzo di un raffinato gioco di specchi, che dissemina la Cosa (interna

6 Sui due personaggi in quanto rappresentanti dei Nomi-del-Padre cfr. S. Sanna, *Ingo Schulzes Deutschlandgerät. Ästhetische Komplexität und gesellschaftliche Verantwortung*, in “Lili”, n. 4, 2023, pp. 953-977.

7 J. Lacan, “Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell’inconscio freudiano”, in *Scritti*, cit., pp. 795-831, qui p. 808.

8 Id., *Piccolo discorso all’ORTF (1966)*, in “La Psicoanalisi”, n. 19, 1996, pp. 9-14.

9 Cfr. Id., “Posizione dell’inconscio”, in *Scritti*, cit., pp. 832-854, qui 844, e Id., *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, Einaudi, Torino 2003, p. 30.

10 Id., “L’istanza della lettera nell’inconscio o la ragione dopo Freud”, in *Scritti*, cit., pp. 488-523, qui p. 510.

ed esterna o *extima*)¹¹ in diversi *Deutschlandgeräte* a partire dall'installazione di Mucha (Significantel)¹² intorno alla quale fa muovere gli altri dispositivi: quello tratteggiato da B.C. nel dialogo col giovane collega (S2) o trasposto in parole nel suo "Journal" (S3); quello descritto dall'Io narrante nella *Lettera alla direttrice di museo* (S4), che rende conto del suo incontro con Mucha nella mediazione di B.C. ed Elzbieta; lo stesso dispositivo narrativo di Ingo Schulze (S5); e infine il/i *Deutschlandgerät/e* configurati dal destinatario nel corso della lettura o in seguito (S6, 7, 8 e così via all'infinito) in risposta al gioco di pieni e di vuoti tra i dispositivi S1-5. L'evanescenza della Cosa incoraggia il lettore a lasciarsi coinvolgere nel gioco delle combinazioni. È tuttavia il saper-ci-fare dell'autore con la scrittura nella sua alternanza di coincidenza e non-coincidenza¹³ a stimolare il saper-fare del destinatario che di lettura in lettura può continuare a sperimentare la frattura tra enunciato ed enunciazione: non a caso la faglia, lo "Spalt" (35) che consente la differenziazione tra Io e Altro, è centrale nel racconto. La lettura del testo estetico e il "lavoro da fare su sé stessi"¹⁴ procedono in ogni caso di pari passo: "Il linguaggio ci impiega ed è attraverso questo che c'è godimento."¹⁵

Il lettore può però anche negarsi: può dare vita a 'ostinate deviazioni'¹⁶ e attribuire al non-senso un senso finito, relati-

11 Sul concetto di *extimità*, composto di esterno e intimità (tra cui l'inconscio) cfr. J.-A. Miller, "Extimité", in *Lacanian theory of discourse*, University Press, New York 1994, pp. 74-87.

12 J. Lacan, *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio (1957-1958)*, Einaudi, Torino 2004, p. 355.

13 Sul saper-fare cfr. Id., *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo (1975-1976)*, Astrolabio Ubaldini, Roma 2006, p. 71. Cfr. anche G. Bottirolì, *L'oggetto del desiderio ha il colore del vuoto*, in "Enthymema", n. 1, 2011, pp. 280-289.

14 Cfr. M. Foucault, *Lacan il 'liberatore' della psicoanalisi*, intervista pubblicata sul "Corriere della sera" dell'11 settembre 1981.

15 J. Lacan, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi (1969-1970)*, Einaudi, Torino 2001, p. 77.

16 Cfr. Id., *Il seminario. Libro II*, cit., p. 295: "Perché, in quel punto delle sue manifestazioni che si chiama l'uomo, si produce qualcosa che insiste durante questa vita, che si chiama un senso? Lo chiamiamo umano ma è poi così sicuro?"

vo a un'origine e a un fine (cari ai sistemi istituzionali), così da risolvere l'interrogazione intorno all'Io tramite un atto di rimozione: “penso dove non sono, dunque sono dove non penso”¹⁷. Che la *Lettera* non giunga a destinazione¹⁸ è dunque possibile (non è dato conoscere neppure la risposta della direttrice, destinatario interno dello scritto). Nondimeno, il “mostrare il mostrare” (*Vorzeigen des Zeigens*, 31) di B.C. – che contempla la differenza tra *Vor-* e *Zeigen* – e il gioco di specchi tra i *Deutschlandgeräte* puntano a scoraggiare le risposte già note, bloccate come in un fermo-immagine. Tramite la valorizzazione del qui e ora la lettura chiama in causa un altro godere, che alimenta la discontinuità dell'esistere: “Il principio di piacere governa la ricerca dell'oggetto e le impone quei giri (détours) che ne mantengono la distanza rispetto allo scopo. [...] L'oggetto da ritrovare le dà la sua invisibile legge.”¹⁹ Il racconto mira a rendere possibile l'incontro servendosi in particolare del vecchio scrittore, che procede per *détours* infiniti, ovvero per “cerchi concentrici” (35) e “a salti”, mentre un *Dinge* presupposti (“Dinge voraussetzte”) sono oggetto di “non sapere” (36)²⁰. In questo modo “il linguaggio, come si dice, non solo connota, ma denota, per designare qualcosa... qualcosa di reale”, quel *sinthomo*, sul quale il lettore è destinato a inciampare.

17 Id., “L'istanza della lettera”, cit., p. 512. Cfr. anche Lacan, *Il seminario. Libro XVII*, cit., p. 124: “Là dove penso io non mi riconosco, non sono – è questo l'inconscio. Là dove sono è fin troppo chiaro che io mi perdo”.

18 Sulla controversia tra Derrida e Lacan intorno alla *La lettera rubata* di Poe cfr. D. Cosenza, *Derrida e Lacan: un incontro mancato*, in “consecuencias. Revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento”, aprile 2008 (https://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/001/template.php?file=arts/derivaciones/cosenza_it.html).

19 J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 72.

20 *Lacan in Italia 1953-1978*, a cura di G.B. Contri, La Salamandra, Milano 1978, p. 70. Cfr. su “Doppiozero” (<https://www.doppiozero.com/il-sintomo-di-lacan-dieci-incontri-con-il-reale>) l'intervista di F. Cimatti ad A. Pagliardini del 24 luglio 2016. In “Joyce il Sintomo”, in *Altri scritti*, Einaudi, Torino 2013, pp. 557-562, qui 561, Lacan sostiene che Socrate, che afferrava al volo il sintomo del suo interlocutore, può essere considerato il primo analista.

Per Lacan la dimensione del godimento, la *jouissance*, ha appunto a che fare con l'ordine del reale²¹, non con la dimensione immaginaria del rispecchiamento o con quella simbolica dell'alienazione a senso e significato. Da una parte, fa appello al corpo, poiché “non sappiamo che cos'è un essere vivente, sappiamo soltanto che un corpo è qualcosa che si gode”, di modo che è chiamato in causa dalla testa ai piedi²². Dall'altra, è affidato a un'arte della parola che si serve “del valore di rinvio della significazione per investirla del desiderio”²³. Peraltro, “sotto le specie dell'apparizione del bello, che impedisce di arrivare alla Cosa”²⁴, è il *Deutschlandgerät* di scrittura (S5) di Ingo Schulze a impegnare gli altri dispositivi estetici (S1-S4). È il suo “Kunsterzeugungsgerät” (36), il suo *dispositivo di produzione d'arte*, a indurre il lettore, quasi ne fosse il protagonista, a “scoprire qualcosa della propria *cosa* e a plasmarla, [...] senza conformarsi esclusivamente agli imperativi sociali”²⁵ o cadere preda di una coazione a ripetere che risponde alla pulsione di morte, come Freud sosteneva in *Al di là del principio di piacere* (1920): la parola che preserva la dimensione del desiderio, in quanto viene prima dell'essere, incoraggia a coltivare un'etica del godimento che, come vedremo, contempla la rinuncia e insieme l'impervio dovere di “non cedere sul proprio desiderio”²⁶. Il bilanciamento tra

21 Immaginario, simbolico e reale sono tre categorie che per Lacan organizzano l'esperienza dell'essere umano. Cfr. Id., *Il seminario. Libro XXIII*, cit., p. 119: Il reale “è un torsolo attorno a cui il pensiero ricama, ma il suo stigma, lo stigma di questo reale in quanto tale, è di non ricollegarsi a niente. Almeno è così che lo concepisco io, il reale.”

22 Id., *La terza*, in “La Psicoanalisi”, n. 12, 1992, pp. 11-38, qui p. 15. Cfr. anche Freud, “L'Io e l'Es”, in *Opere*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 468: “L'Io è anzitutto un essere corporeo, non è soltanto un'entità superficiale, ma è esso stesso la proiezione di una superficie.”

23 J. Lacan, “L'istanza della lettera”, cit., p. 510.

24 J.-A. Miller, *I paradigmi del godimento*, Astrolabio Ubaldini, Roma 2001, p. 17.

25 C.-D. Rath, *Sublimierung und Gewalt. Elemente einer Psychoanalyse der aktuellen Gesellschaft*, Psychosozial-Verlag, Gießen 2019, p. 73 (traduz. mia).

26 J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 401.

pulsione di vita e pulsione di morte, tra Eros e Thanatos²⁷, rappresenta nel racconto quel “punto di congiunzione tra [...] natura e [...] cultura” capace di condurre “al momento in cui comincia il vero viaggio”²⁸: la *Kulturarbeit*, il lavoro di civiltà²⁹, che sulla scorta di Freud concerne per Lacan il destino di ogni pulsione, ossia il rilancio del desiderio e insieme l'impossibilità di un suo appagamento.

In rapporto all'opera d'arte eminente e ai percorsi di lettura, la mancanza di un significante per l'Altro [S (A)] e il fatto che “la Cosa è nello stesso tempo Non-Cosa”³⁰, comportano la provocatoria ricerca di altre esperienze, capaci di scongiurare la coazione a ripetere o la restrizione del *Ding* a *Sache*. Gli ultimi lavori letterari di Ingo Schulze sembrano avvalorare queste prospettive, così le riflessioni del 2023 sulla poetica intesa quale “prassi critica”³¹; o la considerazione di Dževad Karahasan, in cui l'autore si riconosce: “[...] la semplificazione è secondo il mio sentire un peccato fondamentale, il più grave, che la letteratura possa commettere”. Nel *Deutschlandgerät* lo scrittore non corre certo questo rischio, tant'è che i registri del racconto paiono annodarsi come il “groviglio di cavi di collegamento” del dispositivo di Mucha, i cui “terminali” (27) non conducono in alcun luogo. In questo modo, per interposta persona del suo protagonista nascosto, del vecchio scrittore che avversa l'“allineamento” conformistico proprio in quanto “letterato” (42), e soprattutto del proprio *dispositivo di produzione d'arte*, l'autore continua a interrogarsi sull'Altro che “esiste in ogni parola

27 S. Freud, *Il disagio della civiltà*, in *Opere 1924-1929*, vol. X. Torino: Boringhieri 1978, p. 630.

28 Così J. Lacan, “Sovversione del soggetto”, cit., p. 94, a proposito del percorso analitico.

29 Cfr. in proposito le pagine illuminanti di R. Maletta, *Freud / Faust. Appunti per una Kulturarbeit*, in “Studia Faustiana, Dal Volksbuch al romanzo contemporaneo. Saggi in onore di Fausto Cercignani”, a cura di M. Castellari e M. Cometta, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 67-83.

30 J. Lacan, “Sovversione del soggetto”, cit., p. 162.

31 I. Schulze, “Dialog”, in *Stichwörter für die kritische Praxis*, a cura di M. Chaoluli, J. Lietz, J. Müller-Tamm, S. Schleusener, Diaphanes, Zürich 2023, pp. 71-81, qui 81.

che abbia valore”³², poiché a ben guardare non vi è “alcuna etica in aggiunta all’etica del ben dire”³³.

II. Sulla soglia: il piano distorto e l’estetica anamorfica

Ai lettori non è dato conoscere il lascito letterario del vecchio scrittore, che dopo la morte del marito Elzbieta è intenta a riordinare. Nel racconto di Schulze le pagine di B.C. sul *Deutschlandgerät* sono pertanto sostituite per mezzo del gioco di incastri tra i *dispositivi*, che finisce per coinvolgere lo stesso protagonista, il quale – dopo la morte di B.C. e in seguito alla sollecitazione della direttrice – è infine in grado di darne conto a sé stesso e dunque al *K21*: nelle ultime pagine del racconto (70-71) è preso in un movimento che lo accompagna in rapida successione (1-6) fin sulla soglia di un’etica della singolarità, ma non oltre: “In che modo un soggetto, che ha attraversato il fantasma radicale, può vivere la pulsione? Questo è l’al di là dell’analisi”³⁴, così Lacan, come è al di là di ogni testo letterario che si confronti col reale singolare di un soggetto.

1. Durante la visita al museo in compagnia di B.C., e nonostante il suo invito: “si prenda tempo” (26), l’Io narrante aveva dapprima opposto una strenua resistenza all’impatto perturbante del dispositivo di Mucha, che a suo avviso aveva ‘qualcosa di mostruoso’ (26). In seguito, anche grazie al contributo di Elzbieta, aveva sviluppato un interesse più personale. Ma solo *nachträglich* (S. Freud) o *après-coup* (J. Lacan) – ossia nel tempo che dopo la fondazione della psicoanalisi appartiene all’inconscio – si è prodotto “qualcosa che oltrepassa il suo volere, che si manifesta come un incidente, un paradosso o uno

32 J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 9.

33 Cfr. A. Zupančič, *Etica del Reale. Kant, Lacan*, Orthocos, Napoli 2012, p. 16, per cui la *parola* è capace di rapportarsi col “Reale [che] non è ‘al di là del discorso (o del linguaggio)’”, piuttosto ne è intrappolato, e ne curva la struttura e la logica”. Sull’*ethique du bien-dire* cfr. Lacan, “Televisione”, in *Altri scritti*, cit., pp. 505-538, qui p. 520.

34 Id., *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 269.

scandalo”³⁵. Sta di fatto, che il giovane scrittore si è visto obbligato a prendersi tempo: da una parte, l’impegno assunto con la direttrice del *K21* lo ha “tenuto occupato, più di quanto desiderasse”; dall’altra confessa di avere “di proposito rimandato la scrittura di queste righe” (7).

Nel periodo intercorso tra l’ultima visita al museo e la *Lettera* il tempo sembra in effetti avere cambiato statuto. Intanto, l’Io narrante si è *dovuto* concedere un periodo di riflessione, in modo da conseguire un suo punto di vista sui discorsi di B.C. ed Elzbieta e sul *Deutschlandgerät* di Mucha. Inoltre, si è *voluta* abbandonare al tempo lungo della scrittura, durante il quale ha ripercorso gli eventi, così che potessero “incarna[rsi] nel *cessa di non scriversi*. [...] Non è forse dire che è solamente grazie all’affetto che risulta da codesta beanza, che qualcosa si incontra?”³⁶ Nello iato tra dovere e volere la ‘beanza’ ha prodotto il suo ‘affetto’, di modo che il tempo delle ultime pagine della *Lettera a una direttrice* (70-71) “non cessa di non scriversi”³⁷, come non ‘cessa di leggersi’ ad ogni lettura che si rispetti.

Con “un fare che dà sostegno al pensiero”³⁸ anche il protagonista giunge a dare corpo ai vaghi propositi iniziali, sino a incoraggiare lo svuotamento delle configurazioni fantasmatiche generiche e senza tempo, che hanno caratterizzato lunga parte dell’azione. Ne consegue che “ciò che non cessa di non scriversi” nelle ultime due pagine sia il reale, che si sottrae alla simbolizzazione. Sul finire della *Lettera*, non più assoggettato a essere parlato da una coazione ‘tutta uguale’, il protagonista inizia a parlare secondo il proprio desiderio.

2. A pagina 69, invece di recarsi alla stazione e lasciare Düsseldorf, il giovane decide all’improvviso – come è proprio di ogni percezione che sfugge alla ripetizione – di tornare al museo: la nuova visita solitaria al *Deutschlandgerät* si tramuterà in un ‘viaggio’ di scoperta di sé, che dopo aver raggiunto il secondo piano lo conduce alla “parte anteriore” dell’installazione e infine

35 Id., *Il seminario. Libro V*, cit., p. 48.

36 Id., *Il seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, Einaudi, Torino 2011, pp. 145-146.

37 Ivi, p. 89.

38 Id., *Il seminario. Libro XXIII*, cit., p. 140

all'interno della cella (70). Inoltre, quasi si trattasse di un percorso di morte e rinascita, è indotto dapprima a fermarsi, "quasi [si trovasse] davanti a una tomba, sì a un monumento funebre". Subito dopo, l'*incidente* vero e proprio ha inizio con l'emergere di una "percezione" affatto singolare:

Mi meravigliai quanto il racconto di Elzbieta avesse mutato la mia percezione, finché improvvisamente compresi che i monitor non funzionavano e che vi era silenzio, non si udivano i rumori dei motori e neppure quelli delle ruote sui giunti del ponte (70).

Il silenzio, "che non di rado si pone a fondamento del linguaggio come sua scaturigine", gli diviene in seguito non solo familiare, ma vitale al punto da volere "restare qui seduto" (70), passivo, senza più intenzioni e necessità di evidenze infeconde. Il confronto col silenzio della Cosa, che preesiste all'ascolto, "è ciotola pronta ad accogliere il godimento"³⁹.

3. Alla percezione uditiva si accompagna l'emergere di una nuova esperienza oculare, anteriore alla vista. Con negli occhi i gesti e i movimenti di B.C., l'Io narrante si lascia inaspettatamente permeare da un *paradosso* su cui questi – pur fiducioso che il giovane potesse in seguito "arrivarci da solo" (71) – aveva invano richiamato l'attenzione. Solo ora, nel momento in cui "depo[ne] il proprio sguardo come si depongono le armi"⁴⁰, il protagonista si accorge che le immagini restituite dai monitor dell'installazione erano capovolte, che il quadrato piccolo stava "in basso", il rettangolo "in alto" (71), cosicché l'immagine si dissolve fino a essere al contempo *sottosopra-soprasotto*: la separazione tra l'occhio e lo sguardo⁴¹ viene meno.

4. Ma "qualcos'altro" (31), una risposta del corpo e dei sensi, manderà a carte quarantotto l'ottica geometrica del "terreno consuetudinario" (64), per mettere il protagonista sulle tracce della "forma invertita" nella quale ciascuno riceve il proprio messag-

39 Id., "Lituraterra", in *Altri scritti*, cit., pp. 9-19, p. 18. Cfr. anche M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*. Torino: Mursia 2007, p. 207.

40 Id., *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 100.

41 Ivi, p. 67-77.

gio⁴². In conseguenza, la percezione dello stesso ‘costrutto mostruoso’ risulterà capovolta, “messa a testa in giù” (71) – uno *scandalo*, che B.C. aveva anticipato senza profitto nel corso della visita precedente al museo.

Una volta raggiunta la cella dell’installazione, il giovane scrittore prende intanto contatto col corpo e coi sensi. Alle orecchie giungono le parole a suo tempo pronunciate da B.C., mentre i suoi occhi guardano e si scoprono guardati: “*Rividi* il movimento delle braccia di B.C. [...] e lo *udì* parlare del pavimento, del terreno sul quale sta l’artista, che ora diviene esso stesso immagine, rilievo” (70, c.m.). Al contrario del ‘terreno delle consuetudini’ (64), quello “sul quale sta l’artista” fa le veci di un terzo elemento capace di relazionare ogni opposto, quasi si trattasse dello specchio ne *Las Meninas* di Diego Velázquez, su cui Lacan si è a lungo soffermato. Questo singolare terreno conferisce *rilievo* a ogni *immagine*, la quale non è più *écran*, schermo narcisistico-proiettivo, ma *tableau* “in cui il soggetto deve reperirsi come tale”⁴³.

Questo primo ricordo riemerge “insieme” (71) a quello della “cosa più importante”, in cui sul finire della *Lettera alla direttrice* (S4) lo scrivente identifica l’eccentrico lascito estetico di B.C.: la “Schräge” o la “Schräglage” (31), come il vecchio scrittore l’aveva chiamata. Si aggiunga, che aveva affermato che non vi era condizione “più fragile, più instabile”, ma anche che la *Schräge* “esemplifica la forza di gravità, cui sottostà ogni cosa terrena” (31), a partire dal corpo e dunque da un desiderio che viene a misurarsi “sull’attrazione delle identificazioni in cui l’uomo impegna ad un tempo la sua verità ed il suo essere”⁴⁴. In seguito, Elzbieta (63) l’aveva compendiata in un’immagine “assurda” (63), in un “*intégrale des équivoques*”⁴⁵, come quello che ora si presenta al protagonista:

42 Id., “La terza”, cit., p. 14.

43 Id., *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 99. Cfr. U. Kadi, “... *Nicht so einen geordneten Blick. Bild, Schirm und drittes Auge*”, in C. Blümle, Anne von der Heiden, *Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, diaphanes, Berlin 2005, pp. 249-264.

44 J. Lacan, “Discorso sulla causalità psichica”, in *Scritti*, cit., p. 170.

45 Id., “Lo stordito”, in *Altri scritti*, cit., pp. 445-495, qui 488.

Non solo l'orizzontale era scivolata sulla verticale, la verticale era a sua volta precipitata, il cielo era caduto sulla terra. Queste erano state le sue parole! Il cielo era caduto sulla terra ed era stato ricostruito all'incontrario – insieme al pavimento dell'atelier, al terreno sul quale sta l'artista. (71)

L'immagine non soltanto contempla gli opposti di cielo e terra, verticale e orizzontale, soggetto e Altro, ma li 'ricostruisce all'incontrario', nella *Schräge*. Se non che la *Schräglage*, il 'piano distorto' o l'anamorfose – che anche Lacan definisce "una struttura esemplare"⁴⁶ – "inverte i principi della prospettiva proiettando 'le forme fuor di se stesse invece di ridurle ai loro limiti visibili, e le disgrega perché si ricompongano in un secondo tempo, quando siano viste da un punto determinato'"⁴⁷, per esempio dal "terreno sul quale sta l'artista" (71). La *Schräglage*, che "irrompe obliquamente e improvvisamente nel *perceptum* e così facendo fa fuori il punto prospettico"⁴⁸, dissolve la rappresentazione, di modo che lo stesso protagonista si scopre "per così dire, in esclusione interna al suo oggetto"⁴⁹, ovvero si sente a sua volta osservato.

L'incontro con l'installazione figurativa di Mucha (S1), nelle cui vetrine gli oggetti "si libravano storti in aria" (28), e con i discorsi (S2) e l'opera (S3) di B.C., cui le sue parole apparivano anch'esse "schief" (62) o "falsch im Raum" (67), può prendere inizio. Nelle prime pagine della sua *Lettera* aveva annunciato alla direttrice di non potere scrivere del *Deutschlandgerät* di Mucha senza parlare di B.C. e di Elzbieta, e viceversa; nelle ultime pagine – nel momento in cui la sua stessa parola si fa *litura-a-terra* – è lo stesso giovane autore a risolvere l'immagine dei *Dispositivi* S1, 2, 3 e 4 nel punto di vista, il "Zeigen" nel "Vorzeigen"

46 Id., *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 87.

47 F. Palombi, *La depravazione delle forme: anamorfose e morfogenesi in Jacques Lacan*, in "Rivista di filosofia. Vita pensata", a. XI, n. 25, 2021, pp. 45-50, qui p. 47.

48 A. Pagliardini, *L'oggetto sguardo nell'insegnamento di Lacan*, in "Lebenswelt", n. 5, 2014, pp. 64-77, qui 73. Sullo sguardo cfr. anche F. Caragnola, "Sguardo, enunciazione. Lacan dall'Arte all'arte", cit.

49 J. Lacan, "La scienza e la verità", in *Scritti*, cit., p. 865.

(31), laddove il *Vor-* allude a “quel terzo che si produce a partire dalla Cosa”⁵⁰. La loro ‘forma ricostruita’ (anamorfica) esclude ogni corrispondenza tra realtà e rappresentazione, per rinviare al discorso sull’Altro in quanto discorso sull’arte.

Pertanto, mediata dalla *Lettera* del protagonista la “Schräglage” giunge al racconto di Schulze. Nell’espore il soggetto allo sguardo dell’Altro, stimola non solo la capacità di distinguere “che ciò che cerchiamo nell’illusione è qualcosa in cui l’illusione stessa [...] si trascende, [...] mostrando di non essere lì che come significante”⁵¹; d’altra parte, rinviando al punto più opaco dell’esperienza estetica – all’“*Allerheiligste der Kunst*” (33), al *sancta sanctorum* dell’arte, come B.C. aveva appellato la cella del *Dispositivo* di Mucha – rende presente il vuoto di *das Ding*, irriducibile a ogni *Sache*. Nel suo *mancare-a-essere*⁵², anche il soggetto è indotto a continuare il confronto con “questo luogo centrale, questa exteriorità intima, questa *extimità*, che è la Cosa”⁵³. Di torsione in torsione, il punto prospettico dei *Deutschlandgeräte* S1-S8 viene a trovarsi al di fuori del soggetto, come nelle parole-*lettres* di B.C. e seguenti che delineano un “litorale” e il suo cangiante principio di relazione: “La lettera non è forse più propriamente... litorale, raffigurando che un intero territorio fa da frontiera per l’altro in quanto essi sono estranei al punto di non essere reciproci? Il bordo del buco nel sapere, ecco ciò che essa delinea”⁵⁴, ad iniziare dal sapere del soggetto intorno a sé stesso e dal limite di ogni rappresentazione di sé.

5. Ne fa esperienza il giovane scrittore che, nel momento in cui impara a guardare, non avverte più il *Deutschlandgerät* come “qualcosa di *entfremdet* – alienato – di estraneo [o *unheimlich*-mostruoso] a (sé)/me pur stando al centro di (sé)/me”⁵⁵. Al contrario, attraverso lo scarto che individua prima di uscire di scena, il protagonista si lascia alle spalle il miraggio iniziale

50 Id., *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 75.

51 Id., *Il seminario. Libro VII*, cit., pp. 174-175.

52 Cfr. Id., “La direzione della cura e i principi del suo potere”, cit., p. 585 e 608.

53 Id., *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 177.

54 Id., “Lituraterra”, cit., p. 12.

55 Id., *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 89.

dell'Io (*moi*), per esporsi finalmente alla domanda su come si costituisca un soggetto: il "sintomo di uscita" dal *Kunsterzeugungsgerät* (36) non sembra più "lo stesso del sintomo di entrata"⁵⁶. Qualche nodo si è sciolto, al punto che, nelle ultime righe del suo resoconto, riconosce: "Ho raccontato del *mio* Deutschlandgerät", "vale a dire, io stesso *non potrei parlarne se non nel modo in cui qui ho tentato di fare*" (c.m.). L'iscrizione nel fuori-senso e nel fuori-calcolo ha sottratto il protagonista al ritorno del già noto che s'imponesse al presente (31). Senza più essere solo parlato, sul finire della *Lettera* alla direttrice l'Io narrante segue i propri percorsi-*lettere* a partire dal corpo e da un desiderio che, al di là di ogni *Sache*, si riversa in un'inattigibile *jouissance de l'Autre* (JA)⁵⁷: "La scrittura non ricalca il significante, bensì i suoi effetti di lingua, ciò che ne viene forgiato da parte di chi parla"⁵⁸.

6. Il 'piano distorto' ha decentralizzato il soggetto, il che "vuol dire [che anche] Io (je) è un altro"⁵⁹. Senza più essere indotto a proiettare la sua mancanza al di fuori di sé, a suo danno e a danno del prossimo, l'Io si apre a un sapere singolare anche riguardo all'altro da sé: "È il principio dell'*Umwelt* che rispecchia la *Innenwelt*"⁶⁰. Non a caso, il dubbio espresso all'inizio (8) della *Lettera a una direttrice* è ora ripetuto con buona ragione, fa saltare l'immagine proiettiva del Tu: "Se la lettera sia *utile* per i suoi scopi, sta a lei ora deciderlo" (c.m., 71). È soprattutto: ciò che è inutilizzabile per gli scopi della direttrice, per il destinatario interno come per quello nell'extra-testo, è il *plus-godere*⁶¹ quale traccia di un reale tanto unico quanto i circuiti della propria pulsione. L'essere che parla o il *parlessere* può incontrarlo

56 Cfr. A. Di Ciaccia in riferimento al percorso analitico, in <http://www.psychiatryonline.it/node/7543>

57 J. Lacan, *Il seminario. Libro XXIII*, cit., p. 55. I termini di *jouissance* vs. *désir* di Lacan sono tratti da un confronto con Hegel (*Genuss* vs. *Begierde*) nella prospettiva di A. Kojève e di A. Koyré, le cui lezioni parigine Lacan aveva frequentato. Sul nesso tra corpo e godimento cfr. *Lacan in Italia 1953-1978*, cit., p. 88.

58 Id., "Lituraterra", cit., p. 15.

59 Id., *Il seminario. Libro II*, cit., p. 12.

60 Id., "Lituraterra", cit., p. 15.

61 Cfr. J.-A. Miller, *Il monologo dell'apparola*, in "La Psicoanalisi", n. 20, 1996, pp. 20-39, qui pp. 29-30.

nell'elemento minimale del *sinthomo*, sicché “essere abbindolato da un reale è l'unica lucidità aperta al corpo parlante per orientarsi”⁶²: è il *sinthomo* che consente di trasformare i nodi in nodi da dispiegare. Il protagonista interno, che lo ha rinvenuto nei *détours* dei *Deutschlandgeräte*, nel *bordo* tra “sound del ponte” (37) e “faglia del ponte” (70), lo ha infine riversato nelle parole-litorale delle ultime pagine della sua *Lettera*. *Schräg e schief* come sono, sono in relazione col reale, a partire da un desiderio che è singolare e proprio per questo sa farsi carico dell'altro nella sua differenza⁶³.

Va da sé che non esiste “funzione quadro” senza “funzione macchia”⁶⁴. Il mio punto prospettico in ogni caso disloca l'asse del racconto di Ingo Schulze dal conflitto Est-Ovest a un'etica *del ben dire* capace di farsi carico del presente, dall'Ovest all'Est, dal Nord al Sud del mondo. In ordine alla lettura ne consegue che il racconto è “fatto per non leggersi”⁶⁵, ma per essere traslitterato di lettura in lettura. Preservando il godimento, “la cui mancanza rende l'Altro inconsistente”⁶⁶, lo slittamento di lettera in lettera può sollecitare quell'amore per una verità che si pluralizza, al pari del gioco di specchi dei *Dispositivi Germania* distorsivi.

Il racconto d'arte e di artisti di Schulze sottrae dunque la relazione tra *Innenwelt* e *Umwelt*, tra soggetto e oggetto, non soltanto alle risposte universalistiche di religione e scienza. Piuttosto, la sottrae a ogni tentativo di “far passare il sapere dal servo al padrone”, e dunque a ogni *signifiant maître*, a ogni significato padrone, che si erge a soggetto con lo scopo di stabilizzare il senso e “di far andare le cose al passo di tutti quanti”⁶⁷. Al suo posto, lo scrittore ‘reinstalla’ il “reale” che “è quel che

62 Id., “L'inconscio e il corpo parlante”, in *Scilicet. Il corpo parlante. Sull'inconscio nel secolo XII*, Alpes, Roma 2016, p. XXXI.

63 Cfr. J. Lacan, *Le Séminaire. Livre XIX. Ou... pire (1971-1972)*, a cura di J.-A. Miller, Seuil, Paris 2011, pp. 234-236.

64 Id., *Il seminario, Libro XI*, cit., p. 83 ss., in riferimento al quadro di H. Holbein il Giovane, *Gli ambasciatori* (1533).

65 Id., *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 273.

66 Id., “Sovversione del soggetto”, cit., p. 823.

67 Id., *Il seminario. Libro XVII*, cit., p. 47.

non va, quel che si mette di traverso su questa carreggiata, e più ancora, quel che non cessa di ripetersi per intralciare il cammino”⁶⁸. Nel suo *Deutschlandgerät*, Ingo Schulze lo affida a una scrittura che cerca di prendere in parola il lettore e invogliarlo a prestare ascolto a se stesso nel rapporto con l’Altro (A), laddove “la barra è uno dei modi più sicuri e più rapidi per la sua elevazione alla dignità di significante”⁶⁹.

68 Id., *La terza*, cit., p. 17.

69 Id., *Il seminario. Libro V*, cit., p. 355.

ANDREA D'URSO

IL SURREALISMO E LA CRITICA: CENT'ANNI D'IRRIDUCIBILE ALTERITÀ

Quest'anno non ricorre solo il centenario della morte di Lenin, di Franz Kafka, di Giacomo Puccini, dell'altro Giacomo – Matteotti – ucciso dai fascisti, ma anche quello della nascita del surrealismo, movimento di cui mi occupo da almeno vent'anni, e particolarmente nei suoi sviluppi negletti dopo la morte di André Breton con la compagine riunita attorno a Vincent Bounoure negli anni '70 – e dico negletti perché trascurati, persino volontariamente, dalla critica specializzata.

Il mio primo interesse nasceva dalla contraddizione di cui ho fatto esperienza come studente tra, da una parte, i vari volantini, interventi, periodici e libri di poesia e di mostre pittoriche che raccoglievo già nel lontano 2003 a Parigi, non solo sulla produzione di Vincent Bounoure¹, ma pure in testimonianza di un gruppo parigino e di un surrealismo ancora attivi a livello locale e internazionale² e, dall'altra parte, la totale assenza del nome di

1 V. Bounoure, *La Peinture américaine*, Rencontre, Lausanne 1967; trad. it. *La pittura americana*, Il Saggiatore, Verona 1969; Id. (éd.), *La civilisation surréaliste*, Payot, Paris 1976; Id. et al. (éd.), “BLS. Bulletin de liaison surréaliste”, nn. 1-10, 1970-1976 (ristampa in volume unico Savelli, Roma 1977); Id. (éd.), “Surréalisme”, nn. 1-2; Id., *Vision d'Océanie*, Musée Dapper, Paris 1993; le raccolte postume presso L'Harmattan, Paris: *Moments du surréalisme*, 1999; *Le surréalisme et les arts sauvages*, 2001; *L'événement surréaliste*, 2004; e con Micheline Bounoure, *Légendaire mélanésien*, 2006. Alla morte della moglie è ispirato V. Bounoure, *Le 31 juin*, URDLA, Villeurbanne 2011. Per la poesia: Id., *Envers l'ombre*, ill. de J. Benoît, Éditions surréalistes, Paris 1965; con J. Camacho, *Talismans*, Éditions surréalistes, Paris 1967, e *Les Vitriers*, G. Visat, Paris 1971; con M. Stejskal, *Maisons*, Collection du BLS, Paris 1976.

2 Cfr. “S.U.RR... Surréalisme Utopie Rêve Révolte”, nn. 1-5, 1996-2005; A. Joubert, *Le Mouvement des surréalistes ou le fin mot de l'histoire. Mort d'un groupe – naissance d'un mythe*, Nadeau, Paris 2001. Si vedano poi, in anni più recenti, G. Girard (éd.), *Insoumission poétique. Tracts, affiches et déclarations du groupe de Paris du mouvement surréaliste 1970-2010*,

Bounoure e di questa fetta di storia post-69 nei volumi intitolati *Surrealismo* o *Storia del surrealismo* che leggevo per i miei studi e le mie ricerche³. Essi terminavano tutti con la fatidica “fine del surrealismo storico” dichiarata proprio nel 1969 da Jean Schuster⁴, uno dei compagni e più stretti collaboratori di Breton, come lo era stato pure Bounoure che però, con una netta maggioranza di surrealisti, si oppose a questa decisione schusteriana.

Ho in primo luogo esplorato e chiarito le ragioni di questo silenzio della critica dal 1969 ad oggi, scoprendo poi che esse sono ideologiche⁵. In secondo luogo, avendo constatato come la retorica della “morte del surrealismo” non fosse affatto nuova, l’ho indagata più sistematicamente, per rilevare così che ha sempre accompagnato il movimento, nei discorsi dei suoi più accaniti detrattori, trasferendosi in quelli della critica letteraria⁶.

Le Temps des Cerises, Montreuil 2011; B. Solařík., F. Dryje (éd.), *Other Air. The Group of Czech-Slovak Surrealists 1990-2011*, Nakladatelství Arbor Vitae, Praha 2012; e dal 2019 la rivista “Alcheringa”.

- 3 Cfr. G. Durozoi, B. Lecherbonnier, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, techniques*, Larousse, Paris 1972; Ph. Audoin, *Les surréalistes*, Le Seuil, Paris 1973; J. Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, PUF, Paris 1984; H. Béhar, M. Carassou, *Le surréalisme. Textes et débats*, LGF, Paris 1984¹, 1992²; V. Bartoli-Anglard, *Le surréalisme*, Nathan, Paris 1989; G. Sebbag, *Le surréalisme. “Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre”*: 1918-1968, Nathan, Paris 1994; M.-P. Berranger, *Le surréalisme*, Hachette, Paris 1997; Au. Préta-De Beaufort, *Le surréalisme*, Ellipses, Paris 1997; G. Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, Paris 1997¹, 2004²; Id., *Le Surréalisme*, Hazan, Paris 2002.
- 4 J. Schuster, *Le quatrième chant*, in “Le Monde des livres”, 4 ottobre 1969, p. IV.
- 5 A. D’Urso, *Vincent Bounoure e gli sviluppi del surrealismo dopo la morte di André Breton*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena, 2009. Id., *Un surréaliste méconnu: Vincent Bounoure et la critique française et italienne*, in “Publif@rum”, n. 19, 2013, https://www.farum.it/publifarum/ezone_pdf.php?art_id=269.
- 6 Id., *Histoire des critiques du surréalisme et critique des Histoires du surréalisme. Pour une démystification de “l’historiographie surréaliste”*, in “Lingue e Linguaggi”, n. 5, 2011, pp. 99-110, <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/linguelinguaggi/article/view/11442/10487>. Id., *The lost (k)not. Authority, authorship and ideology in the international studies on Surrealism during Breton’s lifetime and afterwards*, in *Iris*, vol. 1, 2012. Id., *Cent ans de surréalisme – malgré Schuster? Paradigme dominant, critique ‘historique’ et histoire critique du post-69*, in “Enthymema”, n. 35, 2024, pp. 16-33, <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/22834/21647>.

Insomma, è come se Breton e i surrealisti abbiano continuamente dovuto sfidare la morte e render conto della propria operativa attività contro le accuse di essere *dépassés* o persino *trépassés*, già mentre erano in vita.

Con ciò non intendo insinuare che il surrealismo sia vivo a priori: dare l'abbrivio per indagare il suo stato oggi giorno era proprio uno dei propositi delle mie ricerche. Qui m'interessa piuttosto mostrare la costanza di una retorica "mortale" nei suoi confronti, in certe declinazioni che essa può assumere, spiegandone le ragioni, comuni o distinte che siano, e mostrandone le evoluzioni in tempi più recenti. Ma mi limiterò a dare solo pochi esempi significativi che possano anche evidenziare le continuità nel presentare un surrealismo altro, nel far passare per surrealista ciò che è altro dal surrealismo, dando vita a *riletture*, *riscritture* o persino *parodie* della sua storia reale, che appaiono alla fine come una *cattiva traduzione*, definita da Benjamin "una trasmissione imprecisa di un contenuto inessenziale"⁷. Il concetto d'*irriducibile alterità* evocato nel mio titolo va inteso dunque in senso doppio: non solo come una contrapposizione che sembra insanabile tra il surrealismo e i suoi critici; ma pure come un surrealismo che è altro da ciò che ne dice la critica o a cui essa vorrebbe ridurlo.

Il metodo che ho adoperato è quello della *critica comparata*, ossia del comparare la critica, applicando gli strumenti del comparatismo dai corpora letterari direttamente a quelli critici. Ma è stato necessario approfondire la questione passando a una *critica "genetica"* intesa a spiegare le filiazioni delle varie critiche. Tale genesi, però, non può andare senza una discussione della filiazione politica dei discorsi critici, ovvero ciò che preferisco chiamare *critica ideologica*, al di là della pura filologia, che è di per sé già parte integrante del succitato metodo comparatista.

Mi pare utile ed efficace partire da alcuni articoli usciti negli anni 2000 nei giornali italiani. Il primo sosteneva, senza dimostrazioni, che

7 W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), tr. it. di R. Solmi, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, p. 37.

Era sempre lui [Breton] a preparare i processi con cui venivano espulsi i deviazionisti. Così era stato cacciato Cocteau, sospetto per la sua mondanità, Dalí per il suo successo, Aragon per avere scritto, contro le norme del gruppo, romanzi. Erano riunioni cupe in cui Breton si trasformava in un inquisitore. Chi, come Vailland, le aveva subite non aveva mai potuto dimenticarle.⁸

Ora, uno studente ben informato sa che Cocteau e Vailland non hanno mai fatto parte del movimento surrealista; che le deviazioni di Dalí, prima che commerciali, erano fasciste, essendosi vantato di aver preso un tè con Franco; e che Aragon, prendendo le distanze da Breton, era diventato apertamente stalinista. Del resto, il dono della sintesi dell'autore è tale da riunire in una sola donna, una certa "Dorotea Carrington", le due surrealiste Leonora Carrington e Dorothea Tanning, entrambe compagne di Max Ernst... Questo è un buon esempio di mediazione culturale che traduce, trasmette e tramanda un'idea falsata, ideologicamente orientata del surrealismo. La lettera di Arturo Schwarz (5/12/2004) contro tali enormità non ha smosso l'articolista dalle proprie posizioni nella sua replica, mentre non è stata pubblicata la protesta dell'autore dell'antologia usata a pretesto ma non recensita⁹.

Il secondo caso parlava di "società surrealista" e, addirittura, d'istituzione pari a quella della Chiesa cattolica: "Infatti non si era mai visto un capo così autocratico come Breton, idolatrato dai suoi e portato quasi in sedia gestatoria come un papa"¹⁰. In tal caso la fonte di queste invettive contro il movimento è assai lampante, giacché sono riprese proprio dagli scritti raccolti nell'antologia recensita del gruppo *Le Grand Jeu*, creato da Daumal, Gilbert-Lecomte e il succitato Vailland: non si diceva, infatti, che "*Le Grand Jeu*" (1928-1930) non era parte del surrealismo e che, anzi, con esso i rapporti furono sempre molto tesi,

8 G. Scaraffia, *Breton, l'inquisitore della normalità*, in inserto domenicale del "Sole 24 ore" del 28/11/2004.

9 P. Di Palma (a cura di), *I surrealisti francesi. Poesia e delirio*, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, Roma 2004.

10 S. Malatesta, *Nel piccolo club del surrealismo*, in "La Repubblica" del 5/2/2005.

fino alla rottura completa del 1929. Aggiungiamo la *Papologie d'André Breton* scritta da Georges Ribemont-Dessaignes, un grande amico dei fondatori del Grand Jeu, per il pamphlet *Un Cadavre* del 1930, stilato da Bataille e altri “dissidenti” contro Breton, del quale non avevano gradito i conti tirati con loro nel *Secondo manifesto del surrealismo*.

I temi di “cappella surrealista”, del “papa Breton” e della sua “morte” precocemente dichiarata, poi estesa a tutto il movimento, fanno così la loro comparsa e ritorneranno periodicamente. Si veda in primis la celebre *Histoire du surréalisme* del 1945 di Maurice Nadeau, che ufficializza i termini “fine”, “fallimento” ed “eternità”¹¹, argomento poi ripreso da Schuster nel 1969, accostando alla “fine del surrealismo storico” proprio l’idea di un “surrealismo eterno”. È altrettanto significativo che, in pieno secondo dopoguerra, cioè nel bel mezzo della loro adesione al PCF stalinizzato, tanto Jean-Paul Sartre quanto Vailland abbiano rivolto le stesse accuse contro i surrealisti “piccolo-borghesi” per pronunciare la sentenza sul “fallimento” – sottinteso politico – del surrealismo¹².

11 “Une histoire du surréalisme! Le surréalisme est donc mort! Telle n’est pas notre pensée. L’état d’esprit surréaliste, il vaudrait mieux dire: le comportement surréaliste, est éternel. [...] Toutefois, il y eut, à proprement parler, un mouvement surréaliste, dont la naissance coïncide, en gros, avec la fin de la première guerre mondiale, la fin avec le déclenchement de la deuxième” (M. Nadeau, *Histoire du surréalisme* [1945], Le Seuil, Paris 1964, p. 4); si veda poi il riferimento a ciò che costituirebbe il suo fatidico “échec: le monde continue de vivre comme si les surréalistes n’existaient pas” (ivi, p. 180).

12 J.-P. Sartre, *Situation de l’écrivain en 1947*, in *Qu’est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948, pp. 169-308. R. Vailland, *Le Surréalisme contre la révolution*, Éditions sociales, Paris 1948¹; Éditions Complexe, Bruxelles 1988². M. Blanchot, *Réflexions sur le surréalisme*, in *La part du feu*, Gallimard, Paris 1949, pp. 90-102. Y. Bridel, *Miroirs du surréalisme: essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939)*, L’âge d’homme, Lausanne 1988. P. Bürger, *De la nécessité de l’engagement surréaliste et de son échec*, in W. Asholt et H.T. Siepe (éd.), *Surréalisme et politique – politique du surréalisme*, Rodopi, Amsterdam 2007, pp. 57-71. Sul tentativo di fagocitazione stalinista del surrealismo dopo la morte di Breton, cfr. A. Jouffroy, *La fin des alternances*, Gallimard, Paris 1970. Sul riutilizzo in tempi più recenti della tesi ideologica del fallimento innato del surrealismo in funzione del 1969 in J. Chénieux-Gendron, *Grand écart identitaire. Le politique et l’esthétique*

Il conflitto tra surrealismo francese e membri del Grand Jeu è di notevole importanza perché permette di cogliere le origini delle interpretazioni denigratorie del surrealismo che provengono da molteplici movimenti antagonisti, cioè che fondano la propria identità in opposizione al surrealismo. A questo punto si può ben vedere proprio che filiazione *genetica* e filiazione *politica* vanno di pari passo, al punto che si potrebbe stilare ciò che definirei una *genealogia della critica del surrealismo* che, come ogni albero genealogico, comporta connubi e filiazioni ulteriori, con tanto di apparente complesso quasi edipico di uccisione del padre, che però cela profonde radici ideologiche. Va notato che tutto ciò, con i dovuti distinguo tra marxismo, comunismo e stalinismo ben presenti ai surrealisti, sfugge oppure viene intenzionalmente tralasciato o mistificato dalla critica stessa¹³.

In tal senso, il surrealismo belga, vicinissimo al Partito Comunista del Belgio, mostra bene l'influenza staliniana che è filtrata mediante la figura chiave di Achille Chavée, prima sul gruppo Rupture (1934-1938) e, subito dopo, sui surrealisti del Hainaut, e da questi ultimi, attraverso la rivista clandestina "La Main à plume" (1941-1944), su Noël Arnaud e Christian Dotremont, fondatori del "Surréalisme révolutionnaire" (1947-1948), che pretendeva di soprassedere all'esperienza dei surrealisti parigini negli anni '20 e '30 col Partito Comunista Francese, di cui essi avevano patito e poi denunciato la stalinizzazione. Ma come insegna Marx nell'incipit del *18 Brumaio*¹⁴, gli eventi si ripetono due volte, la prima come tragedia, la seconda sotto forma di

dans le surréalisme français. Trois moments: 1935, 1947, 1969, in "Synergies Canada", n. 3, 2011, pp. 1-9, <https://doi.org/10.21083/synergies.v0i3.1405>, si veda A. D'Urso, *Récit de titane à grandir. L'historique et l'ontologique dans l'appréciation du surréalisme. Une critique d'un article récent*, in "Lingue e Linguaggi", n. 10, 2013, pp. 19-31, <http://doi.org/10.1285/i22390359v10p19>.

- 13 Come esempi meno remoti, cfr. É. Brun, *Le marxisme sous le prisme des "avant-gardes" artistiques*, in "Le Portique", n. 32, 2014, <http://journals.openedition.org/leportique/2721>; e L. Goretti, *L'action n'est pas un rêve. Storia dell'Internazionale situazionista tra arte, gioco e politica*, tesi di dottorato, Iuav-Venezia, 2018-2019, <https://air.iuav.it/handle/11578/286424>.
- 14 K. Marx, *Il 18 Brumaio di Luigi Bonaparte* (1852), Editori Riuniti, Roma 2015.

farsa: proprio a seguito dell'intimazione del PCF, i Surrealisti Rivoluzionari si sciolgono per rifondersi, su iniziativa dello stesso Dotremont e di Asger Jorn (poi situazionista), nel movimento CoBrA (1948-1951), stavolta però sotto la bandiera opposta della pura estetica – *l'art pour l'art* – che Breton e i surrealisti combattevano quanto l'*agit-prop*.

Anche figure come Guy Debord, attrirate dal Lettrismo d'Isidore Isou, si ritrovano nell'Internazionale lettrista nel 1952, prima di riunirsi attorno a veterani surrealisti belgi, notoriamente staliniani, nella rivista “Les Lèvres nues” (1954-1958) e poi fondare nel 1957 il Situazionismo, che proferisce paradossalmente l’“amara vittoria del surrealismo”¹⁵ per dichiarare la sua sconfitta di fronte al mondo capitalista e la morte definitiva dell'arte. Ancora negli anni '70, i maoisti del gruppo di “Tel Quel”, violentemente anti-surrealisti, creano un evidente contrasto identitario proclamando lo slogan “Abbasso il surrealismo, viva l'avanguardia!”¹⁶. Tali movimenti ostili, che si ritenevano più avanguardisti dell'avanguardia storica, ormai considerata finita, morta e sepolta, nonostante essa si sia rivelata, nella realtà dei fatti, più longeva di loro, sono presentati tutt'oggi come suoi eredi, in riviste e in altri volumi recenti con pressappoco gli stessi autori e curatori¹⁷, legati alla grande famiglia universitaria cresciuta all'ombra del Centre de recherches sur le surréalisme di Henri Béhar, le cui simpatie per dada e Tzara (egli stesso nel PCF fino al 1956) sono ben note.

Preciso che qui sto mostrando solo la situazione del surrealismo nella critica, ma non bisogna pensare che i surrealisti non abbiano replicato volta per volta alle varie provocazioni: tutto

15 *Amère victoire du surréalisme*, in “Internationale situationniste”, n. 1, 1958, pp. 3-4. Si veda poi J.-F. Dupuis [Raoul Vaneigem], *Histoire désinvolte du surréalisme*, P. Vermont, Nonville 1977; Libertalia, Montreuil 2013; tr. it. *Storia disinvolta del surrealismo*, AAA Edizioni, Bertoliolo 1996.

16 Tel Quel, *À bas le surréalisme – vive l'avant-garde*, riprodotto in *BLS*, n. 5, 1972, p. 24.

17 *Mélusine*, n. XXVIII – *Le surréalisme en héritage: les avant-gardes après 1945*, éd. O. Penot-Lacassagne et E. Rubio, 2008; O. Penot-Lacassagne (éd.), *(In)actualité du surréalisme (1940-2020)*, Les presses du réel, Dijon 2022.

il dibattito coi surrealisti belgi, quelli “rivoluzionari” e con le neoavanguardie si nutre di manifesti, interventi, botte e risposte nelle riviste dell'epoca, nonché in volumi come gli *Entretiens* di Breton o i *Vingt ans de surréalisme* di Jean-Louis Bédouin¹⁸, che poi si oppose a Schuster, divenendo parte attiva nella compagine di Bounoure. Ma già in *Haute fréquence* del 1951 i surrealisti esprimevano la loro alterità, non riducibile ai commenti più o meno falsanti che riscrivevano la loro storia:

Il surrealismo non deve rassomigliare alla lettera di quello che fu un tempo. Meno ancora alla caricatura che ne propongono i suoi avversari. Contrabbandando una versione del suo passato storico ritualmente espurgata a loro cura, invano tenterebbero di far passare per limiti del surrealismo i limiti assai angusti del loro intendimento.¹⁹

Eppure, Breton non rifiutò di aprirsi agli universitari, come nel caso del convegno – al quale tuttavia non partecipò – organizzato nel 1966 da Ferdinand Alquié, sebbene questi avesse nel 1955 riscritto a suo modo la *Filosofia del surrealismo*, sostituendo con Descartes e Kant, che preferiva, Hegel e Marx, reali punti di riferimento delle posizioni teoriche e pratiche del movimento²⁰. Breton si era aperto anche alla tesi di dottorato preparata su di lui da Marguerite Bonnet²¹, più tardi divenuta l'eccellente curatrice dei volumi delle sue opere complete, ma anche tra le prime sostenitrici della vulgata schusteriana, contribuendo così all'esclusione delle riviste di Bounoure da ogni catalogazione²².

18 A. Breton, *Entretiens 1913-1952* (1952), in *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, Paris 1999, pp. 423-649. J.-L. Bédouin, *Vingt ans de surréalisme. 1939-1959*, Denoël, Paris 1961; tr. it. *Storia del surrealismo dal 1945 ai nostri giorni*, vol. II, Schwarz, Milano 1960.

19 Cfr. ivi, pp. 311; tr. it. *Alta frequenza*, in F. Fortini, L. Binni (a cura di), *Il movimento surrealista*, Garzanti, Milano 1991, p. 163.

20 F. Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, Paris 1955; Id. (éd.), *Entretiens sur le surréalisme*, Mouton, La Haye 1968.

21 M. Bonnet, *André Breton: naissance de l'aventure surréaliste* [1975], J. Corti, Paris 1988.

22 Cfr. M. Bonnet, J. Chénieux-Gendron (éd.), *Revues surréalistes françaises autour d'André Breton 1948-1972*, avec la collaboration de J. Pierre, J. Vovelle, P. Bernier et M. Sonnet, Kraus international publications, Millwood 1982.

Passando appunto alla questione del 1969, posso solo riassumere rapidamente i punti fondamentali utili a comprendere, in funzione del nostro tema, come sia avvenuta la soppressione dell'alterità costituita dall'opposizione e dall'alternativa a Schuster createsi intorno a Bounoure. Rispetto alla fase precedente c'è una differenza non indifferente: questa volta l'atto di decesso del surrealismo storico è stilato non da esterni ostili, ma da uno dei suoi componenti che a un certo punto – deluso dai recenti riflussi del movimento studentesco sessantottino a Parigi e dalla repressione sovietica della Primavera di Praga avallata da Fidel Castro, e stanco di dover tener testa alle obiezioni interne che suscitavano le sue proposte – decide innanzitutto di ritirarsi e poi, approfittando dello smarrimento momentaneo del gruppo parigino, di prendere quell'iniziativa autonoma, suscitando varie contestazioni immediate. Da quel momento, la critica specializzata trova un avallo alla sua operazione atavica di dichiarare morto il surrealismo, con la particolarità di trasformarsi così in vero e proprio *occultamento* delle attività e delle relative produzioni della compagine di Bounoure negli anni '70, nonché del ruolo dello stesso nella riattivazione di un gruppo parigino negli anni '90, che poi è quello che esiste ancora oggi.

Andando subito al sodo, devo dire che le ragioni di questo silenzio volontario si comprendono sempre attraverso un lavoro di critica filologica, genetica e ideologica delle posizioni assunte dalle autorità della storiografia surrealista, che peraltro si trasmettono dagli anni '70 e '80 ai più recenti allievi ed eredi dei mostri sacri, morti nel frattempo. Tale lavoro è sfociato in ciò che definirei come una *critica sociologica*, poiché ha portato a una vera e propria sociologia della critica specializzata, rivelando come la versione dominante sul 1969 sia il risultato di un'*autorità* prodotta dall'intesa tra esperti ed ex-surrealisti della fazione schusteriana. Le mie ricerche, infatti, hanno messo apertamente in rilievo le loro strette relazioni, in particolare attraverso gruppi di ricerca universitari cui apparteneva José Pierre, tra i più stretti collaboratori di Schuster²³, e associazioni culturali come ACTUAL (1982-

23 Recherche Coopérative sur Programme, RCP 402, diretta da Marguerite Bonnet e Jacqueline Chénieux-Gendron. Tra i prodotti dell'équipe, oltre

1993), fondata e diretta dallo stesso Schuster, e quella degli Amis de Benjamin Péret, non senza sue manovre supportate dall'interno da un altro dei suoi più stretti sostenitori, Claude Courtot, poi presidente dal 1996 al 2008. Tale pratica d'occultamento di quanto avvenuto a Parigi dopo il 1969, in opposizione a Schuster, non ha ovviamente impedito agli esegeti di parlare del surrealismo nel resto del mondo o, meglio, *dei surrealismi*, secondo un termine da loro messo in voga e oggi tradotto nel "surrealismo allargato" delle nuove leve di questa scuola storiografica, per cui il decreto schusteriano significa che, siccome il surrealismo storico è morto, i surrealisti sono allora dappertutto²⁴.

Come ho già scritto altrove, la vecchia retorica della morte del surrealismo ricorda che "Un buon surrealista è un surrealista

al volume citato nella nota precedente: "Revue et tracts surréalistes et de l'horizon surréaliste en France et dans le monde (1919-1974). Bulletin de liaison", nn. 1-13, CNRS-Université François-Rabelais, 1975-1980; poi divenuto "CAS, Champs des activités surréalistes", nn. 14-20, CNRS-Université Paris VII, UER Sciences des textes et documents, 1981-1984; infine rimpiazzato dalla rivista "Pleine marge", diretta da J. Chénieux-Gendron; J. Pierre (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1: 1922-1939, Le Terrain vague, Paris 1980, et t. 2: 1940-1969, suivis de compléments au tome 1, texte de J. Schuster, Le Terrain vague, Paris 1982; J. Chénieux-Gendron et al. (éd.), *Le Surréalisme autour du monde: 1929-1947. Inventaire analytique de revues surréalistes ou apparentées*, avec la collaboration de J. Baker, P. Gille, E. Guigon, T. Mathews, J. Pierre, M. Remy et J. Vovelle, CNRS Éditions, Paris 1994.

- 24 Sull'indubbia continuità con lo studio dei surrealismi promossi da J. Chénieux-Gendron in "Pleine Marge" si veda l'attuale proposta di "surréalisme élargi" di F. Flahutez, O. Penot-Lacassagne et al. per il convegno intitolato appunto *Surréalismes Paris 2024*: <https://surrealismstudies.org/>. In linea con le operazioni dell'équipe universitaria RCP 402 succitata e di Courtot per ignorare le produzioni di Bounoure e considerare come sola soluzione post-69 quella di Schuster, si vedano i contributi di J. Duwa, *Du surréalisme historique au surréalisme éternel: remarques sur les revues "L'Archibras" et "Coupure", 1967-1972*, in "La Revue des revues", n. 34, 2003, pp. 23-46; e Id., *1968, année surréaliste. Cuba, Prague, Paris*, IMEC, 2008; nonché il panegirico di ACTUAL di un'allieva di F. Flahutez – A. Foucault, *Le projet ACTUAL (1982-1993), un impossible "Palais idéal" pour le surréalisme*, in "Revue française d'histoire du livre", n. 141, 2020, pp. 325-350 – che altrove parla a torto di "surrealismo ignorato" per quello fino al 1969, senza andare al di là: Id., *Histoire du surréalisme ignoré (1945-1969). Du Déshonneur des poètes au "surréalisme éternel"*, Hermann, Paris 2022.

morto”, parafrasando la formula attribuita al generale Sheridan “Un buon Indiano è un Indiano morto”, alla base dello sterminio degli Amerindi; la variante che ne propose proprio nel 1969, all’epoca della cosiddetta politica d’integrazione, l’Indiano Harold Cardinal, “Un buon Indiano è un non-Indiano”²⁵, ispira invece la retorica della critica attuale: “Un buon surrealista è un *non-surrealista*”. In un modo o nell’altro il surrealismo è represso nella sua alterità e, per lo stesso motivo, è altrove rispetto al luogo in cui lo individua opportunisticamente la critica in base a propri criteri, giacché essa deve pur continuare a scrivere di surrealismo, benché lo reputi morto.

Questa doppia immagine dialettica mi pare richiamare la bella figura scelta per il nostro seminario: *Il Minotauro* di Watts (1885), malinconico, a tratti romantico, con lo sguardo verso l’infinito del mare che non può raggiungere, confinato com’è nella sua gabbia labirintica – immagine forse ispiratagli da un articolo coevo di William Thomas Stead sulla prostituzione minorile, e che ha ispirato a sua volta la riscrittura del mito da parte di Borges²⁶. Ecco, ho parlato di mostri sacri della critica, che forse il Minotauro di Watts potrebbe rappresentare, con quell’uccellino che schiaccia sotto una mano, in un gesto di stizza magari, verso qualcosa che rappresenta la libertà che lui non ha, e particolarmente la libertà di volare alto. Non so quanto, col senno di poi, quel povero volatile possa essere una rappresentazione del surrealismo e dell’invidia, dell’imbarazzo, del fastidio che esso provoca nei suoi esegeti, forse proprio per la sua vitale inafferrabilità. Ma so ciò che scriveva Benjamin a proposito del mercato capitalistico, inevitabile meta labirintica, moderno Minotauro nella fauci del quale tutti finiamo²⁷. E so quanto il surrealismo abbia sfidato sia il capitalismo, sia la critica letteraria.

Un’immagine proposta da Breton nel lontano 1924 mi sembra perciò calzante per chiudere questo mio discorso nel 2024 sulla

25 H. Cardinal, *The Unjust Society. The Tragedy of Canada's Indians*, M.G. Hurtig, Edmonton 1969, p. 1.

26 J.L. Borges, *La casa di Asterione* (1947), in *L'Aleph*, tr. it. di F. Tentori Montalto, Feltrinelli, Milano 1959, pp. 65-68.

27 W. Benjamin, *Parco centrale* [1938-1939], in *Opere complete*, vol. VII, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2006, pp. 189, 205, 206.

lotta irriducibile dell'alterità surrealista nei confronti della critica che la vuole ingabbiare in bare precoci, schemi semplificanti o edulcorazioni generalizzanti. Giocando sull'espressione "senza filo" divenuta di moda all'epoca per il telegrafo e per l'uso che ne facevano i futuristi, Breton rinviava implicitamente alla libertà della scrittura automatica da ogni logica, ma pure alla mancanza del celebre filo d'Arianna, concludendo così: "devo essere Teseo, ma Teseo rinchiuso per sempre nel suo labirinto di cristallo"²⁸.

28 Tr. mia; cfr. A. Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité* [1924-1925], in *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Paris 1992, p. 265.

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

ANDREA BENEDETTI è ricercatore senior (B) di “Lingua, traduzione e linguistica tedesca” presso l’Università di Bologna (Dip. DIT, Forlì). Svolge le sue ricerche nell’ambito della teoria e della pratica della traduzione. È autore di due monografie: *Tra parola e immagine: una rilettura dei Reiseberichte (1793) di W.H. Wackenroder alla luce della circolarità ermeneutica* (2019) e *Rivoluzione conservatrice e fascino ambiguo della tecnica. E. Jünger nella Germania weimariana: 1920-1932* (2008).

MARIO BOSINCU è ricercatore in Letteratura tedesca presso l’Università di Sassari. Ha pubblicato due monografie – *Autorschaft als Widerstand gegen die Moderne. Über die Wende Ernst Jüngers* (2013) e *Sulle posizioni perdute. Forme della soggettività moderna dall’anticapitalismo romantico a Ernst Jünger* (2014) – e ha ideato e fondato la collana *L’altra parte. Testi e studi di letteratura e cultura tedesca*, curando per i tipi de *Le Lettere* volumi di Ernst Jünger e di Friedrich Georg Jünger.

FRANCESCO CATTANEO è professore associato di Filosofia (Estetica) presso l’Università di Bologna. Tra i suoi lavori più recenti: *La presenza degli dèi. Filosofia e mito in Friedrich Nietzsche e Walter F. Otto tra verità e bellezza* (2019); le curatele: “*So viel Misstrauen, so viel Philosophie*”. *Nietzsche lettore di filosofia* (2023); *Heidegger e i poeti* (2022); *La verità che avviene. Sulla compagnia tra arte e filosofia* (2022); *Estetica e traduzione* (2022); “*Sogni febbrili*”: *Werner Herzog e la filosofia* (2020); *Nietzsche nella letteratura del Novecento. Percorsi interpretativi* (2019).

MASSIMO DELL'UTRI insegna filosofia del linguaggio, filosofia della multiculturalità e filosofia della letteratura e delle arti all'Università di Sassari. Il suo ultimo libro è *Hilary Putnam's Philosophical Naturalism: Making Philosophy Matter for Life* (Lexington 2024), e il suo ultimo articolo *Plain Alethic Pluralism: The Human Face of Truth* (in "Synthese", 204, 2024, pp. 1-20). Le sue ricerche riguardano argomenti di epistemologia, metafisica e filosofia del linguaggio, in particolare il concetto di verità.

ANDREA D'URSO, ricercatore senior in Letteratura francese presso l'Università degli Studi di Sassari, ha due dottorati, due abilitazioni di II fascia (in francesistica 10/H1 e comparatistica 10/F4) e le equivalenti *qualifications* francesi (sezioni 9 e 10). Oltre a *Théorie et écritures surréalistes* (con A. Calì, Pensa 2012), è autore di numerosi studi su Bounoure, Calas, Mabilie, Baudelaire, Benjamin, Lucini e Rossi-Landi in volumi e riviste internazionali: <https://uniss.academia.edu/AndreaDUrso>.

ROSALBA MALETTA, germanista presso l'Università degli Studi di Milano, si occupa di interpretazione psicoanalitica del testo poetico e letterario. Tra i suoi libri: *Der Sandmann di E. T. A. Hoffmann. Per una lettura psicoanalitica* (2003); *A Milano con Benjamin. Soglie ipermoderne tra flânerie e time-lapse* (2015); *La città e l'inconscio nell'era globale. Germanistica in dialogo multidisciplinare* (2023). D. Grünbein, *Il bosco bianco. Poesie e altri scritti* (2020); Id., *Poesia, filosofia e le loro peripezie* (2024).

FILIPPO SANI è professore ordinario di Storia dei Processi Formativi presso l'Università di Sassari. Al XVIII secolo ha dedicato monografie quali *Collegi, seminari e conservatori nella Toscana di Pietro Leopoldo* (La Scuola, Brescia 2001); *Educazione e retorica nell'età delle "Querelles"* (prefazione di D. Julia, Vita e Pensiero, Milano 2003); *Rousseau e le pedagogie dell'assenza* (La Scuola, Brescia 2017); *La Lettera critica sull'educazione di Charles-Marie de La Condamine* (Anicia, Roma 2022); *La solitudine dell'uomo di lettere e le sue storie* (Scholé, Brescia 2023), opera, quest'ultima, che ha ricevuto il Premio italiano di Pedagogia 2024.

SIMONETTA SANNA, professore emerito di Letteratura tedesca, presidente dell'Associazione italiana di Germanistica (2004-2007), ha pubblicato numerosi studi su Lessing, Büchner, Kleist, Döblin, Rilke, Kafka e su narratori contemporanei. I suoi temi di ricerca sono l'ermetismo, la letteratura di viaggio, la follia e il male. Monografie recenti: *Nazi-Täterinnen in der deutschen Literatur. Die Herausforderung des Bösen* (2017); *Una vergogna esemplare. Lettura de La marchesa di O... di Heinrich von Kleist* (2019); *Gegen die Feindschaft. Ein Übungsbuch. Hans Keilsons Der Tod des Widersachers* (2023).

INDICE DEI NOMI

- Actual (Associazione), 123, 124
Agreda y Vargas D., 35
Alcibiade, 8
Alquié F., 122
Amis de Benjamin Péret (Associazione), 124
Andreas-Salomé L., 69, 74, 75, 77, 81
Anscombe E., 19
Anz T., 90
Aragon L., 118
Aristotele, 23, 25, 39, 46, 50
Arnaud N., 120
Asholt W., 119
Audoin Ph., 116
Aulagnier P., 73, 75
Aulnoy M.-C., baronessa d', 28, 29, 35-37
Baer U., 77
Bailly J.-S., 28
Baioni G., 75, 79
Baker J., 124
Balguerie V., 37
Baluschek H., 93, 94
Barbin C., 37
Bartoli-Anglard V., 116
Baruffi L., 58
Basile G., 28
Bassermann D., 69, 77, 80
Bataille G., 7, 119
Baudoin J., 35
Beck S., 85
Bédouin J.-L., 122
Béhar H., 116, 121
Beiser F.C., 64
Bell D., 75
Belski F., 79
Benjamin W., 117, 125
Benoît J., 115
Berger P., 57
Bergson H.-L., 90
Bernard C., 29, 37
Berranger M.-P., 116
Bevilacqua G., 75
Biemel W., 41
Binczek N., 70
Binni L., 122
Blackburn S., 14, 15, 18-20, 22
Blanchot M., 119
Blue D., 61, 62
Boch J., 37
Bodin J., 39
Böhlendorff C.U., 43-45, 47, 49
Bonazzi M., 78
Bonnet M., 122, 123
Bonola M., 41
Borges J.L., 67, 125
Bottiroli G., 102
Bounoure M., 115
Bounoure V., 115, 116, 122-124
Breton A., 10, 115-119, 121, 122, 125, 126
Bridel Y., 119
Brittnacher H.R., 79
Britton R., 75
Brobjer T.H., 59
Brun É., 120
Buber M., 19

- Bühler B., 70
 Bürger P., 119
 Busoni F., 79
 Calzoni R., 86
 Camacho J., 115
 Camera F., 41
 Campioni G., 59
 Camus J.-P., 34
 Carassou M., 116
 Cardinal H., 125
 Carmagnola F., 78, 110
 Carpitella M., 59, 60, 62-67
 Carrington L., 118
 Carson J., 35
 Castellari M., 86
 Castro F., 123
 Catling J., 81
 Cavell S., 19
 Cazotte J., 11, 27-39
 Centre de recherches sur le surréalisme, 121
 Certeau M. de, 7
 Cervantes M. de, 34
 Chamfort S.-R. N. de, 28
 Chavée A., 120
 Chénieux-Gendron J., 116, 119, 122-124
 Chiarini P., 89, 90
 Cimatti F., 103
 CoBrA, 121
 Cocteau J., 118
 Cointreau Abbé, 28
 Condorcet M.-J.-A.-N. de Caritat, marchese di, 28
 Contri G.B., 80, 103
 Corpus Hippocraticum, 38
 Cosenza D., 103
 Coste P., 29
 Courtot C., 124
 Crébillon C.-P. Jolyot de, 28, 32
 Crescenzi L., 70
 Dada, dadaismo, 121
 Dalí S., 118
 Darbo-Peschanski C., 39
 Darmon M., 80
 Daubresse M., 78
 Daumal R., 118
 Daviau D.G., 88
 Debord G., 121
 Decker G., 73, 74
 Décote G., 32-34, 39
 Defrance A., 36
 Deleuze G., 79
 Dello Preite M., 60
 Delseit W., 83, 89, 90, 92
 De Portu E., 77
 De Portu I., 77
 Derrida J., 103
 Descartes R., 122
 Destro A., 77
 Di Ciaccia A., 69, 70, 78, 80, 112
 Dieckmann L., 81
 Di Palma P., 118
 Dostoevskij F., 66
 Dotremont C., 120, 121
 Drexler S.V., 94
 Dryje F., 116
 Dubois F.-R., 36
 Du Bos J.-B., 39
 Dupuis J.-F., v. Vanegem R.
 Durozoi G., 116
 D'Urso A., 116, 120
 Duwa J., 124
 Ebnetter C., 74
 Eco U., 94
 Emerson R.E., 59
 Engel M., 73, 75, 79
 Eraclito, 50
 Ernst M., 118
 Espiard de la Borde F.-I. d', 39
 Evola J., 63
 Ferino L., 61
 Feuerbach L., 8, 59, 61, 62
 Fiedler T., 75
 Fillmore C.J., 94
 Fitzner F., 70, 72, 79
 Flahutez F., 124
 Fontenelle B. Le Bovier de, 32
 Foot F., 19
 Fortini F., 122
 Foucault A., 124
 Foucault M., 10, 60, 102

- Franco F., 118
 Frankl V., 57
 Freud S., 10, 79, 99, 101, 104-106
 Frigerio A., 69, 79
 Frings M., 41
 Galimberti U., 64
 Galland A., 30
 Gambini F., 80
 Gevrey F., 37
 Giacomelli A., 53
 Giametta S., 58
 Gilbert-Lecomte R., 118
 Gille P., 124
 Girard G., 115
 Giraud Y., 27
 Godenne R., 37
 Gödden W., 83
 Görner R., 79
 Goethe J.W., 51, 52
 Goggio A., 86
 Goretti L., 120
 Gouhier H., 66
 Grand Jeu (Le), 118-120
 Grant R.W., 29
 Green A., 74, 75
 Gregorio G., 53
 Grigenti F., 51
 Grosz O., 94
 Guellouz S., 37
 Gueullette T.-S., 30, 33
 Guigon E., 124
 Hadot P., 19
 Hainaut (surrealisti del), 120
 Hamburger K., 80
 Hamilton A., 31
 Hazard P., 11
 Hegel G.W.F., 15, 19, 50, 112, 122
 Heidegger M., 41, 49-55, 99
 Herrmann F. von, 41
 Hervé M., 27
 Hödl H.G., 57, 58, 61
 Hölderlin F.-W., 11, 41-55
 Hölzle D., 38
 Hübner A., 84, 88, 90, 92, 93
 Hulewicz W., 72
 Husserl E., 19
 Internazionale lettrista, 121
 Isou I., 121
 Jacobsen J.P., 74
 Jaeger P., 41
 Jaeglé C., 78
 Janz C.P., 62
 Jasmin N., 29
 Jaspers K., 64
 Jonas H., 65
 Jorn A., 121
 Joubert A., 115
 Jouffroy A., 119
 Jung C.G., 58, 90
 Jung F., 94
 Kadi U., 109
 Kafka F., 77, 115
 Kahn D., 28
 Kant I., 23, 122
 Kantorowicz E., 77
 Kasties B., 83, 87, 90
 Keller-Rahbé E., 37
 Kiesel H., 86, 87
 Kippenberg A., 77
 Kippenberg K., 69
 Kittler F.A., 70
 Klee P., 70
 Kleist H., 59
 Kliebenstein G., 28
 Koelsch A., 77
 Koeppl P., 32
 Kojève A., 112
 Korber T., 83
 Koyré A., 112
 Křenek E., 79
 Küenzlen G., 9
 Lacan J., 27, 69, 71, 73, 77-80, 99-106, 109, 110, 112, 113
 La Fayette M.-M. Pioche de la Vergne, contessa di, 36
 La Fontaine J. de, 30
 La Force C.-R. de Caumont, 29
 La Harpe J.-F. de, 28
 Lasker-Schüler E., 88
 Lautel-Ribstein F., 35
 Lauterbach D., 73, 75, 79
 Lavagetto A., 75, 76, 80

- Lecherbonnier B., 116
 Leclaire S., 74, 75
 Lenin, 115
 Leonardo, 72
 Lessing G., 59
 Lettrismo, 121
 Levinas E., 23, 24
 L'Héritier de Villandon M.-J., 29
 Liguori D., 72
 Loaldi S., 75
 Locke J., 29
 Lubac H. de, 61
 Luchetti A., 73
 Lyria H., 67
 Malatesta S., 118
 Malebranche N., 29
 Malesherbes G.-C. de Lamoignon de, 28
 Maletta R., 105
 Malkani F., 79
 Marafioti R.M., 53
 Marcel G., 66
 Marinetti F.T., 77
 Marmo C., 94
 Marmontel J.-F., 28
 Martinec T., 70
 Martinson S.D., 64
 Marx K., 54, 120, 122
 Masi G., 41
 Mathews T., 124
 Mattazzi I., 27, 28
 Matteotti G., 115
 McEntyre M.C., 58
 Meidner L., 93
 Meyer A.R., 84, 92, 97
 Michelangelo, 81
 Mieszkowok S., 79
 Miglio C., 70, 72
 Miletto R., 80
 Miller J.-A., 69, 102, 104, 112, 113
 Milner M., 38
 Minor N., 75
 Montesquieu C.-L. de, 39
 Montinari M., 57
 Morasso M., 81
 Munari S., 37
 Münchhausen T. Freiherr von, 72
 Murakami H., 20
 Murat H.-J. de Castelnau de, 29
 Murdoch I., 19
 Nacci M., 39
 Nadeau M., 115, 119
 Nalewski H., 69
 Navarini C., 22, 25
 Nicolaïdis N., 74, 75
 Nieberle D., 79
 Nietzsche F., 7, 8, 10, 44, 54, 57-68, 85, 90, 95
 Nodier C., 33
 Nölke G., 69
 Nussbaum M., 19
 Nye E., 38
 Ochwaldt C., 41
 Olivotto C., 74
 Omero, 11, 49
 Orlando F., 11
 Pagliardini A., 103, 110
 Paleari M., 86
 Palombi F., 110
 Pampaloni Fama M.L., 59, 60
 Panthel H.W., 86, 95
 Paracelsus P.A.T.B., 28
 Parmenide, 50
 Pascal B., 17
 Pasewalck S., 70, 72, 79
 Pellicani L., 9
 Penot-Lacassagne O., 121, 124
 Perrault C., 29, 30
 Perrin J.-F., 31
 Péris de la Croix F., 30
 Petrarca F., 81
 Petrini M., 28
 Pfeiffer E., 72
 Pierre J., 122-124
 Pinthus K., 84, 85, 87
 Platone, 50
 Pocar E., 59
 Poe E.A., 103
 Porge E., 78-80
 Porombka S., 79
 Porzio D., 67
 Potthoff E., 81

- Pound E., 77
 Préta-De Beaufort Au., 116
 Puccini G., 115
 Putnam H., 19, 20, 22-24
 Putnam R.A., 19
 Racalbuto A., 74
 Rainone A., 25
 Rath C.-D., 99, 104
 Rath I.W., 57-59
 Raynard S., 28
 Recherche Coopérative sur Programme (RCP 402), 123, 124
 Rehm W., 61
 Reitani L., 41
 Remy M., 124
 Ribemont-Dessaignes G., 119
 Rilke R.M., 10, 69-77, 79-81
 Rilke S. detta Phia, nata Entz, 75
 Rilke Z., 74, 75, 81
 Rimbaud A., 86, 90
 Rispoli M., 71
 Ritmeester T., 75
 Robert R., 29
 Rondoni D., 81
 Rorty R., 19
 Rosenzweig F., 19
 Rotondo F., 7
 Roucher J.-A., 28
 Rowohlt E., 85
 Rubio E., 121
 Rupture (gruppo), 120
 Rustichelli L., 57
 Saibene M.G., 81
 Saint-Réal C.V. de, 37
 Sandrin C., 41
 Sanna S., 69, 101
 Sansonetti G., 66
 Sartre J.-P., 119
 Sattler D.E., 41
 Savopoulos S., 74
 Scaraffia G., 118
 Scarron P., 34
 Schiller F., 51
 Schoon A., 70
 Schreber D., 79
 Schulze I., 99-114
 Schuster J., 116, 119, 122-124
 Schwarz A., 118, 122
 Schwilk H., 73, 74
 Scolari P., 66
 Sebbag G., 116
 Seguin M.S., 36
 Sempère E., 27
 Seneca L.A., 8
 Sermain J.-P., 36, 39
 Sheridan Ph.H., 125
 Sieber C., 69
 Sieber-Rilke H., 75
 Sieber-Rilke R., 69, 71
 Siemon H., 88
 Siepe H.T., 119
 Silva M., 76
 Simenauer E., 76
 Situazionismo (o Internazionale situazionista), 120, 121
 Smith H.A., 92
 Socrate, 7
 Sofocle, 55
 Solařík B., 116
 Solmi R., 117
 Sorel C., 35
 Stead W.T., 125
 Stedman A., 28
 Stejskal M., 115
 Störmer F., 79
 Straparola G.F., 28
 Strauss D.F., 59
 Surréalisme révolutionnaire (e Surrealisti Rivoluzionari), 120, 121
 Tacito P.C., 8
 Tanning D., 118
 Tarcov N., 29
 Tel Quel, 121
 Thoben J., 70
 Tilliette X., 66
 Tonazzo D., 78
 Trentini G.A., 57
 Tzara T., 121
 Ugazio U., 41
 Vailland R., 118, 119
 Valéry P., 77
 Vanegeim R., 121

- Vattimo G., 41
 Verhaeren É., 86
 Verlaine P., 86
 Verrier M., 35, 37
 Vigenère B. de, 28
 Villars N.-P.-H. de Montfaucon de, 28
 Villedieu M.-C.-H. de, 37
 Villiers P. de, 29, 30
 Voegelin E., 60
 Vollmar A., 70
 Volpi F., 41
 Vovelle J., 122, 124
 Walden H., 88
 Watts G.F., 125
 Werfel F., 88
 Whitman W., 86
 Wiesel G., 86
 Winckelmann J.J., 49, 51
 Wirth U., 70
 Wittgenstein L., 19
 Wolfson L., 79
 Wust P., 60
 Young J., 62
 Zagzebski L., 19
 Zampa G., 71
 Zanucchi M., 86, 88, 90, 95
 Zanzotto A., 41
 Zech P., 83-97
 Zech R., 89
 Zinn E., 71
 Zolla E., 60
 Zupančič A., 106
 Zweig S., 89

ETEROTOPIE

Collana diretta da *Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna*

900. Heide Goettner-Abendroth, *Le società matriarcali del passato e la nascita del patriarcato. Asia occidentale e Europa*, Traduzione di Luisa Vicinelli e Nicoletta Cocchi
901. Vinícius Nicastro Honesko, *Pier Paolo Pasolini. Studi sulla figura dell'intellettuale*
902. Tomás Moulian, *Una rivoluzione capitalista. Il Cile, primo laboratorio mondiale del neoliberalismo*
903. Giovanni Polizzi, *La libertà (dei moderni) è ancora possibile?*
904. Giuseppe Zuccarino, *Dittici. Filosofi tra parole e immagini*
905. Simonetta Casci, *Gandhi. Una vita per la non-violenza e la democrazia*
906. Rosario Diana, *Trilogia degli esclusi I. Il buio sulla zattera. Teatro-reading sul naufragio che ispirò La zattera della Medusa di Théodore Géricault. Un saggio e un testo teatrale*
907. Franco Cambi, Franca Pinto Minerva, *Governare l'età della tecnica. Il ruolo chiave della formazione*
908. Eric Fromm, *I cosiddetti sani*
909. Nathalie Heinich, *Quello che la militanza fa alla ricerca, a cura di Ivelise Perniola*
910. Marco Mancuso, *Chimera. Il Corpo Espanso per una nuova ecosofia dell'arte*
911. Jacopo Baboni Schilingi, *Dodici proposte per la creazione della musica nel XXI secolo*
912. Lorenzo Marotta, *María Zambrano e il pensiero dell'Occidente. Saggio di filosofia*
913. Tiziano Possamai, *La pazienza della libertà. Foucault, Sloterdijk, Bateson*
914. Francesco Annibali, *Logica della degustazione del vino*
915. Simone De Beauvoir, *La donna e la creatività*, Tiziana Villani (a cura di)
916. Damiano Lembo, Martina Semboloni, Andrea Cellai e Mirko Crulli (a cura di), *Post. Sguardi sul cambiamento, Presentazione di Elena Dundovich*
917. Francesco Nicola Maria Petricone, *Mind the Queue! 3! Esperienze di giovani adulti nel mondo, tra coronavirus e guerra russa in Ucraina*
918. Gruppo Krisis (a cura di), *Manifesto contro il lavoro e altri scritti*, Introduzione di Massimo Maggini, Prefazione di Anselm Jappe, Postfazione di Norbert Trenkle, Testi in appendice di Robert Kurz e Norbert Trenkle
919. Lawrence M. Principe, *La rivoluzione scientifica. Una brevissima introduzione*, a cura di Alberto Labellarte
920. Alain Badiou, *Pietrogrado Shanghai. Le due rivoluzioni del XX secolo*
921. Claudio Maria Lamberti, *Lemmi digitali. Verso la democraAI*

922. Valentina Porcheddu, *Notizie dal passato Cronache archeologiche del XXI secolo*
923. Guido Chiaretti (a cura di), *Per una giustizia "degnata del senso ultimo dell'essere umano". Cento anni di impegno e di presenza di Sesta Opera San Fedele (1923-2023)*
924. Nicolò Fazioni, *Social-semiotica. La guerra dei codici*
925. Renzo Dionigi, *Le parole in chirurgia Dal Medioevo al SARS-CoV-2*. Prefazione linguistica di Ilaria Bonomi e Riccardo Gualdo
926. Franz Foti, *Sostenibilità totale. Il guanto verde, sfida laica a capitalismo e socialismo*, Contributi di Paolo Antonio Amadio e Felice Besostri
927. Franz Neumann, *Behemoth. Struttura e pratica del nazionalsocialismo*, a cura di Vincenzo Pinto, presentazione di Carlo Galli
928. Marco Ciccarella *La produzione di identità. Per una dialettica intersoggettiva della liberazione*
929. Alberto Faliva, *I suoni e le pietre*
930. Letizia Zampino, *Le tecnologie di auto-monitoraggio per il benessere femminile. Una lettura sociologica*
930. Agostino Riitano, *Situare utopie. La cultura che trasforma la città*
931. Stefano Ciribè, *Il mondo che (non) vorrei. La multiforme natura della distopia*
932. Maria Rosa De Luca, *Ilde Rizzo, Sesto senso. Immagini di memorie*
933. Claudio Bonito, Alberto Carrara (a cura di), *Il transumanesimo. Una sfida antropologica alla scienza e alla fede*
934. C. Bruna Mancini, *Violenza di genere in Orlando di Virginia Woolf, Passando per A Room of One's Own e Three Guineas*
935. Luca Salza (a cura di), *Sconfinamenti. Kafka cento anni dopo*
936. Silvano Tagliagambe, *Il Mediterraneo dentro*
937. Valentina Isceri, *Insegnare italiano a donne migranti in stato di trauma. Teorie e prospettive didattiche*
938. Giorgio Rimondi, *L'impossibile necessario. Hantologia e Afrofuturismo*
939. Francesca Bocca-Aldaqre, *Manifesto dell'Islam italiano*
940. Alain Badiou, Giovanbattista Tusa, *Dalla fine*
941. Tiziana Catenazzo (a cura di), *Quando la scuola è di casa. Prassi inclusive ed educazione di prossimità nel lavoro del docente ospedaliero e domiciliare*
942. Sandro Moiso, Giulia Strippoli, *Riti di passaggio. Cronache di una rivoluzione rimossa. Portogallo e immaginario politico 1974-1975*
943. Alessia Lusardi (a cura di), *Abitare crea-attivamente la scuola. La Didattica risignificativa e di tinkering per il Piano Triennale delle Arti. Liceo "Domenico Berti" di Torino*
944. Daniele Ietri, Eleonora Mastropietro, *Studi sul Qui. Residenza nel paese interno, Stagione 2*
945. Marco Sponziello (cura di), *Le Società Benefit e i fattori ESG per la valorizzazione del patrimonio culturale in Italia. Società Benefit and ESG Standard for the enhancement of Cultural Heritage in Italy. Una riflessione*

multidisciplinare sul modello Benefit quale prototipo d'impresa ESG per lo Sviluppo Sostenibile dei Territori e la preservazione e promozione del Patrimonio Culturale materiale e immateriale. A multidisciplinary reflection on the Benefit model as an ESG business prototype for the Sustainable Development of Territories and the preservation and promotion of tangible and intangible Cultural Heritage

946. Emiliano Brancaccio, *Le condizioni economiche per la pace*
947. Claudio Ferrata, *Scrivere la Terra. La geografia, sapere sullo spazio e azione sul Mondo*
948. Paolo Ruspini, *Memoria e migrazioni. Percorsi di ricerca tra Svizzera e Italia in prospettiva transnazionale*
949. Massimo Iritano, *Fragilità di un dio. Inquietudini religiose del nostro tempo*
950. Giovanni Boniolo, Enrica Martinelli (a cura di), *La cura del paziente e la diversità spirituale. Per una medicina interculturale*
951. Diego Gullotta, *Dentro la Cina. Quattro studi sull'ascesa cinese*
952. Rosario Diana, *Work in Progress. Piccolo cantiere filosofico. Teatro-reading per due voci recitanti, coro e danzatrice*
953. Alessandra Dino, Licia Adalgisa Callari, Clara Cardela (a cura di), *Testimonianze di memorie ferite: il trauma e la rinascita. Le stragi del '93 nel ricordo dei protagonisti*
954. Antonio Perrone, *Il notturno nella lirica meridionale di cinque-seicento. Con un'antologia di trenta paesaggi*
955. Daniel Dolci e Deborah Maggiolo (a cura di), *Movimenti / Monumenti. Monumentalismo, spazio pubblico e ricodificazione della memoria*
956. Simona Bodo, Silvia Mascheroni, e Maria Grazia Panigada (a cura di), *Fare nuove le cose, Patrimonio culturale e narrazione, uno sguardo pluridisciplinare*
957. Maria Francesca D'Amante, *Disciplina del corpo e governo delle coscienze nella pedagogia dei gesuiti*
958. Fabio Vanni, Alessandro Bosi, Dario Costi, *Forme della presenza sociale giovanile. Dialoghi fra uno psicologo, un sociologo e un architetto. Con contributi di Patrizia Bertolani, Antonio De Caro, Rita Messori, Caterina Poldi*
959. Annalisa Caputo e Gemma Adesso (a cura di), *Passaggi e paesaggi. Tra Nietzsche e Bressane*
960. Giovanni Macchia, *Come può l'universo espandersi? Le origini della cosmologia moderna alla luce delle controversie degli anni Trenta*
961. Raffaele Federici, Cristina Montesi (a cura di), *Pareto, graffi di uno scienziato 1923-2023: cento anni senza Vilfredo Pareto,*
962. Rosario Diana, *Trilogia degli esclusi, Vol. 3, Fabbrica occupata, Monodramma iperbolico in prova, Un saggio e un testo teatrale*
963. Barbara Staniscia (a cura di), *Conflitti ambientali e parchi naturali. Il caso della costa teatina*
964. Riccardo Gramantieri, *Presagi di ostumanesimo. Dal romanzo vittoriano all'epoca dei pulp, con la collaborazione di Sauro Marzocchi*

965. Gaspare Nevola, *La convivenza tra diversi. Democrazia, giustizia sociale, diritto naturale, comunità, costituzione*
966. Federico Tormen, *Neuroscienze cognitive applicate al diritto*
967. Duccio Demetrio, *La natura è un racconto interiore. Scrivere il filo verde della propria vita*
968. Giuseppe Zuccarino, *Derrida. Pensare la letteratura e l'arte*
969. Viana Conti, *L'opera d'arte e il filosofo. Sguardo cieco – parola veggente*
970. Riccardo Conte, *Un martire della libertà di religione. Attualità del pensiero di Pietro Giannone*
971. Pietro Romanelli (a cura di), *Il Gruppo del Buon Giorno. Una nuova prospettiva di lavoro nei luoghi di cura*, con la collaborazione di Federica Saraceni, Beatrice Mondini e Rebecca Eibenstein
972. Natasha Cola, *Una teoria sistemica della cura*
973. Giovanni Rendina, *Arte contemporanea, un approccio radicale. Strumenti per l'autocostruzione del mondo e del sé*

*Finito di stampare
nel mese di xxx 2024
da Digital Team – Fano (PU)*