

SCENARI

VOLUME
SPECIALE

Rivista di estetica e metafisica

 MIMESIS

SCENARI

Direttori

Petar Bojanić (University of Belgrade)
Luca Taddio (Università degli Studi di Udine)

Vice-Direttore

Stefano Marino (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)
Marcello Ghilardi (Università degli Studi di Padova)

Redazione

Valentina Antoniol (Università degli Studi di Bari Aldo Moro) / Marcello Barison (Libera Università di Bolzano) / Emma Lavinia Bon (Università del Piemonte Orientale) / Lorenza Bottacin Cantoni (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Andrea Colombo (Università di Rijeka) / Damiano Cantone (Sapienza Università di Roma) / Floriana Ferro (Università degli Studi di Udine) / Simone Furlani (Università degli Studi di Udine) / Alberto Giacomelli (Università degli Studi di Padova) / Sonia Maria Lisco (Libera Università di Bolzano) / Emanuela Magno (Università degli Studi di Padova) / Giovanni Mugnaini (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna) / Federica Negri (Lusve) / Chiara Pasqualin (Universität Koblenz-Landau) / Roberto Revello (Università degli Studi dell'Insubria) / Snežana Vesnić (Univerzitet u Beogradu) / Rolando Vitali (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna e Università di Jena)

Comitato scientifico

Marcello Barison (Libera Università di Bolzano) / Silvia Capodivacca (Università Pegaso) / Felice Cimmatti (Università della Calabria) / Emanuele Cocchia (École des hautes études en sciences sociales

– Ehess) / Mario De Caro (Università degli Studi Roma Tre) / Massimo Donà (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Enrico Fongaro (Università Nazan di Nagoya, Giappone) / Giacomo Fronzi (Università del Salento) / Samir Gandesha (Simon Fraser University of Vancouver) / Johan F. Hartle (Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe) / Micaela Latini (Università degli Studi dell'Insubria) / Giovanni Leghissa (Università degli Studi di Torino) / Gianfranco Marrone (Università degli Studi di Palermo) / Roberto Masiero (Università Iuav di Venezia) / Andrea Mecacci (Università degli Studi di Firenze) / Nickolas Pappas (City University of New York) / Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari di Venezia) / Lars Rensmann (Rijksuniversiteit Groningen) / Vicente Sanfelix (Universitat de València) / Richard Shusterman (Florida Atlantic University) / Francesco Valagussa (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Vincenzo Vitiello (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Jean-Jacques Wunenburger (Université Jean Moulin Lyon 3)

Tutti i saggi scientifici vengono sottoposti a double-blind peer review

“Scenari” è presente nell'elenco delle riviste scientifiche per le aree 11 e 14 e di Classe A per l'area 11 (Settore 11/C4 – Estetica e Filosofia del linguaggio) dell'Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR).

Risulta inoltre indicizzata in:

- Catalogo Italiano dei Periodici (ACNP)
- ERIH PLUS
- The Philosopher's Index

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

© 2025 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 21100089
mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9791222325552
ISSN print 2420-8914
ISSN online 2785-3020

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 24 del 30 gennaio 2015.

Illustrazione di copertina di Renato Calligaro.

Indice

5	Opere singolari <i>a cura di Marcello Barison</i>
7	<i>Opus magneticum</i> . Premessa alla sezione
11	Pablo Maurette, <i>Dante and Giotto: Thoughts on Perspicuity</i>
27	Mariano Pérez Carrasco, Silva, mater, foemina. <i>La materia y su simbología entre filosofía clásica y cristianismo</i>
53	João Pedro Cachopo, <i>The Diva is Present: Some Thoughts on Marina Abramović's, 7 Deaths of Maria Callas (2020)</i>
77	Florian Klinger, <i>Aesthetic Witnessing: Mazen Kerbaj's Starry Night</i>
89	Marcello Barison, <i>Psicoanalisi di tre città. Da Manhattan a Pudong via Chicago Loop</i>
125	Miscellanea
127	Luca Bianchin, <i>L'origine ontica dell'ontologico. La natura trascendentale del Dasein in Sein und Zeit</i>
145	Nicoletta Cusano, <i>"Autoannientamento degli ebrei" e tecnica moderna. Per una rilettura dei Quaderni Neri heideggeriani</i>
165	Silvia Capodivacca, <i>Critica della ragione cartografica</i>
185	Biographies



Opere singolari
A cura di Marcello Barison



Opus magneticum

Premessa alla sezione

I saggi presentati in questa sezione trattano degli argomenti più disparati: la possibilità di individuare un ‘terzo’ Giotto, né naturalista né realista, ma ‘illusionista’, capace di raggiungere l’evidenza percettiva attraverso l’allestimento di uno spazio immersivo affine a quello concepito da Dante con la *Commedia* (Pablo Maurette); il complesso scultoreo creato da Michelangelo per la Tomba di Giuliano de’ Medici duca di Nemours (Mariano Pérez Carrasco); la città moderna come oggetto psicoanalitico; la discussione di un’azione estetica, l’opera *Starry Night* di Mazen Kerbaj, finalizzata a definire una singolarità la cui articolazione concettuale non può darsi indipendentemente dall’atto della sua esecuzione (Florian Klinger); una *performance* di Marina Abramović che reinscena à sa manière il dramma della morte di Maria Callas (João Pedro Cachopo).

Vista l’eterogeneità, sorgerà la domanda: perché, allora, metterli insieme? Interrogativo che, occasionato dal caso specifico, ha però valenza generale. Se infatti tutte e cinque le riflessioni instaurano una relazione discorsiva, assumendole a proprio oggetto analitico, con cinque opere del fare poetico – la pittura di Giotto, una scultura, la città moderna e due *performance* artistiche –, si tratta di capire se, in questo rivolgersi all’opera, vi sia qualcosa di comune. Se questo potesse essere riscontrato, si tratterebbe di conseguimento non privo di ricadute per discutere della legittimità e della forma che il pensiero filosofico assume quando accosta l’opera d’arte, motivato dall’idea che questa prossimità sia significativa per intensificare la propria resa speculativa e i contenuti in cui essa si deposita.

Ma forse dovremmo anzitutto domandarci: siamo certi che sia così? Non potrebbe infatti valere ragionevolmente anche l’opposto, e cioè che il pensiero è tanto più efficace ed intenso quanto più sa risiedere nella purezza della sua essenza e ‘lavorare’ *solo* coi propri concetti? Il che è come chiedere: cosa legittima l’aspirazione a tentare filosoficamente un contatto con l’opera?

Per come abbiamo impostato la questione, sembra possibile procedere con una trasposizione elettromagnetica del problema. Partendo dalla

constatazione che l'opera produce un suo campo intensivo e la forza che esercita su un oggetto elettricamente carico è tanto più forte quanto più ci si avvicina ad essa. La tensione tra opera e intuizione aumenta, e diventa così più produttiva, incrementando i propri effetti, quanto più il loro confronto si fa serrato. Questo modello ha due ordini di implicazioni.

La prima è che il *cogitare* ha bisogno dell'opera, dell'accadere della relazione con l'opera, perché la propria prestazione si attivi. La forza elettromagnetica, cioè la radiazione che il pensiero sprigiona, necessita, per prodursi, dell'altro costituito dall'opera. Il pensiero, dunque, è il prodotto di un'induzione elettromagnetica: esso non è mai di per sé indipendente, e nemmeno è sempre 'pensiero di qualche cosa' nel senso dell'intenzionalità fenomenologica, che preserva la distinzione – e una chiara gerarchia epistemologica – tra sé e il proprio oggetto. Piuttosto, in senso stretto: è pensiero solo la radiazione mediale indotta – dunque né solamente operativa, cioè dell'opera, né solamente noetica, cioè del *cogito* che la tenta – che si sviluppa quando i due, opera e intuizione, si approssimano talmente da generare quel fenomeno di interferenza che, quando è sufficientemente potente, prende il nome di *filosofia*.

La seconda implicazione riguarda la medialità del rapporto tra opera e pensiero. Medialità significa qui qualcosa di assolutamente misterioso che sulle prime sembrerebbe impossibile pensare – e cioè che essi condividono *immediatamente* qualcosa di esteriore alla propria determinatezza. Tra le due polarità del rapporto esiste infatti un piano d'interazione comune definito dall'elemento impalpabile che chiamiamo campo elettromagnetico e non coincide né con l'una né con l'altra singolarità. Per entrambe le istanze, opera e atto di pensiero, esiste una dimensione di esistenza comune nella quale, *senza mediazione ma medialmente*, si realizza la loro relazione.

Non è questo il luogo dove diffondersi sulla differenza, qui decisiva, tra mediazione e medialità. Bastino a riguardo alcune embrionali osservazioni.

Anzitutto, che la medialità è condizione della mediazione. Dev'essere cioè già attiva un'omogeneità dimensionale preliminare affinché possa instaurarsi un qualsiasi rapporto di complicazione dialettica tra due 'questi' in sé immediatamente distinti. Si dirà anzi che questa dimensione preliminare è altrettanto immediata che la loro apparente immediata distinzione.

In seconda battuta, non sembrerà ingiustificato accennare che poiché la medialità indica l'esistenza, per esteso, di una dimensione comune, essa ha intrinsecamente a che vedere con la forma-immagine. Regno del mediale è l'immaginale. Ma allora anche la reazione tra atto di pensiero e opera si concreta non tanto come discorso ma come immagine di pensiero. Non si tratta, cioè, come qualcuno ingenuamente ritiene, di

fornire argomentazioni, ma di immaginare nessi. Ritroviamo, al centro del pensiero, quell'*Einbildungskraft* che ne definisce la *vis imaginativa* più propria e profonda.

Ma come verificare questa *vis* in un esercizio di scrittura? Essa prenderà corpo nello stile che sostiene la scrittura, il quale, a ben pensarci, è il medium *continuo della sua apparizione segnica*. La scrittura, cioè, è fatta di singoli segni aventi ciascuno un proprio aspetto determinato; lo stile è l'immagine continua e assolutamente riconoscibile che questi stessi segni assumono nella loro unità mediale estensiva. In questa prospettiva, congiungendo le ultime considerazioni a quanto appena sostenuto, è lecito affermare che lo stile non ha nulla dell'accidentalità espressiva, non è, quindi, la contingenza che il pensiero è costretto ad assumere per esprimersi; viceversa, esso è *la forma del pensiero in quanto gesto mediale*.

Nel caso dei saggi qui raccolti si tratterà allora di misurare la loro sintonia qualificando le caratteristiche dell'interferenza che viene a prodursi tra lo stile di ciascun tentativo e la carica attiva dell'oggetto cui si rivolge. In altre parole, sintomo che il pensiero sta davvero pensando è la capacità non di descrivere ma di immaginare il proprio oggetto, o se si vuole, di esprimerlo, cioè farlo esistere, all'interno del proprio stile. In che misura, quindi, Pablo Maurette ha saputo immaginare Giotto, Mariano Pérez Michelangelo, Florian Klinger lo *Starry Night* di Kerbaj e João Pedro Cachopo la Callas di Abramović?

Deciderà il lettore se la frequenza di queste interferenze, e la potenza dell'immagine che hanno prodotto, hanno davvero raggiunto un'intensità tale da meritare l'investitura della filosofia.

m. b.



Pablo Maurette

Dante and Giotto: Thoughts on Perspicuity

In the third ring of the seventh circle of Hell, where those who committed violence against God, Art, and Nature receive eternal punishment, Dante and Virgil come upon a steep cliff and take a break. Below them is the eighth circle, Malebolge, the abyss of the fraudsters, where the poets will spend more time than anywhere else during their journey through the *Inferno*. While they wait for someone, or something, to transport them to their next stop, Dante is called upon by three lost souls who recognize him as a Florentine because of his attire. Like him, they hail from Florence and have been doomed to eternal punishment due to their unrepentantly violent temperaments. The first one is Guido Guerra, a Guelph *condottiero* who fought at the two most decisive battles of the second half of the *Duecento*, Benevento and Montaperti. The second one is Tegghiaio Aldobrandi, one of the Florentine captains at Montaperti who also served as *podestà* of Arezzo. Finally, there is Jacopo Rusticucci, yet another Guelph politician of whom we know close to nothing, except that he married an extremely demanding woman. After exchanging greetings, sharing brief news items, and lamenting the current state of affairs in Florence, a city dominated by greed and the drive toward quick and easy profit, Rusticucci announces that Dante is bound for fame and glory and asks the poet – given that telling the truth is something that comes naturally to the poet – to speak well of them when he returns to the world of the living, when he returns to the world and has the chance to *riveder le belle stelle* (*Inf.* XVI, 83). Rusticucci's auspice is especially significant because it anticipates in its wording the final line of the *Inferno* (“e quindi uscimmo a riveder le stelle”) as well as the word that ends all three parts of *The Divine Comedy*: *stelle*. As is often the case with Dante, however, the suggestive nature of the scene acquires true significance in relation to what happens next. The distant sound of a stream gives way to a beautiful digression on Italian geography after which the pilgrim ceremoniously unties the rope around his waist and hands it to Virgil, who throws it off the cliff – in his words – to summon a creature from the dream world, a *novità*. He refers to Geryon, the monster of fraud, who will dominate the following canto when he ap-

pears and carries them down to Malebolge. Just before the creature flies up to fetch them, Dante warns:

Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna
de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote
però che senza colpa fa vergogna;

ma qui tacer nol posso, e per le note
di questa comedia, lettor, ti giuro
s'elle non sien di lunga grazia vòte,

ch'i' vidi per quell'aere grosso e scuro [...].¹

Mandelbaum translates:

Faced with that truth which seems a lie, a man
Should always close his lips as long as he can –
To tell it shames him, even though he's blameless;

But here I can't be still; and by the lines
Of this my Comedy, reader, I swear –
And may my verse find favor for long years –

That through the dense and darker air I saw
A figure swimming, rising up [...].²

What Dante sees “swimming, rising up” is actually flying. In the poet's imagination, however, it looks like a sailor rising to the surface after having loosened a ship's anchor from a rock. The metaphor precedes the vision. Poetic imagination takes precedence over perception. The move is common in Dante, but it takes on special importance coming after that incredible warning to the reader. As many critics have already noted, this ‘truth disguised as fiction’ defines first and foremost *The Divine Comedy*, a visionary, eschatological, and prophetic poem presented as poetic fiction – a form of reality (of truth-revelation) at once literal, figurative, and allegorical. Secondly, this truth disguised as fiction is the opposite of the monster Geryon and of what the infernal pilgrims will find in Malebolge: fraud, that is, fiction disguised as truth³. The poet reaffirms his credibility with the reader before descending to the depths of the fiction.

¹ *Inf.* XVI, 124-130. D. Alighieri, *Commedia*, ed. by Anna Maria Chiavacci Leonardi, vol. 1, Mondadori, Milan 1991, p. 503.

² *Inf.* XVI, 124-131. Id., *The Divine Comedy*, trans. by Allen Mandelbaum, Bantam Classic, New York, 1980, p. 149.

³ Chiavacci Leonardi traces the origin of this idea in a Latin treatise, the *De quattuor*

Dante frequently invokes the reader as a tool to generate verisimilitude through confidence and comradery. In fact, there are twenty invocations to the reader in *The Divine Comedy*⁴. But this one is unique for two reasons. First, it includes an oath. Second, the oath involves the poem itself, which is named for the first and only time with the title that is still used today: “Comedy.” The promise to tell the truth while invoking fiction would be ironic if it were not for the fact that Dante is specifically proposing his poetic vision as the inverse of fraud.

In a 1955 essay, Lanfranco Caretti reflects on this passage – a passage, incidentally, that has been relatively overlooked by Dante scholars. Caretti says that the unfractured continuity between the extreme realism (the three historic Florentine characters, the description of Italian geography), the mysterious symbolism (the rope thrown into the abyss), and the unleashed fantasy (the multifarious flying monster) imprints in these final lines – but also in all of Canto XVI – the “unequivocal evidence that contributes to the unaltered illusion of a constant testimonial truthfulness”⁵. In a poem riddled with improbable situations and fantastical images, Dante chooses this moment, right before descending into Lower Hell where fraud is punished, to anoint himself as the herald of truth disguised as fiction, of revelatory prose; and he does so through an oath that guarantees self-evidence.

But let us return for a moment to the cliff. Dante anticipates the imminent arrival of this novelty announced by Virgil when the canto suddenly ends (it is a literal cliffhanger). The following canto, the seventeenth, opens with the apparition of the monster, a creature with the face of a just man, the body of a serpent, the tail of a scorpion, and hairy extremities that serve as wings. Geryon lands on the ledge and while Virgil negotiates with him for transportation to the eighth circle, Dante, following his guide’s advice, approaches to observe the souls of those condemned for usury (one of the most abject forms of violence) who burn in a sandy pit in flames. This time Dante does not recognize anyone. Each carries a purse around their neck that they stare at, entranced while they wander in

virtutibus, which the Medievalist attributed to Seneca (see D. Alighieri, *Commedia*, cit., p. 503). This work, cited by Brunetto Latini and Albertano da Brescia, distinguishes four types of sentences, as Dante’s contemporary, Guido da Pisa, notes in his remarks on the *Comedy*: 1) those that are true and seem true, 2) those that are false and seem false, 3) those that are false and seem true, 4) those that are true and seem false. See Guido da Pisa, *Expositiones et glose super Comediam Dantis*, ed. by V. Cioffari, State University of New York Press, New York 1974, p. 306.

⁴ See E. Auerbach, *Dante’s Addresses to the Reader*, in “Romance Philology”, vol. 7, 1953, pp. 268-78.

⁵ L. Caretti, *Storia e poesia (Inferno XVI)*, in L. Caretti (ed.), *Antichi e moderni: Studi di letteratura italiana*, Einaudi, Turin 1976, p. 31. Translations mine unless otherwise noted.

pain. One of them, whose purse has the blue emblem of a pregnant sow, scolds the curious poet. He identifies himself as Paduan and sticks his tongue out like an ox. He is Reginaldo degli Scrovegni, a notorious usurer who lived in the second half of the thirteenth century. We know that after his death, at the end of the thirteenth century, the people of Padua, scandalized by his greed and roused by his sins, threatened to ransack his house; they would have done so if it had not been for the promise of his son, Enrico, who agreed to buy the old plot where the Roman theater had once stood and build a monastery for the Augustinian friars and a church dedicated to the Annunciation. The generous donation was intended to purge the sins of the inveterate Reginaldo who, according to accounts, told Enrico on his death bed: "Gold is power, strength, and health"⁶. Along with the church and monastery, Enrico ordered the construction of a small chapel, and to decorate it he commissioned Giotto, who was already famous throughout Italy.

Giotto painted the Scrovegni Chapel (also known as the Arena Chapel) between 1305 and 1306. Not only are these the best-preserved frescoes he painted, but it is also one of the best-preserved frescoed complexes from the Middle Ages. There are three series of stories, each on one level of the walls. The upper row is occupied by scenes of the life of the Virgin's parents. In the middle section is the story of Mary's life, including the birth of her son. The lower strip depicts the life of Jesus. The chapel also includes a dazzling Final Judgement, a series of painted statues that represent vices and virtues (figures in proto perspective that simulate reliefs), and various depictions of angels, saints, plants, and animals.

One barely need enter the Scrovegni to perceive the organic relationship between the frescoes and the space of the chapel. To follow the chronological continuity of the stories, one must move, walk, change position, turn around, look up and down, squint, relax. It is a full-body experience. The sensation is of having left the world and entered an ancient blue microcosm. The ceiling, a starry sky, recalls the stellar endings of the Dantean poems and transports the spectator – a temporary inhabitant of the chapel – to a further away, indefinite antiquity of Byzantine mausoleums (like that of Galla Placidia in Ravenna) or pagan temples, including prehistoric caves decorated with colorful talismanic animal figures. On the wall opposite the altar, a huge last judgement with its enthroned Christ and the obligatory monstrous Satan surrounded by souls condemned to the most atrocious punishments, reminds the visitor of the final chapter of the Christian eschatological epic. But the greatest impact is caused – this one understands later, after the miserable fifteen minutes of visitation allowed are up – by the effect of all-encompassing totality in

⁶ See C. Gizzi, *Giotto e Dante*, Skira, Milan 2001, p. 19.

the chapel. Giotto's thoroughness, the concept of making of the entire space an anagogical and emotive work of art, translates into an effect that transcends the sphere of the visual and is perceived in the flesh.

Where did Giotto learn to paint like that? Those sheep with curious gazes and fluffy wool, those restless dogs, those melancholic donkeys, those faces brimming with affections, those meticulously undulating mantles, and those eyes. Especially those eyes. The astonishment before Giotto's genius is shared among the very first people who noted his importance in painting and continued through Vasari. The common denominator of the praise that rains on the Tuscan painter from the fourteenth to the sixteenth centuries has to do with the exceptional, transformative character of his art. Giovanni Boccaccio, perhaps the first intellectual who saw Giotto as an innovator of painting, says in *The Decameron* (Sixth Day, Novel V) that the artist "[...] having brought back to light that art which for many ages lain buried beneath the blunders of those who painted rather to delight the eyes of the ignorant than to satisfy the intelligence of the wise, he may deservedly be called one of the lights that compose the glory of Florence [...]"⁷. Filippo Villani, one of the first Florentine historians, includes Giotto in the series of biographies of great figures of Florence that his father had started and says the painter "restored the ancient dignity of painting"⁸. In his *Il libro dell'arte*, a manual for young painters written in the beginning of the fifteenth century, Cennino Cennini states that Giotto "translated the art of painting from Greek to Latin"⁹, that is, thanks to him, Italian painting abandoned Byzantine uses and forms and adopted a style much more faithful to nature. Several decades later, in the *Commentari* (ca. 1452-55), Lorenzo Ghiberti claims that the Etrurian artist led painting to the "greatest perfection" and talks about a resurgence of art after more than six hundred years of barbarity¹⁰. Finally, in the sixteenth century, Giorgio Vasari considered him the great restorer of the *disegno*, someone who painted from nature (*di naturale*), who "gave birth to painting," and repeats the story (previously recounted by Ghiberti and almost certainly fictional) of how Cimabue accidentally discovered him when he was a boy, on a mountain, drawing a sheep on the surface of a rock¹¹.

The subsequent tradition – I am skipping over the *Seicento*, *Settecento*, and large part of the *Ottocento*, most of which considered Giotto's style

⁷ G. Boccaccio, *The Decameron*, vol. 2, trans. by J. M. Rigg, Project Gutenberg, epub.

⁸ F. Villani, *Le vite d'uomini illustri fiorentini*, Sansone Coen, Florence 1847, p. 47.

⁹ C. Cennini, *Il libro dell'arte: A new English Translation and Commentary with Italian Transcription*, ed. by L. Broecke, Archetype Publications, London 2015, p. 20.

¹⁰ L. Ghiberti, *I commentarii*, ed. by L. Bartoli, Giunti, Florence 1998, pp. 84-85.

¹¹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, vol. 1, Edizioni per il Club del Libro, Milan 1962, pp. 295-332.

rudimentary – follows the line traced by Vasari and considers Giotto, aside from being the precursor to lineal perspective, to be the pioneer in promoting and developing naturalism. The Tuscan artist is seen as a painter who is sensitive to the particularity of figures and emotions, whose primary aesthetic objective consists in reproducing the world. Giotto is understood in many cases as a functional – fundamental even – part of the aesthetic and devotional reform promoted by the Franciscans¹². The interpretation is convincing not only because of the close ties between the painter and said monastic order, but because of the most notable characteristics of his stroke. On the frescoes of the Basilica of Saint Francis of Assisi and in the Bardi Chapel in Santa Croce, Giotto's figures, unusually plastic, tactile, fragile, herald a new way of praying and of imagining sacred history. Critics and admirers repeatedly underscore the effect of presence and reality produced by Giotto's hand. In a letter to Émile Bernard, Van Gogh talks about his impressions before a panel painted by Giotto which he saw with Gauguin: "The expressions in it of pain and ecstasy are human to the point that, 19th century though it may be, you feel you're in it – and believe you were there, present, so much do you share the emotion"¹³. The Museo Horne's Saint Stephen, the Saint Anthony of Padua of the Berenson Collection, the Saint Francis Receiving the Stigmata in the Louvre, and the Madonna di San Giorgio alla Costa all have a similar effect on the viewer. They immediately play upon their sensibility while also generating an effect of atemporality. They are weighty, dense presences that seem completely unaware of the limits imposed by the two-dimensionality of the panel or wall. Their existence is beyond all doubt. They exist in and of themselves. That is how they prevail and that is how they present themselves to us, as if they do not need us, but above all as if they do not need the artist, as if they were not artifices. Giotto's figures are self-evident in and of themselves, as is self-evident a sheep grazing in the valley or a shepherd who guides it through the valley and who, in a moment of leisure, draws it with the tip of a burnt stick or a pebble on the surface of a rock.

But there is another Giotto. Not a naturalist Giotto, but a realist one. This Giotto is an artist for whom the faithful imitation of the world is not the primary objective but just another mechanism in the creation of an independent universe that is a figurative image of an ontologically

¹² See B. Cole, *Giotto and Florentine Painting (1280-1375)*, Harper & Row, New York 1976, p. 17; H. Tode, *Giotto*, Bielefeld, Velhagen & Klasing, Leipzig, 1910. E. Auerbach, *Il fattore personale nell'ascendente di San Francesco d'Assisi*, in Id., *San Francesco, Dante, Vico e altri saggi di filologia romanza*, Editori Riuniti, Roma 1987, pp. 15-26.

¹³ V. Van Gogh, *Letter to Émile Bernard, Saint-Rémy-de-Provence*, Tuesday November 26th, 1889, <https://vangoghletters.org/vg/letters/let822/letter.html>.

superior reality to the one the artist accesses mystically or intuitively. A brilliant sketch of this Giotto is given by Proust in the sixth volume of the *Recherche, Albertine disparue*. Here is the narrator's impressions after his visit to Scrovegni: "angels were flying with so intense a celestial, or at least an infantile ardour, that they seemed to be birds of a peculiar species that had really existed, that must have figured in the natural history of biblical and Apostolic times [...]"¹⁴. This is a *supernaturalist* Giotto, whose evocative power is capable of showing the tangible existence of intelligible realities. This Proustian intuition finds a more speculative correlation in Roberto Salvini's analysis, which uses a Hegelian lens to examine Giotto as an artist whose work is the expression of the "consciousness of a direct relationship with the artist's spirit and the appearances of the knowable world, in the sense of a fantastic transposition of a nature that the spirit gives as objective and real"¹⁵. For Salvini, Giotto's totalizing vision prevails in the interest in imitating the particularities of the knowable reality.

This idea of the superiority of the totality of a work over the mimetic detail of the individual figure already appeared in Richard Offner's reading for the great Giotto exhibition of 1937, organized in commemoration of the sixcentenary of the artist's death. Offner understands that Giotto subjugates the individual form to the general order and equilibrium, which "implies a non-naturalist treatment of the figure"¹⁶. In agreement with him, Hans Belting emphasizes Giotto's Franciscanism and concludes that Giottoesque images, "contrary to popular belief, are not a mirror of the exterior world so much as they are the dramatic stage on which actors represent a vast spectrum of human feelings and relationships"¹⁷. We can then perhaps talk of a *plotinian* Giotto, whose model for portraying reality is not the world itself but the dimension of ideas, of which things are merely ontologically degraded images.

I am going to propose a third Giotto. Without putting aside (though it would be advisable)¹⁸ the conviction about the absolute exceptional-

¹⁴ M. Proust, *In Search of Lost Time: The Sweet Cheat Gone*, trans. by C. K. Scott Moncrieff, Modern Library, New York 1957, epub.

¹⁵ R. Salvini, *Giotto: La cappella degli Scrovegni*, Arnaud, Florence 1951, p. 21.

¹⁶ R. Offner, *Giotto, Non-Giotto*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", vol. 74, n. 435, 1939, p. 260.

¹⁷ H. Belting, *The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: Historia and Allegory*, in "Studies in the History of Art", vol. 16, 1985, p. 153.

¹⁸ There is no doubt that the irruption of Giotto on the Italian art scene as an event *ex nihilo* is nonsense. Many have marked the direct antecedents of the artist in international gothic sculpture, Nicola Pisano's pulpits, Pietro Cavallini's mosaics, and even in the ancient Roman painting rediscovered during the thirteenth century. That without mentioning the crucifixes painted by Giunta, Cimabue, and, of course, the literature that nourished Giotto, works like *Meditations on the Life of Christ* and the *Legenda Aurea* by

ism of Giotto and the fundamental role of his stylistic revolution in the history of art, I will attempt to put in parentheses notions like realism and naturalism to understand the effectiveness of his pictorial style from another position. Giotto's naturalism, which Vasari made the canonical praise bestowed upon the painter, was brutally cast into doubt by the taste of the eighteenth and nineteenth centuries when some of his frescoes, considered primitive, were painted over (those in the Peruzzi Chapel in Santa Croce, for example). In a guide to the Scrovegni frescoes published in 1854, John Ruskin expresses the taste of the period when he says that Giotto's drawings are extremely defective, but he adds that the painter obviously did not make the least effort to imitate reality and that his art instead appeals to the imagination and is of a symbolic style¹⁹.

It is difficult not to accept, at least in part, Ruskin's assessment. Giotto's figures are anatomically inadequate (see, for example, the fingers on Saint Stephen's left hand or the shepherd's feet in "Joachim's Sacrificial Offering"), his landscapes oscillate between the archetypal and oneiric, and even his paradigmatic power of concentration on dramatic action is effective at the expense of verisimilitude. The rudimentary knowledge of human anatomy in the era immediately before the so-called anatomical revolution of the fifteenth and sixteenth centuries is in fact an advantage for Giotto. The meticulous imitation of the body, of every muscle in their different states of tension and relaxation, can become a temptation for the artist who desires to demonstrate virtuosity (as will happen in the second half of the *Cinquecento*) and a distraction for the viewer. Regarding Giotto's supposed realism, understood as the construction of a visible universe in the image and likeness of an invisible and immutable one, the doubt resides precisely in Giotto's undeniable interest in accounting for the particularity, the unique and unrepeatable of the emotive moment, gesture, or outburst. In other words, Giotto is too interested in the particular to be a realist, and he portrays it in a way that is too affected to be naturalist. What is it, then, that makes his art so effective? This third Giotto that I propose is an attempt at an answer.

The effectiveness is the product of an illusion. The illusion of all-encompassing space which in turn produces self-evidence. Various critics throughout the twentieth century noted the importance of the concept of self-evidence in Giotto's work²⁰. In his monograph on the Scrovegni

Jacobus de Voragine.

¹⁹ J. Ruskin, *Giotto and His Works in Padua*, Arundel Society, London 1854, pp. 36-38.

²⁰ Brinckmann says Giotto renews painting by conferring "plastic and volumetric self-evidence" to bodies (A. E. Brinckmann, *Dante und die bildende Kunst*, in "Kunstchronik und Kunstmarkt", n. 50/51, 1921, pp. 898-903). Offner notes that Giottesque composition subjugates the individual form to the organic totality producing "prevailing self-evidence" (R. Offner, *op. cit.*, p. 260). Battisti, for his part, identifies Giotto's exceptionalism

frescoes, Max Imdahl highlights this concept and argues that the self-evidence (*Evidenz*) effect is made by the independence of each image with respect to the story of which it is a part. Likewise, the composition of each scene is sustained independently of the totality of the chapel. At the same time, it is the complete work that gives meaning to each scene and each individual character. This fluid dynamic given between the parts and the whole confers concision and a “very high and immediate evidence” of the pictorial complex, Imdahl concludes²¹. The notion of self-evidence can be applied to all of Giotto’s work, and perhaps it is more notable in works that have been removed from their original location, such as the “Ognissanti Madonna” (today in the Uffizi Gallery) or the Museo Horne’s “Saint Stephen,” given that in them the sense of an organic totality is purely and exclusively sustained on the aesthetic strength of the singular work removed from its context. Nevertheless, it is in Scrovegni where the effect can best be appreciated. This dialectic between units and totalities of meaning that Imdahl notes is, indubitably and in large part, responsible for the self-evidence effect. But it is also a secondary instance of the aesthetic appreciation, one mediated by a previous moment of reflexive withdrawal that is nourished on the initial perception. In the initial perception there is already self-evidence and the illusion of the atemporal.

While Giotto’s critics have, with good reason, repeatedly underscored the creation of spatiality as one of the most distinctive aspects of the artist’s genius (the *Giotto spazioso*, to use the words of Roberto Longhi), specifically in relation to the Scrovegni frescoes, few have paid attention to the temporal – or more so the atemporal – illusion that this all-encompassing spatiality and those colors somewhere between telluric and oneiric generate for the visitor. The apprehension of self-evidence is an effect of the intersection of two axes: that of totalizing space and that of atemporality. The figures that reside on the walls of Scrovegni are purely spatial presences that do not know time because in Giotto there is no time, there is only the instant. Space unfolds once and for all in an eternal present. And the dramatic action is a suspended moment of tension that has no beginning or end. The key to this radical atemporality, which is the key to the power of Giotto’s style, is in the eyes of the characters and in their gazes that subtly reference a temporality that is never fixed. Giotto’s eyes are windows to something that just happened or that is about

with this “self-evidence” of his images that neither the Byzantines nor representatives of the international gothic had achieved (E. Battisti, *Giotto nel Trecento*, in Id., *Rinascimento e Barocco*, Einaudi, Turin 1960, p. 69).

²¹ M. Imdahl, *Giotto Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Wilhelm Fink Verlag, Munich 1980, p. 59.

to happen, but never to what is happening in the scene itself. The most famous example is "The Kiss of Judas". Giotto focuses on the moment immediately after the kiss, when St. Peter is already cutting off Malchus's ear. Judas's face shows a shadow, not of remorse but of an awareness of the magnitude of what he has just done. The vanishing point of the axes of the total space and the fossilized – or better put, canceled – time is in this visual and narrative dissonance.

Let us take an example from the first series of stories in the upper strip of the wall to the left of the altar. These are scenes from the life of Joachim and Anna, the Virgin's parents. Specifically, let us focus our attention on "The Meeting at the Golden Gate", an episode taken from the Gospel of Pseudo-Matthew (3.5). After forty days of solitude in the desert, during which Joachim does penitence in order to be worthy of receiving the grace of God and be capable of procreating, the Virgin's father meets his wife at the doors of Jerusalem. Joachim does not know it, but Anna has been visited by an angel who announced she would be a mother. The couple meets and kisses. He embraces her; she takes him by the neck with one hand and with the other caresses his beard. The scene is tender and moving; both have their eyes open, but their gazes do not align. The pupil of Joachim's right eye is in a direct line with Anna's ear so that Christ's grandfather seems to be looking toward the Golden Gate, below which are four women observing the meeting. Anna's gaze, however, is directed at her husband. Her left eye, open and attentive, is fully devoted to Joachim. There is, nevertheless, an unreal note in her gaze that is too concentrated, too fixed on an indetermined point on her husband's body. These two eyes harmoniously unaligned evoke a dream-like dimension, both archaic and otherworldly, that gives the scene a powerful sensation of atemporality.

But this crossing of unsynchronized gazes is nothing more than the epicenter of a complicated game of looks. Under the arch of the Golden Gate there are four women looking at the future parents. At least, this is the impression they give at first glance. Their gazes are directed toward the couple, though when drawing a line from each of their pupils, it becomes apparent that none of them is looking at Joachim and Anna. It is not clear what they are looking at, but it is something that is beyond the couple. Is it the shepherd who supports Joachim? Someone or something that is outside the scene? Perhaps the desert, where Joachim is coming from? For his part, the shepherd who follows Joachim looks toward the Golden Gate, but it is impossible to determine whether his gaze falls on someone or something in particular. There are, then, two groups of gazes that go in opposite directions without crossing. On the one side, Anna and the four women looking outward. On the other, Joachim and the

shepherd looking inward. But there is an eighth character who disrupts the scene at the same time as she organizes it: the woman in black.

The elderly pair is the focus of the story, yet Giotto does not place them in the middle of the scene but slightly to the left. The center is occupied by the woman in black whose back is to Joachim and Anna and whose gaze is directed at the group of women, or perhaps toward the city's interior. The meaning of this character is not clear and has been the subject of much discussion by critics. Her taciturn, opaque presence creates a pronounced contrast with the general joy of the reunion scene and with the miraculous news of the imminent conception. Her position and the direction of her gaze is a mystery. Why does she ignore the future parents? Is she perhaps a premonitory character, an admonishing figure, a reminder of the suffering that awaits this girl so desired by the couple, an ominous anticipation of bloody episodes like the massacre of the innocents and the calvary? Does she perhaps represent the Synagogue, which will turn its back on the good news?²² Or, perhaps, the object of her gaze is further away.

"The Meeting at the Golden Gate" is the final scene in the upper strip on the left-hand wall when standing at the altar. The scene that follows it chronologically – the birth of the Virgin – is on the opposite wall, also on the upper row and directly opposite. But to move from one to the other, one must pass over the wall across from the altar, where the entrance to the chapel is located and where Giotto placed the Final Judgement. Is that where the woman in black directs us? Toward the enthroned Christ who judges, rewards, and punishes? The woman's gaze is not sinister but cautionary, as if her role were to remind the viewer of the eschatological meaning of the story and to warn them not to get lost in the warm emotion the scene provokes. The birth of the Virgin leads to the incarnation that then leads to the Passion, the resurrection, the Last Judgment, and the end times.

If the woman in black's eyes indeed indicate the end times, then they are nothing more than an explicit representation of the resistance to the

²² Smart suggests that the mysterious woman in black could represent the Synagogue, which in the medieval imaginary was an old woman dressed in black and wearing a veil or with her eyes blindfolded. Her position, her back to the reunion scene, would anticipate the reticence of the Jews to a Jesus as the Messiah. See A. Smart, *The Assisi Problem and the Art of Giotto*, Clarendon Press, Oxford 1971, p. 105. Chiara Frugoni, however, also mentions as a possible source of inspiration a famous figure of Medea sculpted on a Roman sarcophagus that has been lost but of which is conserved a renaissance drawing that shows the famous matricide enveloped in a blanket much like the woman in black. This reference would establish a connection between *The Meeting at the Golden Gate* and *The Massacre of the Innocents*. See C. Frugoni, *L'affare migliore di Enrico: Giotto e la cappella Scrovegni*, Einaudi, Turin 2008, p. 126.

temporal dimension that is also expressed by Joachim and Anna's eyes as well as those of the women under the arch of the gate, of the shepherd, and of the many other characters on the walls of Scrovegni. These almond-shaped eyes, a trademark of Giotto's style, function as windows to an archaic, unreal dimension that leads to the end of history or to the world of dreams, which is also outside of time. The color *verdaccio*, a combination of brown and green, sometimes grayish, sometimes yellowish, was achieved by mixing white, black, and yellow pigments and was commonly used for the faces in fresco painting. This color gives Giotto's eyes a somewhat disquieting, inhuman (reptilian), tone that contributes to the effect of atemporality.

The direct and indirect disciples of Giotto (Taddeo and Agnolo Gaddi, Stefano Fiorentino and his son, Giotto, Andrea Pisano, and others) understood the importance of these almond eyes that were never fully open but always visionary, that the viewer never fully knows where they are looking, and through which the master expresses emotion with that "naturalist" and Franciscan vigor that so impacted his first critics. Giotto's narrative concision, which achieves in each frame compact syntheses of dramatism and self-evidence, boils down to those eyes that oscillate between the inhuman and superhuman and in those out-of-time gazes that direct the attention of the viewer toward uncertain referents. Thus, the viewer, like the reader Dante speaks to, completes the scene with their dose of faith, with their *unwilling* suspension of belief, while they look for the object of the gazes. Their search is in vain because the vanishing point of all the gazes is eternity.

Without meaning to force the connection between Giotto and Dante (yes, they did possibly meet; yes, Giotto is the only contemporary painter mentioned in *The Divine Comedy*; yes, the style of both is characterized by a proverbial narrative economy and by an outstanding ability to generate affective verisimilitude), I return to the end of the sixteenth canto of the *Inferno* and to the image of truth disguised as fiction that synthesizes the nature of the prophetic poetry and that functions as an antidote to fraud. There are two details in the Scrovegni Chapel, two corners painted like little windows that produce the three-dimensional illusion of a contiguous empty space, a *coretto*. They are details that reinforce the image of Giotto as a master illusionist, precursor of the lineal and anti-naturalist perspective²³. These openings trick the eye, they are fiction disguised as

²³ Longhi, Gombrich, Cole, and others underscored Giotto's illusionist capacity. Cole says the painter "fell heir to an art that was slowly changing from abstraction to illusionism" (B. Cole, *op. cit.*, p. 39). But Vasari (see G. Vasari, *op. cit.*, p. 110) had already praised Giotto's ability with perspective. See E. H. Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon, London 1995, p. 151; R. Longhi, *Giotto spazioso*, in *Giudizio sul duecento e ricerche sul trecento*

truth. But perhaps in the closed, self-contained, atemporal universe of Scrovegni, they are truths disguised as fiction. Like Dante's warning to his reader, when the poet vehemently affirms his credibility right before describing as true a chimera of his abysmal imagination, Giotto's *trompe-l'œil*, just like the unaligned and disruptive gazes of his characters, far from being tricks to deceive the viewer, are modes of constructing self-evidence and establishing the necessary conditions for it to produce the ultimate and fundamental effect medieval art aspired to: facilitating the epiphany of transcendence.

References

- Alighieri D., *Commedia*, ed. by Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milan 1991.
- Alighieri D., *The Divine Comedy*, trans. Allen Mandelbaum, Bantam Classic, New York 1980.
- Auerbach E., *Dante's Addresses to the Reader*, in "Romance Philology", 4, 1953, pp. 268-278.
- *San Francesco, Dante, Vico e altri saggi di filologia romanza*, Editori Riuniti, Roma, 1987.
- Battisti E., *Rinascimento e Barocco*, Einaudi, Turin 1960.
- Belting H., *The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: Historia and Allegory*, in "Studies in the History of Art", vol. 16, 1985, pp. 151-168.
- Boccaccio G., *The Decameron*, trans. by J.M. Rigg, Project Gutenberg, epub.
- Brinckmann A. E., *Dante und die bildende Kunst*, in "Kunstchronik und Kunstmarkt", n. 50/51, 1921, pp. 898-903.
- L. Caretti (ed. by), *Antichi e moderni: Studi di letteratura italiana*, Einaudi, Turin 1976.
- Cennini C., *Il libro dell'arte: A new English Translation and Commentary with Italian Transcription*, ed. by L. Broecke, Archetype Publications, London 2015.
- Cole B., *Giotto and Florentine Painting (1280-1375)*, Harper & Row, New York 1976.
- Da Pisa G., *Expositiones et glose super Comediam Dantis*, ed. by Vincenzo Cioffari, State University of New York Press, New York 1974.
- Frugoni C., *L'affare migliore di Enrico: Giotto e la cappella Scrovegni*, Einaudi, Turin 2008.
- Ghiberti L., *I commentarii*, ed. by L. Bartoli, Giunti, Florence 1998.
- Gizzi C., *Giotto e Dante*, Skira, Milan 2001.
- Gombrich E.H., *The Story of Art*, Phaidon, London 1995.
- Imdahl M., *Giotto Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Wilhelm Fink Verlag, Munich 1980.

nell'Italia centrale (1939-1970), Sansoni, Florence 1974, p. 62.

- Longi R., *Giudizio sul duecento e ricerche sul trecento nell'Italia centrale (1939-1970)*, Sansoni, Florence 1974.
- Offner R., *Giotto, Non-Giotto*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", vol. 74, n. 435, 1939, pp. 258-269.
- Proust M., *In Search of Lost Time: The Sweet Cheat Gone*, trans. by C. K. Scott Moncrieff, Modern Library, New York 1957, epub.
- Ruskin J., *Giotto and His Works in Padua*, Arundel Society, London 1854.
- Salvini R., *Giotto: La cappella degli Scrovegni*, Arnaud, Florence 1951.
- Smart A., *The Assisi Problem and the Art of Giotto*, Clarendon Press, Oxford 1971.
- Van Gogh V., *Letter to Émile Bernard, Saint-Rémy-de-Provence*, Tuesday November 26th, 1889, <https://vangoghletters.org/vg/letters/let822/letter.html>.
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Edizioni per il Club del Libro, Milan 1962.
- Villani F., *Le vite d'uomini illustri fiorentini*, Sansone Coen, Florence 1847.

La chiarezza come rivelazione: Dante e Giotto tra verità, visione e atemporalità

Questo saggio esplora i parallelismi estetici tra la Divina Commedia di Dante e gli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni, concentrandosi sul concetto di perspicuità – o evidenza intrinseca – come segno distintivo della rivelazione di verità nel Medioevo. A partire dal giuramento al lettore nel canto XVI dell'*Inferno*, l'analisi mostra come Dante costruisca la propria credibilità attraverso una combinazione di realismo, simbolismo e visione immaginativa. Tale dinamica trova un corrispettivo nella lingua visiva di Giotto, che genera un'illusione di presenza senza tempo grazie alla totalità spaziale e agli sguardi non sincronizzati.

Il saggio propone l'idea di un "terzo Giotto", né puramente naturalista né strettamente realistico, ma un artista la cui forza risiede nella capacità di evocare atemporalità e trascendenza mediante l'evidenza visiva. L'intreccio di sguardi, l'azione sospesa e i dettagli trompe-l'œil negli affreschi giotteschi si accordano con la "verità come finzione" della poesia dantesca, intesi come antidoti alla frode. In ultima analisi, si sostiene che Dante e Giotto costruiscano esperienze estetiche capaci di condurre lettore e spettatore verso l'epifania e la percezione di verità eterne.

PAROLE CHIAVE: Dante; Giotto; Perspicuità; Temporalità; Estetica medievale

Dante and Giotto: Thoughts on Perspicuity

This essay explores the aesthetic parallels between Dante's *Divine Comedy* and Giotto's frescoes in the Scrovegni Chapel, focusing on the concept of perspicuity – or self-evidence – as a hallmark of medieval truth-revelation. Beginning with Dante's oath to the reader in *Inferno* XVI, the paper examines how the poet asserts credibility through a blend of realism, symbolism, and imaginative vision. This dynamic mirrors Giotto's own visual language, which creates an illusion of timeless presence through spatial totality and unsynchronized gazes. I propose a "third Giotto," neither strictly naturalist nor realist, but an artist whose effectiveness lies in evoking atemporality and transcendence through visual self-evidence. The interplay of gazes, suspended action, and trompe-l'œil details in Giotto's work aligns with Dante's poetic truth-as-fiction, both functioning as antidotes to fraud. Ultimately, the paper argues that both artists construct aesthetic experiences that lead the viewer or reader toward epiphany and the apprehension of eternal truths.

KEYWORDS: Dante, Giotto, Perspicuity, Temporality, Medieval Aesthetics.



Mariano Pérez Carrasco

Silva, mater, foemina. La materia y su simbología entre filosofía clásica y cristianismo

1. Introducción

A los lados de la figura de Giuliano II de' Medici, recostadas sobre su sarcófago, Miguel Ángel esculpió dos estatuas que presentan los aspectos constitutivos de la naturaleza humana. Allí vemos un hombre y una mujer en las figuras alegóricas del Día y de la Noche. A la izquierda del espectador, recostada sobre el brazo derecho, la Noche duerme junto a un búho; a sus espaldas, una máscara grotesca, acaso las pesadillas que invaden el sueño, o simplemente una máscara mortuoria, en correspondencia con las amapolas de los pies. A la derecha del espectador, un hombre recostado y con las piernas cruzadas, el Día, nos observa atento. A la femenina oscuridad nocturna, con el astro que la precede, la luna (nótese la diadema con el cuarto creciente y la estrella), corresponde la masculina luminosidad diurna, con el astro que la precede, el sol. Miguel Ángel presenta así las figuras del sol y de la luna, del día y de la noche, complementariamente enfrentadas. En ese perfecto equilibrio, el grupo escultórico sugiere que la afirmación de la luz, del cielo, del aire, de lo abierto es un recuerdo simbólico de una figura masculino-paterna, mientras que la figura femenina de la Noche recuerda la oscuridad terrena, tradicionalmente identificada con la madre. De hecho, el proyecto original habría incluido “estatuas de la Tierra afligida y del Cielo sonriente en los nichos a los lados de la estatua de Giuliano, la figura de la Tierra, desde luego, sobre la Noche y la del cielo sobre el Día”¹, estableciendo

¹ E. Panofsky, *El movimiento neoplatónico y Miguel Ángel*, en Id., *Estudios sobre iconología*, trad. esp. de B. Fernández, Alianza, Madrid 1980, p. 268. Para la estatua de la Noche, además del mismo E. Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, trad. esp. de M. T. Pumarega, Cátedra, Madrid 1998, y el clásico C. de Tolnay, *Michelangelo, 3: The Medici Chapel*, Princeton University Press, Princeton 1970; véase E.

una correspondencia explícita entre la oscuridad y la clausura propias de la simbología femenino-nocturna que caracteriza la tierra, y la luminosidad y la apertura masculino-diurnas propias del símbolo celeste (Fig. 1).

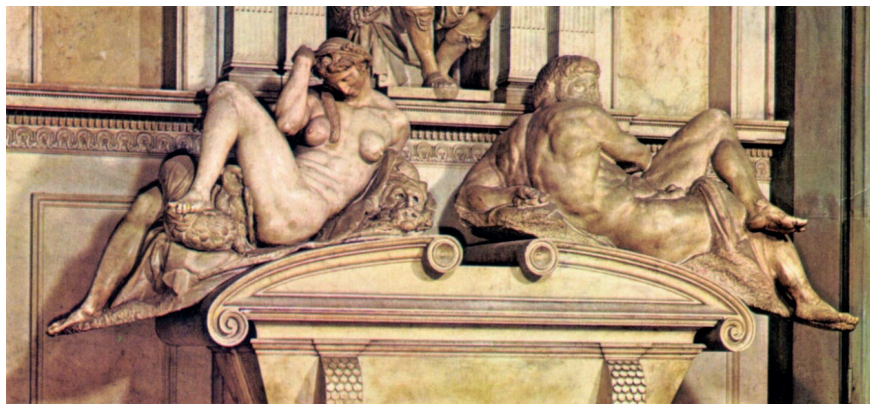


Fig. 1.

Miguel Ángel, *El Día y la Noche* (1526-1531), Tumba de Giuliano de' Medici, mármol, Sagrestia Nuova, San Lorenzo, Florencia.

La iconografía aquí propuesta por Miguel Ángel no es novedosa²; se desprende, de hecho, de uno de los núcleos centrales de la metafísica clásica, según la cual la realidad está dividida en aspectos masculinos y aspectos femeninos, a los que corresponde toda una serie de atributos vinculados especialmente a la actividad y la capacidad formativa, identificados con la polaridad masculina, y a la pasividad y la capacidad receptiva, identificados con la femenina. En esta intuición de la realidad que recorre prácticamente la entera filosofía, el día, signado por la actividad, los contornos netos y las figuras distintas, aparece identificado con el principio masculino, mientras que la indistinción nocturna, caracteriza-

Balas, *Michelangelo's Medici Chapel: A New Interpretation*, American Philosophical Society, Philadelphia 1995. W. E. Wallace sostiene que la *Noche* "is accompanied by further suggestions of darkness, sleep, and death – a lunar diadem, a large bunch of poppies, an owl, and a mask" (W. E. Wallace, *Michelangelo: The Artist, the Man, and his Times*, Cambridge University Press, New York 2010, p. 150).

² Es claro que Miguel Ángel "recurre al neoplatonismo en su busca de símbolos visuales de la vida y el destino humanos", y que ese "simbolismo neoplatónico es especialmente evidente en la Tumba de Julio II y en la Capilla Médicis", como quedará en evidencia en lo que sigue. Según Panofsky, el simbolismo neoplatónico se pone especialmente en evidencia en esas obras "porque desde las épocas más tempranas de la historia humana el arte funerario ha expresado las creencias metafísicas del hombre de modo más directo e inequívoco que cualquier otra forma de expresión artística" (E. Panofsky, *El movimiento neoplatónico y Miguel Ángel*, cit., p. 250).

da por una progresiva desaparición de las formas en la somnolencia y la oscuridad, es vista como una presencia de naturaleza femenina.

Esa intuición metafísica de la realidad fue desarrollada por la filosofía clásica – fundamentalmente en las tradiciones platónicas y aristotélicas – a propósito del problema del cambio y en relación con el concepto de materia. No es necesario señalar la importancia de ese concepto en la historia de la filosofía, aunque tal vez no sea ocioso recordar la relevancia política que el concepto de materia adquirió especialmente en el gran arco histórico de la Modernidad, esto es, desde la formación del lenguaje filosófico moderno a partir de la escolástica del siglo XIII hasta el entero ciclo de la revolución contemporánea, que hizo del concepto de materia su verdadero *shibboleth*. En efecto, los distintos *ismos* vinculados a la afirmación de la materia como principal – *primum*, cuando no *unicum* – elemento constitutivo de lo real fueron característicos de la modernidad en su aspecto –esencialmente– revolucionario, y están a la base de ese epifenómeno de la revolución que fueron aquellos movimientos artísticos cuya simbólica fecha de nacimiento podría colocarse en el *Salon des refusés* de 1863. Si a partir de ese momento la materia triunfa como *subjectum* del arte, es porque ya se había convertido previamente en el *primum* ontológico de la metafísica que estaba a la base de la revolución.

Pero el concepto de materia que acaba triunfando como elemento fundante de la ontología social revolucionaria había sido previamente despojado de sus significaciones simbólicas. Porque sólo reducido a pura abstracción el concepto de materia – y, en verdad, cualquier concepto – puede ser transmutado en *ismo*.³ Para ser políticamente utilizable como *ismo*, un concepto debe ser despojado de todos sus sentidos simbólicos – neutralizados mediante la jerga, aquel producto característico de las universidades medievales, y que desde entonces ha signado la práctica filosófica – y reducido a puro esquema abstracto, fácilmente reproducible en términos de *slogan* o *poncif*. Eso es exactamente lo que sucedió con el concepto de materia, algunos de cuyos principales sentidos simbólicos me propongo estudiar en estas páginas.

Este ensayo, en efecto, explora los principales elementos simbólicos que la metafísica clásica atribuyó al concepto de materia, y que se vuelven evidentes en las obras de arte que expresan esa intuición metafísica del mundo. En primer lugar, expongo una visión de la realidad fundada sobre la identificación etimológica de la materia (*hýle*) con la selva (*silva*), que a partir de Calcidio atraviesa como una constante la filosofía latina. Me detengo en el comentario de Cristoforo Landino a la *Divina come-*

³ V. G. Piaia, *Ruolo degli -ismi e centralità della persona nella storia della filosofia*, en A. Allegra, F. F. Calemi, M. Moschini (ed.), *Alla fontana di Silöe. Studi in onore di Carlo Vinti*, Orthotes, Napoli-Salerno 2019, pp. 477-486.

dia, un texto que participa del ambiente cultural en el que Miguel Ángel esculpiría el grupo de la Capilla Medicea, y que resume, de un modo a la vez filosóficamente convincente y poéticamente eficaz, la – en el siglo XV ya tradicional – identificación de la materia con la selva (§ 2). En segundo lugar, me detendré en la identificación – también ella platónica, pero desarrollada asimismo en la tradición aristotélica – de la materia con la madre y la fémina, a propósito de la cual estudiaremos la constitución metafísica de la figura del hombre y de la mujer en esa tradición, y el modo en que el núcleo familiar se convirtió en el símbolo de la estructura ontológica básica de lo real. Aquí veremos cómo la tríada familiar – padre, madre e hijo – fue trasformada por la filosofía no sólo en figura de la forma, la materia y el compuesto, sino también – en el lenguaje platónico primero y luego cristiano – de la eternidad (padre), del lugar del tiempo (madre) y del objeto del devenir (hijo). En ese punto veremos cómo el cristianismo asumió y desarrolló esa estructura ontológica – introduciendo significativas innovaciones – en la teología trinitaria y en la Sagrada Familia (§ 3). El ensayo se cierra con unas conclusiones generales (§ 4).

2. La selva, la mosca y la materia

En el comentario al primer terceto de la *Divina comedia*, Cristoforo Landino desarrolla su interpretación de la *selva oscura* como la realidad corpórea y terrenal, a partir de un sentido simbólico del concepto de “materia” basado en la traducción del griego *hýle* por el latín *silva*. Según Landino, la escena del extravío de Dante en la selva oscura significa que, en el comienzo de la acción, que coincide con el momento del despertar del personaje a la conciencia, el alma del poeta se hallaba sumergida en el cuerpo, y, contagiada por las tinieblas terrenas, había acabado por perder la vía de la verdad. Encontrarse en una selva oscura en medio del camino de nuestra vida significa, pues, el despertar del hombre a la triple conciencia de: *a*) en términos metafísicos, el límite de la realidad corporal y terrenal, es decir, el carácter ontológicamente degradado del plano material; *b*) en términos epistemológicos, el error, la vida ordenada por falsos principios, y sobre todo la conciencia de la pérdida de la verdad; *c*) en términos morales, el vicio, es decir, la conciencia de que, degradada al plano ontológicamente más bajo, el terreno, y extraviada en el error, la propia vida – hasta el momento de esa verdadera *conversio* que consiste en abrir los ojos y ver por primera vez – no ha hecho más que progresar en el mal. La acción narrada en la *Divina comedia* comienza pues en el momento de un despertar que simbólicamente refiere a la toma de conciencia de un error de naturaleza metafísica: la identificación de la verdadera realidad con el plano de lo sensible. Así lo expresa Landino: “Y,

despierta, [el alma] toma conciencia del error y avanza hacia el camino de la salvación, si es que no se deja vencer por la sensualidad, de modo que ya no avanza, sino que regresa a la oscuridad de la selva”⁴.

Ahora bien, Landino señala que Dante “se encontró” en la selva, no “entró” en ella: “io mi ritrovai in una selva oscura”. Eso alude, según Landino, al hecho de que el alma entra en el cuerpo apenas creado, pero toma conciencia de su ignorancia recién en la plenitud de la madurez, “nel mezzo del cammino”: ese es el momento del “encontrarse” (“mi ritrovai”) en la selva oscura, el momento en que la inteligencia comprende la oscuridad de la carne en que se halla desde su ingreso en este mundo⁵:

Y no es sin razón que él [Dante] pusiese la selva para significar el cuerpo, y consiguientemente el vicio, porque tanto Platón cuanto otros muchos filósofos llaman la materia corpórea en griego ‘hyle’ y en latín ‘selva’, y como el alma tiene toda excelencia y felicidad por su natura indivisible, incorpórea e incorruptible, así por su opuesto tiene toda calamidad y todo vicio por la *selva*, es decir por el cuerpo, que es corruptible. Por eso rectamente Platón, así como llama a Dios causa y fuente de todos los bienes, así a su opuesto llama selva, es decir, nuestra cárcel terrena, causa de todos los males.⁶

⁴ *Commento di Christophoro Landini fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta fiorentino*, per Nicholo di Lorenzo della Magna, Impresso in Firenze, 1481, ad If I, 1-3: “È adunque la sententia del testo *io mi ritrovai in una selva obscura*, il che importa ‘io m’accorsi l’animo mio essere sommerso nel corpo per la contagione et tenebre del quale havea perduto la diritta et vera via’; *Nel mezo del camino di nostra vita*, cioè nel mezo del corso della vita humana, nel qual tempo la discretione comincia destarsi ne l’huomo, la quale in sino a quel termine era stata quasi spenta. Et desta s’accorge dell’errore et prende la via salutare, se già non si lascia tanto vincere alla sensualità che non che proceda avanti, ma più tosto ritorna in drieto nella obscurità della selva, dalla quale miseria priega David el Signore che ‘l guardi, dicendo: ‘O Signore, non mi richiamare indrieto nel mezo de’ miei giorni’”. Los comentarios a la *Commedia* pueden consultarse online en el Dartmouth Dante Project. Excepto indicación, todas las traducciones me pertenecen.

⁵ “Nè è da pretermettere, per la dichiarazione di questo luogo, che lui dixit *mi ritrovai* et non entrai. Imperò che l’animo entra nel corpo subito che si crea, ma non s’accorge della sua ignorantia, se non nel mezo del camino, chome habbiamo decto” (*ibid.*)

⁶ “Nè è senza cagione che lui ponessi la selva pel corpo, et consequentemente pel vizio, perchè et Platone et molti altri philosophi chiamano la materia corporea in greco ‘hyle’ et in latino ‘selva’, et chome l’animo ha ogni excellentia et felicità per la natura sua indivisibile incorporea et incorruptibile, chosì per l’opposito ha ogni calamità et ogni vizio per la *selva*, cioè pel corpo el quale è corruptibile. Il per che rectamente Platone come chiama Idio cagione et fonte di tutti e beni, chosì per l’opposito chiama la selva, cioè el nostro terrestre carcere, cagione di tutti e mali” (*ibid.*). Esta interpretación landiniana de la selva como el cuerpo y la materia sería fuertemente criticada en el *Cinquecento*, primero por Alessandro Vellutello (“ma da altri, troppo sottilmente investigando, è stata intesa per lo corpo humano, perche la materia corporea è da Latini detta Silva”), y luego por Giovan Battista Gelli, que propondría una notable crítica aristotélica – y cristiana – al profundo dualismo platónico de Landino: “Nè mi piace ancor dipoi similmente la opinione di coloro che dicono ch’egli intende per essa selva il corpo, adducendo che Platone e molti altri filosofi chiamano la materia corporea in greco *hyle*, e i latini *silva*.”

Este es el punto filosóficamente crucial. La selva oscura refiere al cuerpo porque *silva* traduce la *hýle* griega, de modo que la *selva oscura* representa el reino de la materia opuesto a la realidad indivisible, incorpórea, incorruptible – y *a fortiori* eterna – del alma. Nótese que esta selva platónico-dantesca aparece como el opuesto de Dios, el lugar físico y moral de la caída, y, en tanto opuesto de Dios, causa de todo bien, ella es presentada – según la concepción neoplatónica de la materia – como causa del mal.

En este punto comprendemos cuál es la interpretación que da Landino del poema dantesco: si desde un punto de vista moral, el viaje narrado va del vicio a la virtud, desde un punto de vista metafísico va de la materia a la forma, aristotélicamente identificada con Dios. Los opuestos – tierra-cielo, tiempo-eternidad, vicio-virtud, bien-mal, materia-forma, selva-Dios – constituyen una serie donde cada término es equivalente a otro. Esa serie de equivalencias constituye el sentido profundo del poema, que trasciende así la *fabula* en la exacta medida en que es su condición de posibilidad. Esto explica por qué la selva se encuentra al comienzo del poema – ya que la encarnación signa el inicio de la vida del alma en la tierra – y es la causa del extravío de Dante, y por consiguiente de su infelicidad, pues “es feliz quien puede romper los vínculos de la grave tierra y liberar el ánimo del contagio del cuerpo y de la sensualidad y elevarse a las cosas celestes”⁷.

En la lectura de Landino, en efecto, la selva no es tanto el lugar, cuanto

Imperochè chi sarebbe quello, che si dorrebbe d'essere nella selva di questo corpo, se non l'anima? Il che non arebbe mai fatto Dante, seguitando egli come ei fa sempre la dottrina peripatetica; la quale tiene, insieme co' nostri teologi, che il corpo sia dato a l'anima nostra solamente perchè ella possa acquistarsi, mediante i sensi di quello, che le sono come finestre, delle intellezioni e delle scienze; perchè non sapendo la semplicità, come dice altrove il Poeta, nel suo principio nulla, ma essendo, come noi abbiamo detto altra volta, simile a una tavola rasa; e non avendo l'intelletto, come tengono i nostri teologi, di tanta perfezione e di tanto valore, quanto è quello dell'Angelo, onde ei possa intendere le cose per sola operazion sua; non potrebbe acquistare mai per tempo alcuno, se ella non avesse l'aiuto dei sensi, scienza o intellezione alcuna; per il che fu detto da 'l filosofo, che chi privasse uno uomo d'un senso lo priverebbe ancora insieme della cognizione di tutti i suoi sensibili; e ciò sapeva molto bene il Poeta nostro, poi ch'egli disse in essa sua opera, parlando dell'ingegno e natura nostra: *'Perochè solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno'* [Par. IV, 41-42]” (*Dante con l'esposizione di Cristoforo Landino et d'Alessandro Vellutello sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio & del Paradiso, con tavole, argomenti, & allegorie; & riformato, riveduto, & ridotto alla sua vera lettura per Francesco Sansovino Fiorentino, Gio. Battista & Gio Bernardo Sessa, Venezia 1596, ad If I, 2; y Comento edito e inedito sopra la Divina Commedia*, ed. por Carlo Negrone, Bocca, Firenze 1887, ad If I, 1-3).

⁷ *Comento di Christophoro Landini*, cit., ad If I, 1-3: “Adunque sapientemente Boetio scrive *'felix qui potuit gravis terre rumpere vincula'*. Et certamente è beato chi può rompere e legami della grave terra et sciogliere l'animo dalla contagione del corpo et dalla sensualità et elevarsi alle cose celesti. Il perchè e Greci chiamano el corpo *'demas'* perchè *'demin'* significa legare, et el corpo chome è decto è legame dell'anima”.

la causa del extravío, y tiene un sentido que no afecta únicamente al personaje que despierta al inicio del poema, sino a todo ser humano, ya que describe sobre un esquema platónico la parábola de la caída del alma en la materia, lugar del error, y cuya engañosa dulzura conduce a la muerte:

Y como la mosca atraída por la dulzura de la miel se sumerge en ella y acaba ahogándose, así el alma atrapada en la red de las dulzuras terrenas se sumerge desde la juventud en la suavidad de aquéllas, que se embriaga tanto que difícilmente puede despertar, ni puede gustar del alimento de la verdadera alegría, que consiste en la contemplación de las cosas celestes. Por lo cual, aunque nuestra alma tenga por fin aquella contemplación, *la selva*, de todos modos, *le hace extraviar el camino*, porque *el contagio del cuerpo le quita el conocimiento*, porque si tuviese el conocimiento, comprendería cuánto nuestra naturaleza sobrepasa la de los otros animales. Pues los animales sólo sienten las voluptuosidades del cuerpo, y hacia ellas se dirigen con todo ímpetu. Pero la mente humana se nutre aprendiendo y pensando siempre investiga o se encuentra verdaderamente en alguna acción. [Dante] pone la selva por el contagio del cuerpo y por las tinieblas y la ignorancia, imitando a su maestro Virgilio, que dice: ‘*tenent media omnia sylve*’” (mío el subrayado).⁸

⁸ “Et certo chome la mosca tracta dalla dolceza del mele vi si tuffa tanto che vi affoga, così l’anima irretita et invisciata dalle terrene dolceze tanto dal principio si somerge et attuffa nella suavità di quelle, che al tutto diventata ebbra difficilmente si sveglia nè può gustare el nutrimento del vero gaudio, il che è la contemplatione delle chose celeste. Onde nasce che benchè l’anima nostra sia prodocta ad questa contemplatione, nientedimeno la selva gli fa smarrire la via, perchè la contagione del corpo gli toglie la cognitione, la quale se havessi, intenderebbe quanto la natura nostra avanzi gli altri animali. Per che quegli niente sentono se non le voluptà pel corpo, et ad quelle chon ogni impeto s’addirizono. Ma la mente humana imparando si nutrisce et pensando sempre investiga o veramente è in alchuna actione. Pone adunque la selva per la contagione del corpo et per le tenebre et ignorantia imitando el suo maestro Virgilio el quale dixit: ‘*tenent media omnia sylve*’” (*ibid.*). Al interpretar alegóricamente *Inf* I, 73-75 (“Poeta fui, e cantai di quel giusto / figliuol d’Anchise che venne di Troia, / poi che ‘l superbo Ilión fu combusto”), Filippo Villani, cuyo comentario (1405) es anterior de casi ochenta años al de Landino, identifica la materia con Ilión, Eneas, que la abandona por las costas itálicas, con Cristo, y Venus con la Virgen. Según esta lectura, Ilión (el *týpos* de la Jerusalén sacrílega), es la señora de la materia confusa e informe, sedienta de tesoros terrenos. Nótese la serie materia-informalidad-confusión-riquezas-perdición: “Hinc nemo miretur si aux[er]im dicere Christum cum membris suis, et Synagogam, et Ecclesiam, figurari in Enea, et in alma Venere Virginem gloriosam sancto Spiritui in eterno consilio desponsatam: Veneris planeta inter sydera fons est amoris, et hunc dicit poeta *che ‘l sole vagheggia or da coppa, or da ciglio*; propinquiora sunt hec intellectui humano. Ipse enim, Dei verbum et sapientia, filius est Anchisis, id est excelsi, secundum deitatem et animam rationalem, et filius alme Virginis secundum hominem, sancto cooperante Spiritu. Nec inaniter dixerim sacrilegam Ierusalem et Synagogam in Ylione troiano typari: ‘*ylem*’ materia confusa et informis, ‘*on*’ dominus dicitur; unde pontifices, scribe et pharisei, qui “thauri pingues” dicti sunt in suilla regione morantes, merito dici possunt domini confuse materie, seu informis confusionis. Tunc Ylion, eorum superbissimus princeps, id est dyabolus, ex quo venerant, combustus est, quando scilicet in ara crucis Usia, id est deus et homo Christus, pro Adam atque

La caída en la selva significaría pues la caída en el no-ser de la materia (coincidente con el error epistemológico de confundir lo-que-es con lo-que-no-es, tomando la materia por la verdadera realidad y poniendo el cuerpo por sobre el alma), donde el espíritu progresa en un camino de disolución en lo de-forme y en lo in-forme, volviéndose cada vez más ignorante de la propia naturaleza y de la verdadera realidad⁹. Se trata de un camino – el de la reducción de lo real a la materia, y consiguientemente a la informalidad – que conduce a la ruina espiritual y física – “mentre ch’i rovinava in basso loco...”¹⁰ –, y, en el plano religioso, al nihilismo. La filosofía consistía justamente en el acto de despertar a la verdadera realidad, y en ese sentido el filósofo devenía tal en un proceso de conversión¹¹, que justamente es narrado en términos alegóricos en la *Divina comedia*. Si la selva oscura es el reino de la materia, y la materia es algo que en sí mismo no es (es propiamente el no-ser, porque todo lo-que-es es forma, y por consiguiente la estructura de lo real es eminentemente eidética y no groseramente sensual), entonces el extravío en la selva significa asimismo la caída en la negatividad, o bien, desde un punto de vista filosófico, la creencia en que lo negativo constituye la esencia de lo real. Así es como en tanto que reducción del ser humano a objeto de fuerzas internas o externas, materialismo y nihilismo se implican mutuamente.

Todo esto tiene inmediatas consecuencias para nuestra consideración

corpore ipsius debitum sublimis persolvit. Tunc et Christus venit Italiam, quando, repudiata uxore tamquam impudica meretrice, que vere ab ipso amata est – Amate nomen in Marone –, legiptime sortita, et per Petrum et Paulum romanam fundavit Ecclesiam” (*Expositio seu comentum super Comedia Dantis Allegherii*, a cura di Saverio Bellomo, Le Lettere, Firenze 1989).

⁹ V. G. Gorni, *Dante nella selva. Il primo canto della Commedia*, Franco Cesati, Firenze 2002, p. 52: “Si ricordino, per curiosità, le speculazioni platonizzanti del Landino, che vedeva in *selva* un calco del greco *hule* (‘materia’, latinizzata altresì in *silva*): soggetto passivo, inconoscibile, amorfo, insomma l’informe e il non essere. E in questo quadro filosofico spiega anche la ‘noia’ [v. 76] della selva, opposta polarmente alla ‘gioia’ [v. 78] del monte, come una forma – diremmo in accezione esistenzialista – di vita inautentica”. Véanse también S. Gentili, *La selva, gli alberi e il suicidio nell’Inferno di Dante: Fonti e interpretazioni*, en M. A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese (ed.), *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia: Studi in onore di Guglielmo Gorni, I: Dante: La Commedia e altro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010, pp. 149-163; A. Pegoretti, *Dal ‘lito deserto’ al giardino: La costruzione del paesaggio nel Purgatorio di Dante*, Bologna University Press, Bologna 2007.

¹⁰ *Inf.* I, 61.

¹¹ El aspecto de la filosofía como conversión a una vida más alta a través de ejercicios de naturaleza espiritual fue puesto nuevamente de relieve por Michel Foucault en su curso sobre *La hermenéutica del sujeto* (*Curso en el Collège de France, 1981-1982*), ed. por F. Gross, trad. de H. Pons, Fondo de Cultura económica, Buenos Aires 2021, así como por P. Hadot, de quien pueden verse: *Discours et mode de vie philosophique*, Les Belles Lettres, Paris 2014; Id., *Exercices spirituels et philosophie antique*, Albin Michel, Paris 2002; Id., *Qu’est-ce que la philosophie antique?*, Gallimard, Paris 1995.

del hecho artístico en general y de las obras de arte en particular. En efecto, el fuerte dualismo platónico tiende a desvalorizar la materia como tal, y, *a fortiori*, toda la serie de elementos que se identifican con ella. Sería un error, sin embargo, suponer que un arte platónico tendería a resolverse en pura geometría. Por el contrario, en aquel renacimiento de una religiosidad platonizante que, con epicentro en Florencia, caracterizó las ciudades de la península itálica entre el último cuarto del siglo XIV hasta el XVI, el arte adoptó una forma mimética, incluso en la arquitectura, como pondría luego de manifiesto Jacques-François Blondel¹² (Fig. 2).

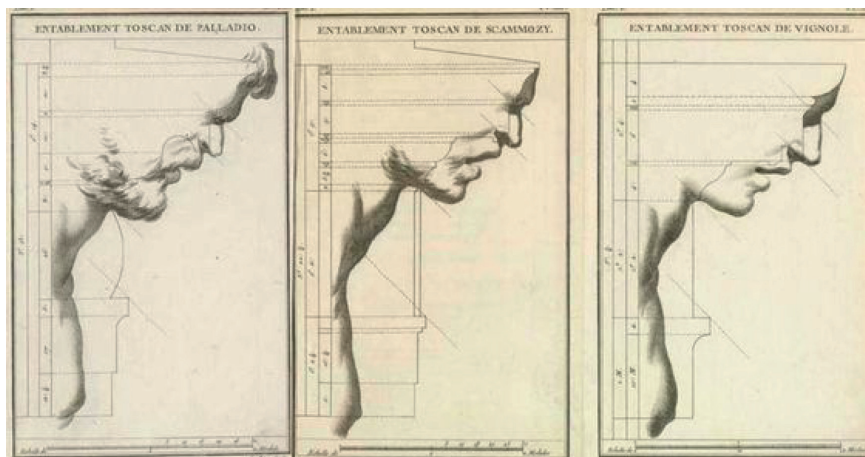


Fig. 2.

Planches pour le premier volume du Cours d'architecture, qui contient les leçons données en 1750, & années suivantes, par J.-F. Blondel, architecte, dans son École des Arts, Chez Desaint, À Paris, MDCCLXXI, Planches X-XII.

El gran arte platonizante de aquel período no buscaba una superación de la materia en la pura forma conducente a una hipotética – e irrealizable – “espiritualización del arte”, sino que procuraba representar miméticamente el verdadero rostro del hombre, y, a través de las múltiples formas sensibles de ese rostro, entrever el rostro absoluto de Dios. De Giotto a Tiziano, y más allá, no encontraremos una exploración de los materiales del arte en tanto que materiales, sino un uso de la materia en la representación de realidades ontológicamente más verdaderas que la materia misma. La exploración de la materia, cuando la hubo, tuvo una

¹² V. J.-F. Blondel, *Cours d'architecture, ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtimens; contenant les leçons données en 1750, & années suivantes, par J.-F. Blondel, architecte, dans son École des Arts [...]*, t. 1, Desaint, Paris 1771, pp. 260-263.

función puramente instrumental, no fue nunca un fin en sí misma. Pero volvamos al sentido simbólico. En estos pasajes, la materia aparece como el lugar de la tentación del alma, tentación en la que el alma cae por un error de juicio motivado por el engaño de los sentidos.

La lectura de Landino se apoya exclusivamente en la identidad entre la materia y la selva, que – como ha señalado recientemente Carlos López Cortezo – se encuentra ya en San Agustín, San Isidoro de Sevilla, Alain de Lille y Brunetto Latini, entre otros¹³, y en algunos casos – como en San Agustín – con una connotación menos negativa que en el comentario landiniano. Pero es en el comentario de Calcidio al *Timeo* donde encontramos un elemento nuevo y especialmente significativo. Sobre las huellas de Hesíodo, Calcidio identifica esa selva material, la *hýle*, con el caos. En el *Timeo*, Platón había sostenido que la tierra es nuestra nodriza, “guardia y artesana de la noche y del día, la primera y la más anciana de las divinidades que hay en el universo”¹⁴. Al comentar ese pasaje, explicando la naturaleza de la tierra, Calcidio cita los versos de Hesíodo: “Primero fue creada la oscuridad, luego la tierra, de ancho pecho, sede de los mortales”¹⁵. Los griegos – explica Calcidio – llamaron al caos “*hyle*”, mientras que los latinos lo llamaron “*silva*”: “Post enim Chaos, quam Graeci *hýlen*, nos *siluam* uocamus, subsistisse terram in medietate mundani ambitus et fundamenta fixa et immobilem”¹⁶. Claudio Moreschini señala que la traducción de *hyle* por *silva* no tuvo continuidad en la tradición filosófica, donde se impuso definitivamente *materia*¹⁷. Sin embargo, entre otros, San Agustín recupera esa versión en *De natura boni*.

En discusión con los maniqueos, quienes – en un gesto moderno *ante litteram* – sostenían que la materia formaba los cuerpos¹⁸, Agustín desa-

¹³ V. C. López Cortezo, *La estructura moral del Infierno de Dante*, Akal, Madrid 2022, pp. 53-55.

¹⁴ Platón, *Timeo* 40b-c, en Id., *Diálogos (Filebo, Timeo, Critias)*, ed. por M.ª Á. Durán, F. Lisi, Planeta-DeAgostini, Barcelona 1998. Para el texto griego v. *Platonis opera*, recognovit brevitque adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet, t. 4, E Typographeo Clarendoniano, Oxonii 1905, pp. 17-105.

¹⁵ Hesíodo, *Teogonía*, vv. 116-118, en Id., *Teogonía, Trabajos y días, Escudo*, ed. por A. Pérez Jiménez, Planeta-DeAgostini (Gredos), Barcelona 1997. Para el texto griego, Hesiod, *Theogony, Works and Days, Testimonia*, ed. por G. W. Most, Harvard University Press, Cambridge-London 2006.

¹⁶ Calcidio, *Commentario al Timeo di Platone*, ed. por Claudio Moreschini, Bompiani, Milano 2003, p. 345. Sobre la concepción de la materia en Calcidio, véase J.C.M. van Winden, *Calcidius on Matter, his Doctrine and Sources: A Chapter in the History of Platonism*, Brill, Leiden 1965.

¹⁷ Ivi, p. 716: “Si osservi la traduzione letterale, che è limitata sostanzialmente a Calcidio: *silva* effettivamente corrisponde a *hyle*, che significa ‘bosco’ e, in linguaggio filosofico (fin dai tempi di Lucrezio), ‘materia’; *silva*, però, non ebbe fortuna in latino di fronte alla traduzione più frequente di *materia*”.

¹⁸ Por eso los maniqueos suponen la existencia de otro dios vinculado a la materia, ya

rrolló su propia concepción de la materia, que sería característica de la filosofía cristiana:

Pero yo llamo *hýlen* a una cierta materia absolutamente informe y sin cualidad alguna, de la que se forman todas las cualidades que nosotros percibimos por nuestros sentidos, como lo sostuvieron los antiguos filósofos. Por eso la selva o bosque se denomina en griego *hýle*, porque es materia apta para que la trabajen o modelen los artífices, no para que ella produzca de por sí alguna cosa, sino para que de ella sea hecho algo. No debe decirse, por consiguiente, que sea mala esa *hýle* que de ningún modo puede ser percibida por nuestros sentidos y que apenas puede concebirse por la privación absoluta de toda forma.¹⁹

Aunque sin forma ni cualidad, la materia agustiniana no es sinónimo de caos. La identidad entre la selva y la materia reside aquí exclusivamente en la posibilidad de recibir la forma. San Agustín no atribuye a la materia ninguna capacidad operativa, pero sí le reconoce una capacidad en cierto modo generativa, ya que a partir de ella puede ser hecho algo: “non ut aliquid ipsa faciat, sed unde aliquid fiat”. Por ese motivo, la materia no es algo intrínsecamente malo:

Tiene, pues, en sí esa materia capacidad o aptitud para recibir determinadas formas, porque, si no pudiese recibir la forma que le imprime el artífice, ciertamente no se llamaría materia. Además, si la forma es un bien, por lo cual se llaman mejor formados los que por ella sobresalen, como se llaman bellos por la belleza, no hay duda de que también es un bien la misma capacidad de recibir la forma. Porque así como es un bien la sabiduría, nadie duda de que también lo es el ser capaz de sabiduría. Y como todo bien procede de Dios, a nadie le es lícito dudar de que esta materia informe, si es algo, solamente puede ser obra de Dios.²⁰

que sólo Dios puede crear o formar los cuerpos. San Agustín, *De natura boni. De la naturaleza del bien: contra los maniqueos*, ed. por P. Mateo Lanseros, O.S.A., en *Obras de San Agustín, III. Obras filosóficas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1963, p. 785: “Neque enim vel illa materies, quam antiqui *hýlen* dixerunt, malum dicenda est. Non eam dico, quam Manichaeus *hýlen* appellat dementissima vanitate, nesciens quid loquatur, formatricem corporum: unde recte illi dictum est, quod alterum deum inducat: nemo enim formare et creare corpora nisi Deus potest; neque enim creantur, nisi cum eis modus et species et ordo subsistit, quae bona esse, nec esse posse nisi a Deo, puto quod iam etiam ipsi confitentur”.

¹⁹ “Sed *hýlen* dico quamdam penitus informem et sine qualitate materiem, unde istae quas sentimus qualitates formantur, ut antiqui dixerunt. Hinc enim et silva graece *hýle* dicitur, quod operantibus apta sit, non ut aliquid ipsa faciat, sed unde aliquid fiat. Nec ista ergo *hýle* malum dicenda est, quae non per aliquam speciem sentiri, sed per omnimodam speciei privationem cogitari vix potest” (*ibid.*).

²⁰ “Habet enim et ipsa capacitatem formarum: nam si capere impositam ab artifice formam non posset, nec materies utique diceretur. Porro si bonum aliquid est forma, unde

El carácter puramente negativo que tenía la selva-materia en la interpretación landiniana de la *Divina comedia* es ahora sustituido por una concepción de la materia esencialmente positiva: “procul dubio bonum aliquod est etiam capacitas formae”. Contra la visión maniquea del mundo, San Agustín afirma que incluso la materia, el aspecto ontológicamente más bajo de la realidad, ha sido creada por Dios y es, en consecuencia, buena²¹. Los ejemplos, como ya señalé, podrían multiplicarse. Pero en los que ya hemos examinado – Landino, Calcidio, San Agustín – queda en evidencia que la asimilación de la materia a la *silva* pone de relieve tanto el carácter intrínsecamente caótico de la esfera material (Landino, Calcidio), cuanto su capacidad de ser artísticamente modelada, como la madera (San Agustín, y, sobre sus huellas, San Isidoro). Ambos aspectos habían sido asimismo identificados con la mujer, y es sobre este nuevo punto que ahora quisiera poner el foco.

3. Mujer, madre y materia

Si hacemos a un lado la narración hesiódica, recordada por Calcidio, donde la polaridad femenino-masculino aparece vinculada respectivamente a la tierra (y *a fortiori* a lo oscuro, lo informe, lo ilimitado) y al cielo (y *a fortiori* a la luz, la forma, el límite), los primeros textos que en ámbito filosófico teorizan esa concepción simbólica son el *Timeo* y, en buena medida sobre sus huellas, la *Física*. Ambos ejercerán una notable influencia sobre el pensamiento medieval, y en ambos casos la identificación de la materia con la madre y con la mujer tiene lugar en el contexto de la explicación del devenir.

qui ea praevalent, formosi appellantur, sicut a specie speciosi, procul dubio bonum aliquod est etiam capacitas formae. Sicut quia bonum est sapientia, nemo dubitat quod bonum sit capacem esse sapientiae. Et quia omne bonum a Deo: neminem oportet dubitare, etiam istam, si qua est, materiem non esse nisi a Deo” (*ibid.*).

²¹ También San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. por J. Oroz Reta, M. A. M. Casquero, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2004, XIII, 3, 1-2, presumiblemente sobre las huellas de San Agustín, sostiene: “Los griegos denominan *hýle* a una especie de materia prima de las cosas que no está todavía formada, pero que es capaz de admitir todas las formas corporales, y de la que están formados todos los elementos visibles; a partir de su derivación adoptaron este vocablo. Los latinos, a esta *hýle*, la denominaron *materia*, porque todo lo que es informe y de lo que se hace algo siempre se denomina ‘materia’. Por eso los poetas le dieron el nombre de ‘bosque’ [*silva*], y no sin razón, porque las ‘maderas’ [*materiae*] provienen de los bosques” (“*Hýlen Graeci rerum quandam primam materiam dicunt, nullo prorsus modo formatam, sed omnium corporalium formarum capacem, ex qua visibilia haec elementa formata sunt; unde et ex eius derivatione vocabulum acceperunt. Hanc hýlen Latini materiam appellaverunt, ideo quia omne informe, unde aliquid faciendum est, semper materia nuncupatur. Proinde et eam poetae silvam nominaverunt, nec incongrue, quia materiae silvarum sunt*”).

Examinemos primero el *Timeo*. Platón señala que “la naturaleza que recibe todos los cuerpos” – el análogo de lo que será luego la materia aristotélica – “es siempre idéntica a sí misma”, porque “recibe todo sin adoptar en lo más mínimo ninguna forma semejante a nada de lo que entra en ella”²². El sujeto que subyace a todo lo que deviene parece diverso, dado que adopta la forma de aquello que ingresa en él, pero en verdad es siempre idéntico. Ese receptáculo (*chóra*) es el lugar en el que se producen las imitaciones de los seres, es decir, todo lo que deviene²³. En este punto, Platón señala la necesidad de distinguir entre “lo que deviene, aquello en lo que deviene y aquello a través de cuya imitación nace lo que deviene”²⁴, e introduce la comparación que nos interesa:

Y también se puede asemejar el recipiente a la madre, aquello que se imita, al padre, y la naturaleza intermedia, al hijo, y pensar que, de manera similar, cuando un relieve ha de ser de gran variedad, el material en que se va a realizar el grabado estaría bien preparado sólo si careciera de todas aquellas formas que ha de recibir de algún lugar. Si fuera semejante a algo de lo que entra en él, al recibir lo contrario o lo que no está en absoluto relacionado con eso, lo imitaría mal porque manifestaría, además, su propio aspecto. Por lo tanto, es necesario que se encuentre exento de todas las formas lo que ha de tomar todas las especies en sí mismo. Como sucede en primera instancia con los óleos perfumados artificialmente, se hace que los líquidos que han de recibir los perfumes sean lo más inodoros posible. Los que intentan imprimir figuras en algún material blando no permiten en absoluto que haya ninguna figura, sino que lo aplanan primero y lo dejan completamente liso. Igualmente corresponde que lo que va a recibir a menudo y bien en toda su extensión imitaciones de los seres eternos carezca por naturaleza de toda forma. Por tanto, concluyamos que la madre y receptáculo de lo visible devenido y completamente sensible no es ni la tierra, ni el aire, ni el fuego, ni el agua, ni cuanto nace de éstos ni aquello de lo que éstos nacen. Si afirmamos, contrariamente, que es una cierta especie invisible, amorfa, que admite todo y que participa de la manera más paradójica y difícil de comprender de lo inteligible, no nos equivocaremos.²⁵

El pasaje contiene los puntos principales sobre los que la filosofía posterior introducirá sus variaciones sin llegar a modificarlos sustancialmente.

²² Platón, *Timeo*, 50b. Véase F. M. Cornford, *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*, Hackett, Indianapolis-Cambridge 1997, pp. 177-188; y los más recientes K. Johansen, *Plato's Natural Philosophy: A Study of the Timaeus-Critias*, Cambridge University Press, Cambridge 2004; S. Broadie, *Nature and Divinity in Plato's Timaeus*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2012. Para los vínculos entre Platón y Hesíodo, consúltense los artículos incluidos en *Plato and Hesiod*, ed. por G.R. Boys-Stones, J. H. Haubold, Oxford University Press, Oxford 2010.

²³ *Timeo*, 50c.

²⁴ *Timeo*, 50d.

²⁵ *Timeo*, 50d-51b.

Platón asimila los tres géneros que estructuran la entera realidad a las tres personas que componen la familia: la madre, como el receptáculo en que se genera lo real sometido al tiempo, el padre, como el modelo trascendente a partir del cual eso real inmanente toma forma a través de un proceso mimético, y el hijo, como aquello mismo que deviene al imitar en la madre la forma eterna del padre. Este es un momento crucial en la historia de la filosofía. Aquí la realidad comienza a ser percibida en términos teóricos según la tríada básica del núcleo familiar (lo que conducirá luego – de los Padres de la Iglesia a Hegel – al desarrollo de una ontoteología trinitaria), donde cada miembro es identificado con uno de los principios metafísicos que estructuran la realidad. Orden ontológico y orden familiar aparecen así como equivalentes. El aspecto más importante no es tanto la identificación del polo activo con la figura paterna, cuanto su asimilación a lo inteligible y, por consiguiente, a lo eterno, mientras que, identificada con el sustrato pasivo de todo lo que es, la madre aparece vinculada a lo terreno, “lo visible”, que de algún modo – “de la manera más paradójica y difícil de comprender” – participa de lo inteligible, es decir, de la naturaleza paterna. Notemos que, si el padre es asimilado a lo inteligible, y lo inteligible a Dios, luego el padre adoptará en el ámbito terreno un carácter analógicamente divino²⁶.

Sobre esa comprensión metafísica de lo real se apoyaba la organización social que encontraba su centro en la figura paterna, y que sería desarrollada con cierto detalle por Aristóteles, quien explicitó las consecuencias económicas y políticas que se seguirían de la identificación simbólica de los principios metafísicos de materia y forma con la división biológica de los géneros. En la *Física*, en efecto, Aristóteles sostiene que la materia, contrariamente a la privación, que es puro no-ser, tiene una cierta sustancialidad, y su no-ser es meramente accidental. De hecho, la materia es “junto con la forma [*morphé*] una concausa [*synaitía*] de las cosas que llegan a ser, como si fuese una madre [*méter*]²⁷. Aristóteles parte de la concepción de la *chóra* desarrollada en el *Timeo*, y su lenguaje remite al platónico. Aquí no nos interesa profundizar esas relaciones, sino constatar la aceptación aristotélica de un esquema trinitario como el que acabamos de exponer. Aristóteles sostiene que, por un lado, “hay algo divino, bueno y deseable” (la forma); por otro lado, hay “algo que es su contrario” (la privación); y, por último, “algo que naturalmente tiende a ello y lo desea de acuerdo con su propia naturaleza”²⁸ (la materia). Ahora bien,

²⁶ Véanse al respecto las reflexiones de Séneca, *Epístolas morales a Lucilio* (Libros I-IX), ed. por I. Roca Meliá, Planeta-DeAgostini (Gredos), Barcelona 1997, ep. 58, 16-22.

²⁷ Aristóteles, *Física*, ed. por G. R. de Echandía, Planeta-DeAgostini (Gredos), Madrid 1998, I, 9, 192a 13-14. Para el texto griego v. *Aristotelis Physica*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. D. Ross, E Typographeo Clarendoniano, Oxonii 1970.

²⁸ *Física* I, 9, 192a 16-19.

la forma [eídos] no puede desearse a sí misma, pues nada le falta, ni tampoco puede desearla su contrario, pues los contrarios son mutuamente destructivos; lo que la desea es la materia [býle], como la hembra [thélu] desea al macho [árren] y lo feo [aischrós] a lo bello [kalós], salvo que no sea feo por sí sino por accidente, ni hembra por sí sino por accidente.²⁹

El término que Guillermo R. de Echandía traduce por “hembra” refiere a lo femenino en general, mientras que “ársen” (de donde “árren”, y en especial “arsenokoítes”, que remite al hombre depravado, corruptor de mujeres) refiere a lo masculino, y, sustantivado, al hombre. Tenemos así, entonces, una comprensión ontológica de la realidad fundada no sólo en la gramática, como sucede en las *Categorías*, donde se establece un paralelismo estructural entre el lenguaje y la realidad, sino en la división genérica: es la estructura misma de lo real la que tiene aspectos masculinos y femeninos. La división genérica reproducirá en el ser humano esa misma estructura ontológica que ordena la totalidad de lo-que-es, y a partir de esa división tendrá lugar el nacimiento del orden político.

Es en la *Política* donde Aristóteles traza la génesis del orden social y político a partir de la unión natural del hombre y la mujer (thélu kai árren). Esa unión no es el fruto de una deliberación (ouk ek proairéseos), sino que se produce por naturaleza, “como en los demás animales y plantas, que de un modo natural aspiran a dejar tras sí otros semejantes”³⁰. Eso significa que la unión del hombre y la mujer está inscrita en la naturaleza de las cosas. El motivo por el que Aristóteles coloca la división genérica como un fenómeno natural no está exclusivamente vinculado a la finalidad de la procreación; como acabamos de ver, es la naturaleza misma la que tiene una estructura ontológica femenina y masculina. La primera koinonía humana se compone, pues, de hombre y mujer, que constituyen el elemento de libertad – son los eleutheroi –, y de esclavos³¹. Mientras que la relación del amo y el esclavo es de naturaleza despótica (despotiké), y parece reflejar la relación de la forma con la privación, el vínculo del hombre y la mujer implica una cierta igualdad – ambos son libres por naturaleza –, y por lo tanto el gobierno del hombre sobre la mujer debe ser de naturaleza política (politikós), basado en la persuasión y no en el puro mando:

El padre y el marido gobierna a su mujer y a sus hijos como a libres en ambos casos, pero no con la misma clase de autoridad, sino a la mujer como a un ciudadano [politikós] y a los hijos como a vasallos [según un gobierno

²⁹ *Física* I, 9, 192a 20-25.

³⁰ Aristóteles, *Política*, edición bilingüe y traducción de J. Marías y M. Araujo, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid 1989, I, 2, 1251a 26-30.

³¹ Véase *Pol.* I, 3, 1253b 3-4.

monárquico: *basilikós*]. En efecto, salvo excepciones antinaturales [*pará phýsin*], el varón [árren] es más apto para mandar que la mujer, y el de más edad y hombre ya de hecho más que el más joven y todavía inmaduro. [...] La relación del varón respecto de la mujer es siempre de esta manera.³²

La razón de que el hombre sea más apto para el mando que la mujer reside en la diferente participación de ambos en la *kalokagathía*³³, esto es, en la perfección humana³⁴. Esa diferencia no surge de la diversa estructura del alma – esclavo, hombre y mujer tienen las mismas partes del alma –, sino del distinto modo (*diapheróntos*) en que en ellos están las partes del alma: el esclavo carece por completo de la facultad deliberativa (*tò bouletikón*), la mujer la tiene, pero sin autoridad (*ákuron*), y el niño la tiene imperfecta (*atelés*)³⁵. De lo cual Aristóteles concluye que todos

poseen la virtud moral [*ethikè aretè*], pero no es la misma la templanza de la mujer que la del hombre, ni la misma fortaleza, como creía Sócrates, sino que la del hombre es una fortaleza para mandar, la de la mujer para servir, y lo mismo las demás virtudes.³⁶

La virtud es pues relativa al lugar que el individuo ocupa en la jerarquía biológica (hombre, mujer, niño o esclavo), que a su vez encuentra su fundamento en la estructura ontológica de lo real. El orden político, en consecuencia, encuentra su fundamentación en esa triple ordenación jerárquica: la ontología, la biología y la ética. La política ejercerá su influencia exclusivamente en el modo del desarrollo de esas virtudes, que serán educadas de manera diversa de acuerdo a la diversidad del régimen o forma de gobierno (*politéia*)³⁷.

El cristianismo introduciría una nueva dialéctica en el esquema trinitario cuyas principales metamorfosis acabamos de ver. Por un lado, la dinámica trinitaria se producirá trascendentalmente en Dios mismo, en quien se distinguen el principio paterno, el principio filial y el amor que une al Padre y al Hijo. Todo aspecto material-materno desaparece de aquel Dios que, sin embargo, al encarnarse asume la forma de Niño, y de ese modo sacraliza la unión familiar. Ahora bien, si en la filosofía clásica el padre ocupaba el centro de las relaciones que constituyen la casa, en la Sagrada Familia el centro será ocupado por la Madre y el Niño. En la filosofía clásica, como hemos

³² *Pol.* I, 12, 1259a 39-1259b 10.

³³ *Pol.* I, 13, 1259b 34-36.

³⁴ Como traduce Manuela García Valdés en Aristóteles, *Política*, Planeta-DeAgostini (Gredos), Madrid 1999.

³⁵ *Pol.* I, 13, 1260a 10-14.

³⁶ *Pol.* I, 13, 1260a 20-24.

³⁷ *Pol.* I, 13, 1260b 8-20.

visto, el hombre era el modelo más alto de humanidad, aquel en el cual se realizaba plenamente la *kalokagathía*. El cristianismo, por el contrario, pondrá en el centro de la historia a un Niño, cuya Madre aparece como la realización plena de la perfección humana:

Queriendo la inmensurable bondad divina volver a hacer a la criatura humana más conforme a sí misma, la cual por el pecado de la prevaricación del primer hombre se había alejado de Dios y deformado, fue decidido, en aquel altísimo consistorio de la Trinidad, en la cual tres personas están unidas, que el Hijo de Dios descendiese a la tierra para restablecer esa concordia [...]. Y como el albergue donde debía entrar el Rey Celestial era necesario que fuese perfectamente limpio de pecado y puro, fue ordenada una progenie santísima, de la cual naciese, después de muchos méritos, una mujer mejor que todas las otras, que fuese la habitación del Hijo de Dios: y esa progenie fue la de David, de la cual nación la gloria y el honor del género humano, es decir, María.³⁸

La gloria y el honor del género humano es ahora una mujer. En ella se cumple la re-forma del hombre de-formado por el pecado. El padre continúa siendo una figura celestial, pero en la tierra – en la Sagrada Familia – su lugar es desplazado por la Madre y el Niño. Ese nuevo orden puede verse en tantas Natividades, y, en especial, en la *Adoración del Niño* de Gherardo delle Notti [Fig. 3]. Contra el fondo de una oscuridad caravagguesa, tres rostros son iluminados por una luz completamente sobrenatural que emana del cuerpo del Niño, sobre una mantilla blanca que remite, probablemente, al sudario. Jesucristo no es aquí un niño simbólico, sino un verdadero recién nacido. Dos ángeles lo contemplan con dulzura. Uno reza de perfil, invadida su cara por la luz blanca; el otro tiene sus brazos cruzados sobre el pecho. Sus vestidos son humildes. El centro de la escena es una jovencísima Virgen María que está a punto de envolver al Niño. Una calma sonrisa complacida se le dibuja apenas en los labios; sólo vemos sus párpados: en este momento su mirada es solamente para el Niño. Detrás de ella, y casi perdido en la oscuridad, un anciano San José recibe el resplandor. En esta escena el orden descrito por la filosofía clásica se ha invertido. La madre es ahora el centro de la familia. Es ella quien recibe primero la luz del Niño. La luz aquí es el Niño; la madre es la primera hipóstasis iluminada; el padre, detrás de la madre, apenas recibe el resplandor. Esta escena representa el nudo de la filosofía cristiana, con el cielo que descende a la tierra, Dios que se hace carne, lo eterno que se despliega en el tiempo. Todo aquí es una inversión. Cuando el cielo se volvió a la tierra asumió en sí lo más bajo, lo último, lo despreciado, y lo colocó en el centro de la historia. La Madre y el Niño son

³⁸ D. Alighieri, *Convivio*, ed. por M. Pérez Carrasco, Colihue, Buenos Aires 2008, IV, V, 3 y 5. Para el texto italiano v. Id., *Convivio*, ed. por F. Brambilla Ageno, Le Lettere, Firenze 1995.

ahora lo primero. Esa desaparición del padre en la oscuridad representa el desvanecimiento de la perspectiva terrena. Por supuesto que es una paradoja – todo en el cristianismo lo es –, porque el cielo, al descender a la tierra, asumió lo más terrenal de las realidades terrenas: se hizo Niño en el seno de una *mater-materia*, y elevó esas dos realidades a lo más alto de la historia, a la condición de posibilidad y a la plena realización de la salvación³⁹.



Fig. 3.

Gerrit van Hontorst, llamado Gherardo delle Notti, *Adoración del Niño*, 1619-1620, Gallerie degli Uffizi (Florencia).

³⁹ En unas páginas recientes, M. Barison, *Sul Concomitante. Metafisica e tecnica della violenza*, Meltemi, Milano 2023, pp. 174-175, ha identificado el culto cristiano de un Dios niño con el fenómeno de la infantilización de las sociedades plenamente modernizadas, aquí designadas, según una mitología tardomoderna harto imprecisa y engañosa, como ‘Occidente’: “Ma non è forse cosa che deve troppo stupire [l’infantilismo], visto che l’Occidente ha coinciso per secoli con un culto infantile che si è raccolto intorno al ‘Dio bambino’”. En el cristianismo, el culto del Niño es inescindible del culto sacrificial de la cruz, razón por la cual la iconografía del Niño representa a menudo a Jesús jugando con un cordero (Leonardo, *La Vergine e il Bambino con Santa Anna*), o con una granada partida en sus manos (Botticelli, *Madonna del Magnificat*), o con una rama con forma de cruz (Leonardo, *La Vergine delle Rocce*, donde la cruz está en manos del Bautista niño, en la segunda versión, hoy en la National Gallery de Londres; en *La Sagrada Familia* de Murillo, también conocido como *La Virgen de Sevilla*, la rama en forma de cruz es sostenida por ambos niños, Jesús y el Bautista).



Figg. 4 y 5.

Guido Reni, *San José y el Niño*, 1640, Museum of Fine Arts (Houston, Texas) (iz.).

Idem, *San José con Jesús niño en brazos*, 1635, Hermitage (San Petersburgo) (der.).

4. Conclusiones

El grupo escultórico de Miguel Ángel con cuya descripción abrimos estas páginas tiene detrás de sí – o, mejor dicho, tiene en sí – una milenaria comprensión de la estructura ontológica de lo real, que cristaliza en las obras de Platón y de Aristóteles, pero que de hecho se retrotrae por lo menos a Hesíodo. Sin esa intuición metafísica que divide la realidad en series masculinas y femeninas (que en el plano ontológico comienzan con la materia y la forma), no sólo el Día y la Noche de la Capilla Medicea, sino todas las representaciones del hombre, la mujer y la familia producidas en ese contexto se vuelven insignificantes. Desde ya que sería una exageración sostener que en cada una de esas obras estuviesen presentes de un modo consciente tales series de significados; lo que está presente en ellas es una comprensión de la realidad que supone esas identificaciones a la vez metafóricas y metafísicas, que la filosofía moderna y contemporánea ha tendido a soslayar, cuando no ha directamente abandonado. Lo cual nos lleva a responder a una posible objeción.

Los distintos sentidos atribuidos a la materia que aquí hemos estudiado, así como su identificación con la polaridad femenina, podría ser considerada una investigación menos propia de la filosofía que de los estudios simbólicos o de la historia de las concepciones religiosas del

mundo. Al fin y al cabo, la concepción landiniana del destino del hombre sobre la tierra, a partir de la cual interpreta el viaje de Dante en la *Divina comedia*, no es sustancialmente diversa de las narraciones gnósticas de la caída del hombre en la materia y su salvación a través de una conversión al intelecto. Lo interesante, sin embargo, no son tanto los eventuales vínculos entre filosofía y religión, cuanto el hecho de que la concepción simbólica del mundo se encontrase inscrita en los textos filosóficos mismos, al mismo nivel de las explicaciones técnicas. Esto se pone en evidencia en un precioso texto de San Alberto Magno en su comentario a la *Física*, en el que Alberto recupera los principales sentidos de la materia que hasta aquí hemos visto y – distinguiendo entre los usos propios y los metafóricos – propone un elenco que puede servirnos para resumir lo dicho.

Los nombres propios de la materia – señala Alberto – son “*hýle*, sujeto, masa, materia y elemento”, mientras que los metafóricos, sobre los que aquí hemos puesto el foco, son “selva, madre, mujer”⁴⁰. De la selva ya hemos hablado abundantemente. Detengámonos en los otros dos sentidos. Para Alberto, “madre” es el nombre metafórico que más se corresponde con la materia: en efecto, es como si la madre educiera la forma al parir, transformando en acto la potencia que había en ella, porque “la materia contiene en sí todas las formas como en una potencia habitual”⁴¹. Por el mismo motivo – continúa Alberto – la materia puede ser identificada con la mujer, que es considerada imperfecta para la forma, pero que tiene hacia ella una potencia habitual, porque así como la mujer precisa del hombre para generar al niño, pues de otro modo no pare, así la materia precisa de algo eficiente para producir la educación de la potencia al acto⁴². Al exponer prolijamente la totalidad de los sentidos de la materia,

⁴⁰ *Alberti Magni Opera omnia*, cura ac labore Augusti Borgnet, t. III; *Physicorum Lib. VIII*, Apud Ludovicum Vives, Parisiis 1890, l. I, tract. III, cap. XII, pp. 72a-b: “Hoc autem principium quod est materia, multa habet nomina, quorum quaedam sunt propria, et quaedam per translationem conveniunt ei. Nomina autem quibus nominatur proprie, sunt hyle, subjectum, massa, materia, origo et elementum. Nomina autem quibus nominatur transumptive, sunt sylva, mater, foemina”. Un poco más adelante Alberto explica el origen platónico – la mediación es siempre Calcidio – de la identificación de la materia con la selva o bosque (ivi, p. 73a): “*Sylvae* autem rationem reddunt expositores Platonis sic, quod sylva dicitur secundum quod ipsa est prima et indeterminata per dispositionis quasi dolabilis in esse aedificium naturale: et vocabit Empedocles *mixtum* in quo germana capita sunt sine cervice, eo quod illa quae germana sunt principia compositorum, non habent ibi dispositiones facientes ea germana. Et hoc modo etiam dicebant Platonici omnium esse materiam unam, sicut sylva una ex qua est omne aedificium”.

⁴¹ “*Mater* autem dicitur, quod ipsa in se recipit formam, et quasi pariendo ex ipsa educitur ad actum quando de potentia educitur: et hoc est nomen quod inter transumptiva nomina magis competit ei, quia, sicut nos ipsa ostendimus, materia continet in se omnes formas tamquam in potentia habituali” (*ibid.*).

⁴² “*Foemina* autem dicitur in quantum est imperfecta ad formam, habens tamen potentia habitualement ad ipsam: quia sicut foemina ad partum indiget masculino movente formaliter,

Alberto distingue los nombres propios de los traslativos, pero incluye aún estos últimos entre las formas igualmente filosóficas de comprender la materia⁴³.

Sobre las huellas de San Alberto, Ulrich von Strassburg explica que el motivo por el que la materia tiene tantos nombres es que, al ser incognoscible, no puede ser nombrada por sí misma⁴⁴. La materia es lo innombrable, a lo que sólo corresponde plenamente el silencio. No en vano ya Sófocles había señalado que “el silencio es un adorno en la mujer”⁴⁵. Limitémonos aquí a observar – ya que no es éste el lugar para desarrollarlo – que la transformación de la materia en el *primum* ontológico, o en lo único realmente existente, llevaría al arte a una situación de afasia que no casualmente es una característica definitoria del arte llamado contemporáneo. Por el contrario, la plena apreciación de la esfera material se produjo en el momento en que la *mater-materia* fue asumida por el cristianismo al plano celeste. Sería un error leer los cambios producidos por el cristianismo – y que son, en verdad, una continuación del pensamiento grecorromano – en términos groseramente sociológicos o políticos. Las escenas de la Natividad representan el misterio de la reconciliación del hombre con Dios. Un misterio que la filosofía procuraría durante siglos comprender y expresar. Es en el marco de ese misterio – la existencia misma de una Familia Sagrada – que los vínculos naturales descritos por la filosofía clásica, como hemos visto, se invierten. Recién en el siglo XVI, Guido Reni, contemporáneo de Gherardo delle Notti, introduciría una iconografía novedosa al presentar a San José solo con el Niño en brazos, poniendo así de relieve el vínculo del padre putativo – pero todo padre

et aliter non parit: ita materia indiget efficiente movente formaliter materia, et aliter non educitur de potentia ad actum” (*ibid.*). U. von Strassburg, *De summo bono* (Liber IV, Tractatus 1-2, 7), Herausgegeben von S. Pieperhoff, Felix Meiner, Hamburg, 1987, l. 4, tract. 2, cap. 6, pp. 108-109, desarrolla la misma línea y repite casi exactamente este pasaje de Alberto.

⁴³ También Santo Tomás en su comentario a la *Física* continuará con la asimilación tradicional de la madre y la materia, aunque sin referencias a la selva y a la mujer, *S. Thomae Aquinatis In octo libros Physicorum Aristotelis expositio*, cura et studio P. M. Maggiolo, O. P., Marietti, Taurini-Romae 1965, l. I, lect. xv, 135 [7]: “Ista natura quae subiicitur, scilicet materia, simul cum forma est causa eorum quae fiunt secundum naturam, ad modum matris: sicut enim mater est causa generationis in recipiendo, ita et materia”.

⁴⁴ U. von Strassburg, *De summo bono*, l. 4, tract. 2, cap. 6, pp. 108, ll. 19-26: “Vocatur autem tam diversis nominibus et non aliquo proprio nomine, quia ipsa nec cognoscibilis et per consequens nec nominabilis est secundum se, sed solum secundum proportionem ad formam, et nec tunc bene cognoscibilis est nisi per similitudinem ad subiectum. Cum enim exponere volumus, quid est materia, dicimus, quod hoc est illa substantia, quae de se est sine omni forma et substat omni formae, sicut ligna et lapides substantiae formae artis, cum de se nulla habeant. Sic ergo Scriptura simplices erudiens vocat eam nominibus transumptivis”.

⁴⁵ La cita – de *Ayante* 293 – es reportada por Aristóteles, *Pol.* I, 13, 1260a 30.

es en principio putativo – con el Niño [Figg. 4 y 5]. En esas representaciones los signos de vejez de San José – los cabellos canos, ralos, el rostro percutido – contrastan con la novedad absoluta del Niño Jesús. El examen de esta nueva iconografía – continuada por Bartolomé Esteban Murillo, Giambattista Tiepolo y Carlo Maratta, entre otros –, que desplaza a la madre del centro y pone el foco en el vínculo de la figura paterna con el Niño, nos llevaría ahora por otros caminos.

He procurado en estas páginas poner de manifiesto una comprensión de la realidad que se expresa tanto en la filosofía clásica cuanto en ciertas representaciones artísticas que le fueron connaturales, y que ha sido neutralizada por las formas a nosotros contemporáneas de hacer filosofía. En esa comprensión de la realidad hay una continuidad perfecta entre la ontología y la biología, entre la biología y la ética, y entre la ética y la política. Esa perfecta unidad orgánica de lo real fue llamada *phýsis* por los griegos y *naturalis ordo* por los latinos. La voluntad humana debía adaptarse a un orden que no dependía de ella, pero que podía ser intelectualmente comprendido. No es de ningún modo casual, entonces, que el lenguaje propio de la metafísica clásica estuviese poblado de palabras amorosas, suaves, que buscaban expresar esa apertura amorosa a lo real y el esfuerzo de la voluntad por adaptarse al orden descubierto por la razón. La comprensión de la realidad que acabaría imponiéndose en los últimos dos siglos puede ser vista como la exacta inversión de esta metafísica. El orden natural sería negado como tal, y la voluntad se transformaría en el único fundamento de lo real. La materia sería reducida a mera empiria, a pura facticidad, o asumida como el fundamento último de una realidad a la cual todo aspecto formal – intencional y final – le habría sido expropiado. La selva hylética se transformaría en el paradójico modelo de la nuevamente postulada ausencia de orden. Pero, divorciada de toda forma, esta sería una *hýle* completamente yerma, que en ningún modo podría identificarse ya con los atributos maternos, sino, todo lo más, con la nada gnóstica de los cuadros en blanco, el negro vuelto cuadro, las músicas de silencio, los ruidos sin forma.

Bibliografía

- Agustín, *De natura boni. De la naturaleza del bien: contra los maniqueos*, ed por. P. Mateo Lanseros, O.S.A., en *Obras de San Agustín, III. Obras filosóficas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1963.
- Alberti Magni Opera omnia*, cura ac labore Augusti Borgnet, t. III, *Physicorum Lib. VIII*, Apud Ludovicum Vives, Parisiis 1890.
- Alighieri D., *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, 3 voll., Le Lettere, Firenze, 1995.
- *Convivio*, traducción y notas de M. Pérez Carrasco, introducción de F. Bertel-

- Ioni, Colihue, Buenos Aires, 2008.
- Aristóteles, *Física*, ed. por G. R. de Echandía, Planeta-DeAgostini (Gredos), Madrid 1998.
- *Política*, ed. por J. Marías, M. Araujo, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid 1989.
- *Política*, ed. por M. García Valdés, Planeta-DeAgostini (Gredos), Madrid 1999.
- *Physica*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. D. Ross, E Typographico Clarendoniano, Oxonii 1970.
- Balas E., *Michelangelo's Medici Chapel: A New Interpretation*, American Philosophical Society, Philadelphia 1995.
- Barison M., *Sul Concomitante. Metafisica e tecnica della violenza*, Meltemi, Milano 2023.
- Blondel J.-F., *Cours d'architecture, ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments; contenant les leçons données en 1750, & années suivantes, par J.-F. Blondel, architecte, dans son École des Arts [...]*, Desaint, Paris 1771.
- Boys-Stones G.R., Haubold J. H., *Plato and Hesiod*, Oxford University Press, Oxford 2010.
- Broadie S., *Nature and Divinity in Plato's Timaeus*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2012.
- Calcidio, *Commentario al Timeo di Platone*, ed. por C. Moreschini, Bompiani, Milano 2003.
- Cornford F. M., *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*, Hackett, Indianapolis-Cambridge 1997.
- Foucault M., *La hermenéutica del sujeto (Curso en el Collège de France, 1981-1982)*, ed. por F. Gross, Fondo de Cultura económica, Buenos Aires 2021.
- Gelli G. B., *Commento edito e inedito sopra la Divina Commedia*, ed. por C. Negrone, Bocca, Firenze 1887.
- Gentili S., *La selva, gli alberi e il suicidio nell'Inferno di Dante: Fonti e interpretazioni*, en M. A. Terzoli, Asor Rosa A., Inglese G. (ed.), *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia: Studi in onore di Guglielmo Gorni, I: Dante: La Commedia e altro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010.
- Gorni G., *Dante nella selva. Il primo canto della Commedia*, Franco Cesati, Firenze 2002.
- Hadot P., *Discours et mode de vie philosophique*, Les Belles Lettres, Paris 2014.
- *Exercices spirituels et philosophie antique*, Albin Michel, Paris 2002.
- *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Gallimard, Paris 1995.
- Hesiod, *Theogony, Works and Days, Testimonia*, ed. por G. W. Most, Harvard University Press, Cambridge-London 2006.
- *Teogonía, Trabajos y días, Escudo*, ed. por A. Pérez Jiménez, Planeta-DeAgostini (Gredos), Barcelona 1997.
- Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. por J. Oroz Reta, M. A. M. Casquero, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2004.
- Johansen K., *Plato's Natural Philosophy: A Study of the Timaeus-Critias*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- Landino C., *Comento di Christophoro Landini fiorentino sopra la Comedia di Danthe Alighieri poeta fiorentino*, per Nicholo di Lorenzo della Magna, Fi-

- renze 1481.
- López Cortezo C., *La estructura moral del Infierno de Dante*, Akal, Madrid 2022.
- Panofsky E., *Estudios sobre iconología*, trad. esp. de B. Fernández, Alianza, Madrid 1980.
- *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, trad. esp. M.T. Pumarega, Cátedra, Madrid 1998.
- Pegoretti A., *Dal 'lito deserto' al giardino: La costruzione del paesaggio nel Purgatorio di Dante*, Bononia University Press, Bologna 2007.
- Piaia G., *Ruolo degli -ismi e centralità della persona nella storia della filosofia*, en A. Allegra, F. F. Calemi, M. Moschini (ed.), *Alla fontana di Siloe. Studi in onore di Carlo Vinti*, Orthotes, Napoli-Salerno 2019, pp. 477-486.
- Platón, *Diálogos (Filebo, Timeo, Critias)*, ed. por M. Á. Durán, F. Lisi, Planeta-DeAgostini, Barcelona 1998.
- Platonis opera*, recognovit brevitque adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet, E Typographeo Clarendoniano, Oxonii 1905.
- Séneca, *Epístolas morales a Lucilio (Libros I-IX)*, trad. Esp. De I. Roca Meliá, Planeta-DeAgostini (Gredos), Barcelona 1997.
- Thomae Aquinatis In octo libros Physicorum Aristotelis expositio*, cura et studio P.M. Maggiolo, O.P., Marietti, Taurini-Romae 1965.
- Tolnay C. de, *Michelangelo, 3: The Medici Chapel*, Princeton University Press, Princeton 1970.
- Ulrich von Strassburg, *De summo bono (Liber IV, Tractatus 1-2, 7)*, Herausgegeben von S. Pieperhoff, Felix Meiner, Hamburg 1987.
- Van Winden J. C. M., *Calcidius on Matter, his Doctrine and Sources: A Chapter in the History of Platonism*, Brill, Leiden 1965.
- Vellutello A., *Dante con l'esposizione di Cristoforo Landino et d'Alessandro Vellutello sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio & del Paradiso*, con tavole, argomenti, & allegorie; & riformato, riveduto, & ridotto alla sua vera lettura per Francesco Sansovino Fiorentino, Gio. Battista & Gio Bernardo Sessa, Venezia 1596.
- Villani F., *Expositio seu comentum super Comedia Dantis Allegherii*, ed. por S. Bellomo, Le Lettere, Firenze 1989.
- Wallace W. E., *Michelangelo: The Artist, the Man, and his Times*, Cambridge University Press, New York 2010.

Silva, mater, foemina. La materia e la sua simbologia tra filosofia classica e cristianesimo

Questo saggio esamina alcuni dei significati simbolici attribuiti al concetto di materia e il modo in cui essi si incarnano in opere d'arte come *Il Giorno* e *La Notte* di Michelangelo, *L'Adorazione del Bambino* di Gherardo delle Notti e *il San Giuseppe con il Bambino* di Guido Reni, tra le altre. Dopo un'introduzione dedicata all'analisi iconografica del rapporto tra materia e forma nelle sculture della Cappella Medicea di Michelangelo (§1), il secondo capitolo esplora l'associazione etimologica tra materia (*hýle*) e foresta (*silva*), un motivo che, a partire da Calcidius, rimase costante nella filosofia latina. Particolare attenzione è rivolta al commento di Cristoforo Landino alla *Divina Commedia* di Dante, espressione del contesto culturale in cui Michelangelo concepì il gruppo mediceo, che riformula poeticamente l'identificazione della materia con la selva (§2). Il terzo capitolo affronta l'identificazione – di origine platonica ma sviluppata nella tradizione aristotelica – della materia con la maternità e il femminile. In questo quadro si analizza la costituzione metafisica dell'uomo e della donna e il modo in cui la filosofia ha utilizzato la famiglia come simbolo della struttura ontologica fondamentale della realtà. La triade familiare è interpretata come immagine non solo di forma, materia e composto, ma anche del Padre (eternità), della Madre (sede del tempo) e del Figlio (oggetto del divenire). Il saggio mostra come il cristianesimo abbia adottato e rielaborato tale schema, integrandolo nella teologia trinitaria e nella simbologia della Sacra Famiglia (§3). L'ultima sezione propone alcune riflessioni conclusive (§4).

PAROLE CHIAVE: Materia; Simbologia; Platonismo; Aristotelismo; Dante Alighieri; Michelangelo; Cristianesimo

Silva, Mater, Foemina: Matter and Its Symbolism between Classical Philosophy and Christianity

This essay examines some of the symbolic meanings attributed to the concept of matter and how they are embodied in works of art such as Michelangelo's *Day and Night*, Gherardo delle Notti's *Adoration of the Christ Child*, and Guido Reni's *Saint Joseph and the Christ Child*, among others. Following an introduction that analyzes the iconographical significance of matter and form in Michelangelo's Medici Chapel sculptures (§ 1), the second chapter explores the etymological association of matter (*hýle*) with forest (*silva*), a motif that, beginning with Calcidius, remained a constant in Latin philosophy. This discussion centers on Cristoforo

Landino's commentary on Dante's *Divine Comedy* – a work reflecting the cultural milieu in which Michelangelo created the Medici Chapel group – which compellingly and poetically restates this identification of matter with the forest (§ 2). The third chapter turns to the identification – first Platonic but further developed in the Aristotelian tradition – of matter with motherhood and the feminine. In this context, we examine the metaphysical constitution of man and woman and the way philosophy employed the family as a symbol of the basic ontological structure of reality. The family triad was interpreted as an image not only of form, matter, and composite, but also of eternity (father), the locus of time (mother), and the object of becoming (child). The chapter shows how Christianity adopted and reconfigured this structure, integrating it both into Trinitarian theology and into the symbolism of the Holy Family (§ 3). The essay concludes with some general reflections (§ 4).

KEYWORDS: Matter, Symbolism, Platonism, Aristotelianism, Dante Alighieri.

João Pedro Cachopo

The Diva is Present: Some Thoughts on Marina Abramović's 7 Deaths of Maria Callas (2020)

Presence almost belongs to the discourse of icons. [...] Artists are not saints, but there is certainly a sense in which the question of their presence in a performance has at least a resonance in the metaphysics of art.

A. Danto, *Abramović: The Artist is Present*

I was always thinking that art was a kind of question between life and death, and some of my performances really included the possibility of dying, you know, during the piece; it could happen.

M. Abramović, *Marina Abramović: Artist Body*

Nobody can double Callas!

The Rome Opera management (1958)

1.

Almost half a century after the death of Maria Callas (1923-1977), the myth of the singer persists. In fact, looking at recent years, it seems to intensify. Books, documentaries, exhibitions, shows and tributes continue to proliferate. Furthermore, unprecedented projects emerge, in which the use of new media takes the lead: a virtual duet of Maria Callas and Angela Gheorghiu singing the “Habanera” in Gheorghiu’s recital-disc *Homage to Callas* (2011); an immersive exhibition about Callas’s life and work, *Maria by Callas*, curated by Tom Volf for La Seine Musicale (2017); *Callas in Concert*, a live show with a hologram of the singer produced by BASE Hologram (2018-2020)¹ – all of these projects bear witness to the entrance of the Callas myth in the digital age.

¹ For a closer, in-depth analysis of these projects see C. Cenciarelli, *The Limits of Operatic Deadness: Bizet, ‘Habanera’ (Carmen), Act I*, in “Cambridge Opera Journal”, vol. 28, n.

It is against this background that I will address *7 Deaths of Maria Callas* (2020), an operatic project by Marina Abramović with music by Marko Nikodijević (interspersed with arias by Verdi, Puccini, Bizet, Donizetti and Bellini), videos by Nabil Elderkin and Marco Brambilla, costumes by Riccardo Tisci, sets by Anna Schöttl and text by Petter Skavlan and Abramović herself. Crossing different arts and media, *7 Deaths of Maria Callas* re-enacts the deaths of seven female characters from seven famous operas. In the end, an eighth death is added: the death of Maria Callas. It is in this eighth scene, which reproduces the circumstances of the soprano's last moments in her Parisian apartment in 1977, that Marina Abramović, embodying Callas, intervenes as a performance artist on stage. Due to the COVID-19 pandemic, the premiere of the show, initially scheduled for April 2020, had to be postponed. It took place on September 1, 2020, at the Bayerisches Staatsoper in Munich, with Yoel Gamzou conducting the theatre's orchestra. Five days later, the show was broadcast live on Staatsooper.tv, in cooperation with BR-Klassik and ARTE concert.

My purpose in this article is twofold. On the one hand, I aim to discuss some of the themes evoked by this project: the tensions between opera and performance art; the variety of way in which liveness and remediation intersect; the trope of the female protagonist's death in opera. On the other hand, taking as a starting point the emphasis on the artist's presence on stage – a crucial aspect of Abramović's work – I will seek to show how *7 Deaths of Maria Callas* embodies and manifests a paradox that runs through many of the recent projects around Maria Callas: on the one hand, the fascination with the multiplication of images, doubles, copies, avatars and media; on the other hand, the obsession with the values of originality: authenticity, liveness and presence. It is this paradox, which tells us a great deal about the anxieties and expectations of our age, that I seek to illuminate in this article.

2.

The presence of the artist-performer is crucial in *7 Deaths of Maria Callas*. This is evident throughout the entire spectacle but becomes outstandingly apparent towards the end. The show culminates in a kind of apotheosis. In a resplendent golden dress, Abramović reappears – the curtain has already fallen, although the show has not yet ended – to face the audience. Simultaneously, and for the first time in the show, we hear

2, 2012, pp. 221-226; J.-P. Cachopo, *Callas and the Hologram: A (Live) Concert with a (Dead) Diva*, in "Sound Stage Screen", vol. 2, n. 1, 2022, pp. 5-29.

the recorded voice of Callas, singing “Casta Diva” from Bellini’s *Norma*. The diva is present. But who is the diva? Callas or Abramović?



Fig. 1

Marina Abramović in the final scene of *7 Deaths of Maria Callas*

Before we address this question, it is necessary to provide a more detailed description of the work. Strongly emphasizing the connection between the stage and the screen, the first part of *7 Deaths of Maria Callas* evokes the deaths of seven female characters from seven famous operas: Verdi’s *La traviata*, Puccini’s *Tosca*, Verdi’s *Otello*, Puccini’s *Madama Butterfly*, Bizet’s *Carmen*, Donizetti’s *Lucia di Lammermoor* and Bellini’s *Norma*. A different singer performs an aria from each opera live, while a video by Nabil Elderkin is projected on a large screen at the back of the stage. Thus, there are seven videos in which Marina, sometimes alone and sometimes acting alongside Willem Dafoe, embodies seven deaths under the sign of “consumption” (Violetta), “jumping” (Tosca), “strangulation” (Desdemona), “hara-kiri” (Cio-Cio San), “knifing” (Carmen), “madness” (Lucia), and “burning” (Norma)². It could be said that

² The arias by Verdi, Puccini, Bizet, Donizetti and Bellini are performed by Hera Hyesang Park (“Addio, del passato” from *La traviata*’s Act III), Whitney Morrison (“Vissi d’arte” from *Tosca*’s Act II), Leah Hawkins (“Ave Maria” from *Otello*’s Act IV), Gabriella Reyes (“Un bel dì” from *Madama Butterfly*’s Act II), Nadezhda Karyazina (“L’amour est un oiseau rebelle” from *Carmen*’s Acto I), Adela Zaharia (“Il dolce suono” from *Lucia di Lammermoor*’s Act III) e Selene Zanetti (“Casta Diva” from *Norma*’s Act I).

these are seven nightmares of Callas, who remains lying, in the person of Abramović, on a low bed to the right of the stage.



Fig. 2

Abramović e Dafoe embodying Carmen and José on screen, while Nadezhda Karyazina sings “L’amour est un oiseau rebelle” on stage

To these seven deaths, an eighth is added: the death of Maria Callas. The second part of the show begins, which portrays the singer’s death in her Parisian apartment in a quite realistic way, reproduced in a quite realistic way by the set design, in 1977. It is in this second moment that Abramović intervenes more directly in the show, following her own recorded voice, which either guides, describes or questions the artist’s bodily movements and states. It’s as if we are hearing her thoughts:

Breathe. Breathe. Breathe. Swallow. Throat feels velvet. The weight of my feet against the soft mattress, ankles, calves, thighs, back, shoulders, arms, neck and head... [...] Scent of my hair. Lavender. Metallic taste of unbrushed teeth. [...] Did I sleep? Morning? Where is my breakfast?³

After getting up from the bed, Abramović walks around the room, sits back down, and looks at photographs. These slow and deliberate movements culminate in her death, symbolically punctuated by the shattering of a jar and the commotion of the orchestra. At that moment, Mari(n) leaves the stage; the seven maidens re-enter – the singers, dressed in

³ M. Abramović, *7 Deaths of Maria Callas*, Damiani, Bologna 2020, p. 165.

aprons, from the previous nightmares, who, as Bruna would have done, systematically tidy up the room, sweeping, cleaning and covering the objects with black veils.



Fig. 3
Abramović in the second part of *7 Deaths of Maria Callas*

It is throughout the second part that we listen to most of Marko Nikodijević's music. We also owe him the introduction and the six interludes that unite the seven preceding scenes. A quick note on these interludes: Marco Brambilla directed the videos that accompany them, in which we see a sky that becomes increasingly black and stormy. Crossing through the darkness, the recorded voice of Marina Abramović recites texts of enigmatic nature, which allude to the singularity of the character, strength, and destiny of those seven women. Let us see an example, alluding to Cio-Cio San:

In science, the butterfly has given name to an effect in which small causes lead to unpredictable consequences. In superstition, the butterfly is your beloved coming to see you. In mythology, the butterfly is a human soul; whether they be living, dying, or already dead.⁴

And would Violetta, Floria, Desdemona, Cio-Cio San, Carmen, Lucia and Norma not have so much in common with Maria and Marina? The

⁴ Ivi, p. 73.

interplay of fiction and reality, leading to the intuition that there are fictions more real than reality, is the ultimate bet of the work. To succeed in deploying it, however, this opera-performance depends on the combination of a variety of intertextual and intermedial strategies.

3.

Here's the irony: that a show like this – so full of mediations, in which the artist's presence is divided between the stage and the screen, in which we see videos made using green screens, in which we hear the recorded voices of Abramović and Callas, in which, in short, the underlying machinery of what happens “here and now” requires the ingenuity and art of the most advanced audio-visual technique – was conceived and realized *precisely* by Abramović.

In fact, whatever we may think of the artist's work – thus, regardless of whether we are part of her entourage of inveterate admirers or whether we join the trend, which is now quite widespread, that recognizes her initial contributions, full of daring and future, but turns up the nose at her more recent work – we will recognize that her name has become and remains an emblem of performance art. An art that cannot be rehearsed, repeated, fixed; an art that, in Arthur Danto words, also provided a way of being an artist that was “liberating, immediate, dangerous, and thrilling”⁵.

If there is, in fact, art in which the value of the artist's presence is accentuated, in which the risks of interaction with the public are assumed, and in which the limits of the body are tested, and, last but not least, in which all this happens “here and now”, such art is performance art. It is this art that Marina Abramović is the emblem of⁶, in a trajectory that began about half a century ago with works like *Rhythm 0* (1974) and *Thomas Lips* (1975), which went through a long collaboration with Ulay (the name by which Frank Uwe Laysiepen is known), of which *Imponderabilia* (1977), *Rest Energy* (1980), and *The Lovers* (1988) are emblematic, and which culminated, already in the 21st century, with *The Home with the Ocean View* (2002) and *The Artist is Present* (2010).

This having been said, how is it possible that Abramović has decided to create an opera-performance? Before addressing this question, which will lead me to emphasize that the main motive of this project is the fascination with Callas, and not so much the attraction to opera, I would like to

⁵ A. Danto, *Abramović: The Artist is Present*, MOMA, New York 2010, p. 29.

⁶ See M. Israel, *The Big Picture: Contemporary Art in 10 Works by 10 Artists*, Prestel, Munich, London-New York 2017, pp. 124-139.

discuss, in a potentially relevant detour in an article that discusses the paradox of the fascination with reproduction and the obsession with originality, what separates and what brings together opera and performance.

4.

At first glance, everything seems to set opera apart from performance. On one side, there is an art form whose tradition seems inseparable, in its institutional, social and political dimensions, from an entrenched and undisguised conservatism. On the other side, there is an art form – a constellation of artistic practices – whose *raison d'être* consists precisely of transgressing tradition, shaking conventions, breaking barriers, disturbing and unsettling. Nonetheless, performance and opera have at least one thing in common: the event of performance, in its unique, ephemeral and irreproducible character.

Certainly, opera and performance bring this “event” to life in different ways. Performance goes much further in exploring unpredictability and risk. And it involves a more radical commitment to the interaction with the audience and the testing of the limits of the body and mind. Opera, on the other hand, like dance, theatre and music, relies heavily on the conventions of the performance hall, which, though mutable, ensure a significant degree of distance between the audience and the performers; furthermore, opera is an art form that is rehearsed, an art of representation and repetition. Despite these contrasts, in both cases – and this is far from a negligible point of convergence – everything is at stake in a “here and now” whose singular intensity cannot be overlooked. The bodily element also contributes to this intensity: let us not forget, in this comparison between opera and performance, the degree of physical commitment involved in operatic performance – especially in the case of singers.

As we know, the history of performance art is quite recent. Although its roots date back to the modernist movements of the early 20th century, its emergence, in dialogue with conceptualism and post-minimalism, occurred in the 1960s and 1970s. For a first wave, full with consequences for the art world, the works of pioneering artists such as Bruce Nauman, Lynda Benglis, Joseph Beuys, Chris Burden, Ana Mendieta, Nam June Paik, Hannah Wilke, Gilbert & George, Carolee Schneemann, Vito Acconci and, of course, Marina Abramović made invaluable contributions.

In this recent history, there is an aspect that is worth remembering in this context. Interestingly, given the emphasis on the radical unrepeatability and unpredictability of the actions carried out, whether called performances or happenings, the institutional recognition of performance art was closely related to photography and video. These media alone allowed for

the documentation, preservation and study of past performances⁷. From this perspective, performance art and the performing arts – not only opera but also theatre, music and dance – as well as the theoretical and critical discourses that accompany them, have something else in common: a love-hate relationship with the technical reproducibility of sound and image.



Fig. 4
Gina Pane, *The Conditioning* (1973)

On the one hand, the reputation, dissemination and institutionalization of the works of performance artists depend on photography and video. The same can be said about the performing arts in general and opera in particular: how to appreciate the merits of a vocal performance, a new production or a world premiere, when it is not possible to attend the live performance, without audio-visual recording or transmission technologies? On the other hand, the discourses that invest in the specificity of both performance art and the performing arts emphasize, as their distinctive feature, the radical ephemerality of the events that constitute them and whose experience, in its “authenticity,” would be unsuitable for reproduction⁸.

⁷ A. Danto, *op. cit.*, pp. 29-31; M. Israel, *op. cit.*, pp. 138-139.

⁸ This is the position taken by diverse theorists. See A. Carolyn, *Music – Drastic or Gnostic?*, in “Critical Inquiry”, n. 3, 2004, pp. 505-536; P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London-New York 1996; H. U. Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford 2003.

Marina Abramović's position in the context of these practices and debates is interestingly ambiguous. In general terms, the artist insists on presence, the body, danger, and finally, the irreducible unpredictability of what may happen at the moment of the performance⁹. On the other hand, not only did she encourage the use of video in the documentation and preservation of her works, but she also embraced another practice (which further aligns her work with the performing arts): "re-performance" – that is, the "repetition," "representation" or "recreation" of past performances.

In *Seven Easy Pieces*, a series of performances presented by Abramović at the Guggenheim Museum in New York in November 2005, the artist "re-performed" seven previous pieces, not only her own (*Lips of Thomas* [1975] and *Entering the Other Side* [2005]) but also those of other artists: Bruce Nauman (*Body Pressure* [1974]), Vito Acconci (*Seedbed* [1972]), Valie Export (*Action Pants: Genital Panic* [1969]), Gina Pane (*The Conditioning* [1973]), and Joseph Beuys (*How to Explain Pictures to a Dead Hare* [1965]). Commenting on this project in an interview with McEvilley, Abramović states: "I want to do a series of classical performances by performance artists from the 1970s, but I will do them, like a musician playing Mozart many years later". Without a doubt, the artist is aware that the practice of re-performance draws performance art closer to the performing arts.

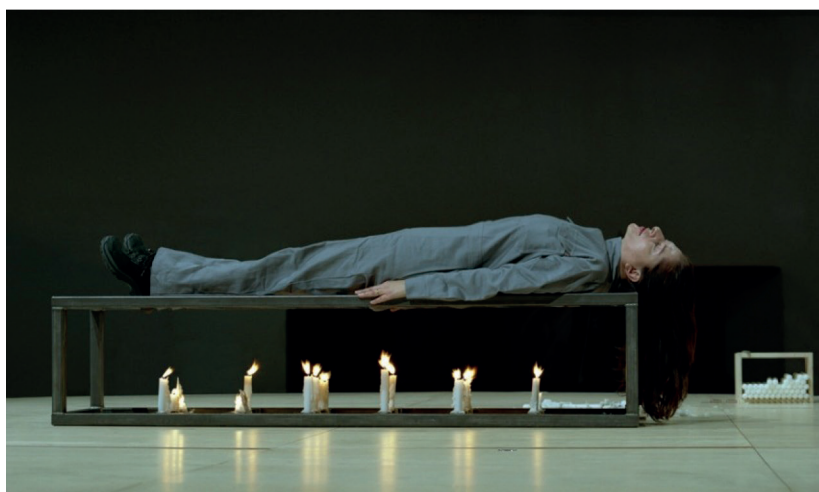


Fig. 5

Abramović reperforming *The Conditioning* (1973) by Gina Pane in 2005
Five years later, at the MOMA retrospective, titled, just like the perfor-

⁹ See M. Abramović, *Marina Abramović: Artist Body*, ed. by E. Bellioni, Edizioni Charta, Milan 1998.

mance that was at its centre, *The Artist is Present*, five past performances by the artist were re-performed by a series of other artists who had previously worked with Abramović.



Fig. 6

Arna Sam and Hsiao Chen re-performing *Relation in Time* by Abramović and Ulay

In light of these facts, it is fair to say that Abramović, despite being, as she jokingly suggested, the “grandmother of performance art,” is far from being a “helicopter parent” – overprotective of the boundaries of her art, quick to denounce technological contaminations and vigilant in policing artistic deviations. *7 Deaths of Maria Callas* is a testament to this attitude. In fact, this is a work that, not only for flirting with opera but also for relying on hybridization and technology, has the potential to frustrate both “opera purists,” who were generally unconvinced by this tribute to Callas, and “performance purists”.

The documentation and re-performance of past works would be one thing – debatable but still acceptable, some stricter critics may claim. But Abramović goes further in this project. She abandons improvisation and interaction: at each new performance, the artist must move similarly, repeat what she rehearsed, act, perform, represent... As if this weren’t enough, the video is part and parcel of the work, showing us Abramović and Dafoe portraying operatic characters. In the midst of these “duplications,” “reproductions” and “representations,” what happens to the *orig-*

inal ephemerality, unrepeatability or unpredictability of performance? Has Abramović betrayed the essential principles of the art of presence?

5.

Let's be clear: despite Abramović's interest in a dialogue with the performing arts,¹⁰ the main motive behind *7 Deaths of Maria Callas* was the admiration for Callas. The idea of creating a work around the singer has been with Abramović for many years. However, according to her initial idea, the project would take a very different form. It was already a project around the "seven deaths" of Maria Callas, but it was not an opera. The original idea was to collaborate, not with a composer and a videographer, but with seven filmmakers, including Pedro Almodóvar and Roman Polanski, who would make seven opera films in which – this part of the project has not changed – Abramović would embody the female characters¹¹. Thus, it is important to acknowledge that the starting idea was not to make an opera, but to develop a video-performance work, whose presentation, to take place in an exhibition space, would be closer to an installation than to a musical-theatrical performance.

Regarding the genesis and purpose of *7 Deaths of Maria Callas*, Abramović writes in the introduction to the show's book-album the following:

For thirty-one years, I have wanted to make a work dedicated to the life and art of Maria Callas.

I have read all of her biographies, listened to her extraordinary voice and watched her on film. A sagittarius, like me, I have always been fascinated by her personality, her life – and her death. Like so many of the characters she created on stage, she died for love. She died from a broken heart.

Most operas end with the woman dying and more often than not, it is because of love. She will leap from precipices, burn, be strangled, stabbed or simply go mad.

I want to reenact the death scenes from seven operas – seven deaths that Maria Callas has died before me.¹²

¹⁰ This dialogue with the performing arts has also taken an experimental dimension. *Goldberg*, a project developed by Abramović in collaboration with pianist Igor Levit and presented at the Park Avenue Armory in New York between December 7 and 19, 2015, is a good example. In this case, the audience was invited to remain silent for half an hour, sitting on lounge chairs with headphones on (in order to isolate any ambient sound) before the pianist started playing. This gave the moment of live listening the centrality that only a frame of visual and auditory quietness would allow.

¹¹ See S. Goudona, *Dramatic Architectures: Places of Drama – Drama for Places*, ed. by Maria Helena Maia, Jorge Palinhos, Centro de Estudos Arnaldo Araújo (Escola Superior do Porto) 2014.

¹² M. Abramović, *7 Deaths*, cit., p. 11.

On the previous page, two photographs – one of Callas and one of Abramović – with their faces resting on their hands.



Fig. 7

The diptych of Callas e Abramović photographs and the artist's introduction in the album-book

7 Deaths of Maria Callas | © Marco Anelli

Instead of deploring the somewhat clichéd tone of Abramović's presentation, it is worth to take a closer look at this pair of photographs and to compare them with two others: the photograph of Marina's face reflected in a broken mirror (a photograph taken from Lucia's film, which incidentally serves as the cover of the book-album [Fig. 8]) and the photograph of Marina holding a torn photograph of Maria, in a composition that juxtaposes the two faces, showing them as if they were the two halves of a single image (a photograph that is often used in materials related to the show [Fig. 9]).

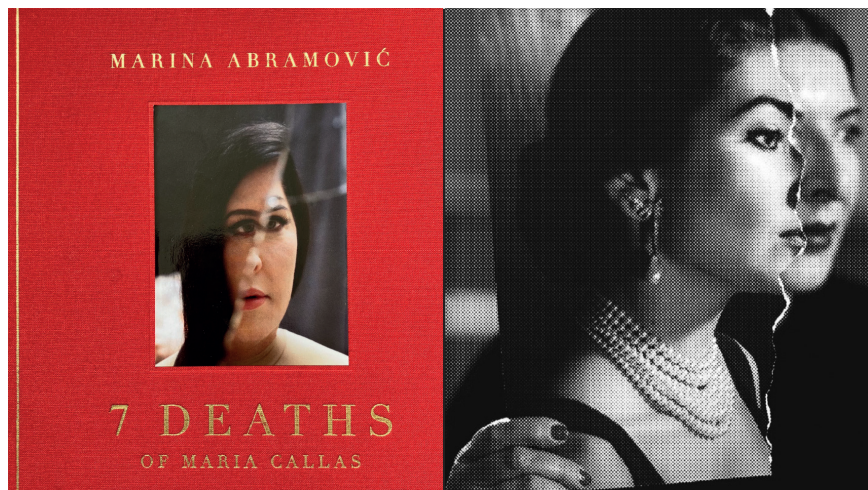


Fig. 8-9

Photographs of Marina Abramović for *7 Deaths of Maria Callas* | © Marco Anelli

Fascination and identification go hand in hand in *7 Deaths of Maria Callas*. These photographs illustrate it. It is as if from the hollow interior of Abramović's shattered image (Fig. 8) emerges the void that the "mirror play" with Callas fills. Maria and Marina complement each other; they are the negative of each other that the two juxtaposed pictures, with white and black backgrounds, suggest (Fig. 7); Maria subtly looks down towards the camera; Marina subtly looks up towards Callas. However, in the photograph of Abramović with Callas's picture (Fig. 9), it is Marina who appears to place her hand on Maria's shoulder, as if comforting and supporting her predecessor.

Abramović was certainly not the first admirer of Maria Callas without a special taste for opera. Tom Volf, who carried out the *Maria by Callas* project, which included an exhibition, a documentary and a number of publications, or Lyndsy Spence, who wrote the most recent and buzzed-about biography of Callas, *Cast a Diva: The Hidden Life of Maria Callas* (2021), also fell in love with the singer – with her voice, her presence, her character – without any prior curiosity or interest in the art of *bel canto*. In this respect, Michal Grover-Friedlander is right when she argues that in this operatic project "Abramović asserts her longtime affinity and identification, indeed infatuation, with singer Maria Callas, but not with opera", concluding that "for her [Abramović], opera appears above all to be traditional, conventional, and stagnant, while Callas is electrifying"¹³.

¹³ M. Grover-Friedlander, *Thoughts on Marina Abramović's 7 Deaths of Maria Callas*, in

However, it is worth going further. For Abramović, and only thus can we understand that fascination mingles with affinity and identification, the focus is not only on the voice, the presence or the character of the singer. It is not Callas, but the myth of Callas – the myth of the woman-artist who risks her life in art – that triggers the irresistible attraction. Callas – who lived for love on the “stage of life” with the same intensity as she lived it on the “stage of art”... Callas – who so often complained that too many commitments consumed her vital energy... Callas – who went on a slimming diet whose details remain an enigma today... All this, not just Callas’s personality on the one hand or her artistic qualities on the other hand, but the way they come together in the myth, fascinated Abramović.

Marina and Maria, therefore, do not only share the same zodiac sign, certain facial characteristics, a strained relationship with their parents, or even the experience of a heart-breaking love affair. Abramović refers to all these aspects in various texts and interviews¹⁴. However, their ultimate affinity consists – Abramović seems to believe – in a total commitment to art that entails the danger of death¹⁵. From this point of view, it makes no sense to accuse the artist of abandoning risk in this operatic project. The challenges and trials may not be the same as in other performances by the artist – the times of *Rhythm 0* or *Rhythm 5* are long gone – but on a symbolic level, the bet on danger has never been so unconditional.

6.

The death of women in opera is the theme of Catherine Clément’s *Opéra, ou la défaite des femmes* (1979), a work whose influence is still felt today. In the beginning was a perplexity: here is a genre – opera – whose canon includes a set of works that recurrently represent, in a spectacular way, the death of the female character. It could be said, rightly, that there are exceptions. It could be said, rightly, that these are fictions. It could be said, rightly, that the music often suggests other readings. None of this convinces or appeases Clément. For the essayist, it is clear and unsettling that the pleasure provided by a wide

“Review Colloquy: *7 Deaths of Maria Callas* (Live stream from the Bayerische Staatsoper, Munich, September 2020)”, ed. by N. Stevens, in “The Opera Quarterly”, vol. 36, n. 1-2, 2020, pp. 81-86.

¹⁴ See E. Steer, “Talking Trash: Digging the Dirt with Marina Abramović”, 2022, <https://elephant.art/talking-trash-digging-the-dirt-with-marina-abramovic-23092022/>.

¹⁵ See T. McEvelley, *Marina Abramović: Artist Body*, ed. Emanuela Bellioni, Edizioni Charta, Milan 1998, p. 15.

range of operatic works is inseparable from stories in which the heroine “triumphs” at the price of suffering, torment and death. Here is an enlightening passage:

Opera concerns women. No, there is no feminist version; no, there is no liberation. Quite the contrary: they suffer, they cry, they die. Singing and wasting your breath can be the same thing. Glowing with tears their décolletés cut to the heart, they expose themselves to the gaze of those who come to take pleasure in their pretend agonies. No tone of them escapes with her life, or very few of them do.¹⁶

Authors of diverse backgrounds have challenged Clément’s ideas. Carolyn Abbate and Paul Robinson, for example, criticized Clément for her logo-centrism – for focusing her analysis exclusively on the libretto¹⁷. For both, when weighing the tragic fate of these operatic heroines, their vocal triumph cannot be undervalued, let alone ignored. I’m not interested in taking sides in this controversy. Instead, I want to ponder the affinity that may or may not exist between Clément’s critical endeavour and Abramović’s operatic project.

On the one hand, there is no doubt that *7 Deaths of Maria Callas*, revolving around seven operatic deaths, is close to the intuition that runs through *Opéra, ou la défaite des femmes*. In fact, it seems to confirm it: it was not at all difficult to find seven crucial operas in Callas’s career that ended with the death of the protagonist. On the other hand, the point of Clément’s book is not only to expose the prevalence of female death in the operatic genre. It is not simply a matter of observing, but rather, and fundamentally, of denouncing and repudiating the fact that the death of women appears to be the alpha and omega of the operatic genre. Now, there are no traces of denunciation or repudiation in *7 Deaths of Maria Callas*. On the contrary, the spectacle seems to succumb to the temptation to aestheticize those deaths – to transform the glimpse of suffocation, vertigo, blood and, last but not least, fire into the sublime.

¹⁶ C. Clément, *Opera, or The Undoing of Women* [*L’opéra ou la défaite des femmes*, 1979], trans. by B. Wing, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, p. 11.

¹⁷ See C. Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton 1991; P. Robinson, *It’s not over until the soprano dies*, in “New York Times”, January 1, 1989.



Fig. 9
Still of the *Norma* film by Nabil Elderkin

It is no coincidence that the seventh and final death is that of Norma. The scene in Elderkin's film evokes *Rhythm 5* (1974), a performance in which Abramović, surrounded by flames and soon deprived of oxygen, fainted, being saved by a spectator who noticed the situation and promptly removed her from the scene. Thus, it is also no coincidence that the dress chosen by Abramović for her triumphant re-entry at the end of the show is the Tisci piece worn by Dafoe in the film. The cross-dressing gives food for thought. Would the woman assume the lead role without ceasing to be a victim of violence? In fact, just like Norma, who swaps clothes with Pollione, Carmen also dresses up as a bullfighter. However, that doesn't stop José from treating her as if she were the bull, wrapping her up and tying her down. In any case, this is certainly true in the *Norma* video: the golden colour of the dress does not just match the glow of glory; it also rhymes with the flames of sacrifice.

7.

Given the clues it offers, the book-album of *7 Deaths of Maria Callas* – from which the still of Elderkin's seventh video and the discussed photographs of Callas and/or Abramović come – deserves some comments. A lavish publication by Damiani, printed on the best paper and with the best binding, the volume resembles more an exhibition catalog than a traditional opera program. It includes the cast of the Munich production, the artist's presentation text and the script of the show, written by

Abramović and Skavlan. A series of images is added, including stills from Elderkin's and Brambilla's videos. That being said, what really stands out are the photographs by Marco Anelli.

In the chapter dedicated to Norma, between the initial image of Brambilla's video and the final image of Elderkin's video, the green prevails. Not the green of nature, but the green of artificiality: the green screen used during shooting. Anelli's photographs, instead of displaying details of the performance or rehearsals in the theatre, capture moments of video filming. The book, in this regard, provides a kind of making-of. We see Abramović, suspended over a mattress, with her hair blowing in the wind from a fan, for the Tosca jumping scene (*Fig. 10*); an assistant touching up her makeup for the Desdemona strangulation scene; Willem rehearsing a pose in front of the camera (for the Norma and Pollione emulation scene).



Fig. 10
The Tosca film in the making | © Marco Anelli

Based on this description, one would assume that the photographs have a demystifying effect: they would show, in their unadorned simplicity, the gears of the show. Although seductive, this reading slips in the careful observation of Anelli's photographs. Instead of abolishing the fourth wall, revealing the mechanisms of production, they transform it into a showcase. It is the aesthetic of fashion – of fashion photography – that also prevails here. Tisci's dresses do not shine any less in Anelli's

photographs than in Elderkin's videos. The Vogue aesthetic supplements the MTV aesthetic.

If, in fact, we were to compare the spirit of Nabil Elderkin's videos with those that make up Don Boyd's *Aria* (1987) – a set of short films by directors as surprisingly diverse as Robert Altman, Ken Russell and Jean-Luc Godard – a realization would impose itself. Their tone is less that of Godard's irony, who imagines a set of excerpts from Lully's *Armide* in a bodybuilder gym, than that of Franc Roddam's kitsch, in whose version of *Tristan und Isolde*'s "Liebestod" two lovers commit suicide, cutting their wrists in a Las Vegas hotel.

8.

It is not certain that Marina Abramović is familiar with Boyd's *Aria* or Clément's *Opéra, ou la défaites des femmes*. However, it is certain that she attended a performance of *Tosca* directed by Christophe Honoré at the Festival d'Aix-en-Provence in 2019. On July 12th of that year, at the performance I had the opportunity to attend, there she was, just a few seats away from me, in the magnificent Théâtre de l'Archevêché. When I saw *7 Deaths of Maria Callas* a little over a year later, I had a sense of *air de famille* more than once. I note this, not as a way of questioning the originality of *7 Deaths of Maria Callas*, but on the contrary, as a way of suggesting Abramović's healthy receptivity to influences from the world of the performing arts.

Some of these points of contact – between Honoré's staging and Abramović's performance – seem trivial. One of them was not even realized, despite being in the script-libretto. In the final scene, Abramović was supposed to take out one by one the seven dresses from the previous films, as if she were indecisive about them and eventually chose Norma's dress. Also in *Tosca*, in Honoré's staging, the dresses of Carmen, Salomé and Lucia play an important role. This scene was cut, probably for time-related reasons related to the articulation of music and performance. In any case, it testifies to the desire to connect the film action with the stage action.

To go further on this point, it should be added that the awareness that the show would be experienced not only live, in front of a stage, but also at a distance, in front of a screen – an awareness that is strongly felt in the production of Aix-en-Provence, given the characteristics of Honoré's staging and Philippe Béziat's filming – runs through the conception of *7 Deaths of Maria Callas*. On stage, considering the set and props, we recognize multiple allusions, quotations and references. We see a pictorial representation of Salome hanging on the wall; we recognize a pho-

tograph of Callas and Onassis on the bedside table, and another, among several that the artist takes out of a drawer, of Abramović and Paolo Canevari (the artist's third husband). Even the "Sacred Family", a miniature painting by Giambettino Cignaroli (1706-1770), given to Callas by Giovanni Battista Meneghini, her first husband, in 1947, and which the singer would never leave behind whenever she travelled and wherever she performed, is to be found on stage. Now, all of these elements, which offer so many clues for the interpretation of the show, are only visible on video, thanks to the close-up. It is incredibly difficult, if possible at all, to spot many of them during a live performance in a theatre.

Thus, if there are aspects of *7 Deaths of Maria Callas* that elude the "re-mediated" viewer-listener (who watches the video of the performance on screen), there are also – and they are far from being irrelevant – aspects that elude the live spectator, who attends the performance in front of a stage." Abramović, apparently, thought of both.

9.

From photography and videography to phonography, let's consider the final moments of the show. Before leaving the room, the last maiden approaches a record player and puts on – or pretends to put on – an LP disc. Nikodijević's music gets tangled up in a loop. It's as if the record is scratched. Only then does the curtain fall. Only then does Marina re-enter. Only then does Callas resonate. It is difficult, when listening to the recording of "Casta Diva," performed this time by Callas, not to be swept away by the unmistakable timbre of her voice. Ironically, in a show so centred on presence, it is a recording that captures the singer's vocal uniqueness. It is the copy that gives us a glimpse of the original's charm and power.

Along with the recording, Abramović's gestures are broad and slow; more than an imitation, they constitute an allegory of Callas's presence on stage. Before the audience, the diva lends herself to the cult. The shine of the dress is like a luminous halo around her. We are reminded of the live concert with the hologram of Callas. However, among the many differences between the two projects, there is one that is important to emphasize. Abramović, unlike the hologram, does not pretend to sing. Like a statue, the face and lips of the diva remain motionless. If there is a "fusion" between Maria and Marina, there is, on the other hand, a "caesura" between the opera singer and the performance artist. In this aspect, the copy is deliberately unfaithful.

Suddenly, before the final chord of "Casta Diva," silence, darkness and death fall – as if a technical glitch interrupted the spectacle of pres-

ence. What can we say about this ending and the discomfort it generates? Is presence – with the life of bodies, whose audible and visible traces technology aspires to preserve beyond death – the only “original” of this show?

10.

Let's resume the insight that animates this article. Today, in a way that is particularly apparent in projects surrounding the memory of Maria Callas, the obsession with the original and its instances persists in the midst of and despite the fascination with the multiplication of copies. It is as if Walter Benjamin's famous prognosis about the decline of aura – which for the German philosopher meant the proliferation of new ways of experiencing and appropriating art occasioned by the rise of technological reproducibility – is at once accurate and inaccurate¹⁸. On one hand, there is no doubt that we live in a world dominated by digital reproduction and remediation. On the other hand, nostalgia for what would escape mediation, preserving a certain type of purity, immediacy and originality, has not disappeared. This paradox is paradigmatically manifested in *7 Deaths of Maria Callas*. But how does this exactly happen?

At first glance, we would say that the copy takes on the forms of duplication (Marina emulating Callas), representation (Abramović embodying the seven operatic characters) and remediation (not only the projection of the short videos and the reproduction of Callas's and Abramović's voices during the performance, but also its filming for transmission or later dissemination). As for the original, we would say that it corresponds to the focus on the artist's presence. Undoubtedly, *7 Deaths of Maria Callas*, like so many other works by Abramović, emphasizes the intensity and enchantment that come from the artist's presence.

However, as we have suggested in the previous pages, it is also noticeable that Abramović does not reject the dialogue with other arts and media. Not only has she embraced remediation and re-performance throughout her career, but she has also risked, in this and other projects of recent decades, an approach to the performing arts in which her presence is divided between the stage and the screen. Therefore, Abramović cannot be accused of defending the values of authenticity and originality associated with presence in a dogmatic way.

But that's also the point: presence is not the only figure of the original

¹⁸ See W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, ed. by M. W. Jennings, B. Doherty, T. Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge-London 2008.

in this opera-performance. Or, to express the same idea in another way: the truth of presence transcends the dichotomy between the stage and the screen. The true original is life, the life whose intensity, pain and danger only the artist willing to risk their own life is capable of experiencing and conveying. Hence my claim that the true motivation of *7 Deaths of Maria Callas* is neither opera nor Maria Callas – the voice of Callas, the personality of Callas, the art of Callas – but the myth of Callas, whose singularity is expressed in the following insight: Callas does not limit herself to represent Tosca; Callas *is* Tosca, *is* Carmen, *is* Lucia.

This is also how Marina feels about Maria. Throughout the entire show, not only dreaming in the bed or wandering through the Parisian apartment, but also in her final apotheosis, facing the audience, Marina *is* Maria. The diva is present. But this is not just a matter of art. For Abramović, if we take the bait that her opera-performance throws at us, it is a matter of life or death.

References

- Abbate C., *Music – Drastic or Gnostic?*, in “Critical Inquiry”, n. 3, 2004, pp. 505-536.
- *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton 1991.
- Abramović M., *Marina Abramović: Artist Body*, ed. by E. Bellioni, Edizioni Charta, Milan 1998.
- *7 Deaths of Maria Callas*, Damiani, Bologna 2020.
- Benjamin W., *The Work of Art in the Age of Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, ed. by M. W. Jennings, B. Doherty, T. Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge-London 2008.
- Cachopo J.-P., *Callas and the Hologram: A (Live) Concert with a (Dead) Diva*, in “Sound Stage Screen”, vol. 2, n. 1, 2022, pp. 5-29.
- Cenciarelli C., *The Limits of Operatic Deadness: Bizet, ‘Habanera’ (Carmen), Act I*, in “Cambridge Opera Journal”, vol. 28, n. 2, pp. 221-226.
- Danto A., *Abramović: The Artist is Present*, MOMA, New York 2010.
- Clément C., *Opera, or The Undoing of Women [L’opéra ou la défaite des femmes, 1979]*, trans. by B. Wing, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.
- Goudona S., *Dramatic Architectures: Places of Drama – Drama for Places*, ed. by Maria Helena Maia and Jorge Palinhos, Centro de Estudos Arnaldo Araújo (Escola Superior do Porto) 2014.
- Grover-Friedlander M., *Thoughts on Marina Abramović’s 7 Deaths of Maria Callas*, in “Review Colloquy: 7 Deaths of Maria Callas (Live stream from the Bayerische Staatsoper, Munich, September 2020)”, ed. by N. Stevens, in “The Opera Quarterly”, vol. 36, n. 1-2, 2020, pp. 81-86.
- Gumbrecht H. U., *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford 2003.

- Israel M., *The Big Picture: Contemporary Art in 10 Works by 10 Artists*, Prestel, Munich, London and New York 2017.
- McEvilley T., *Marina Abramović: Artist Body*, ed. Emanuela Bellioni, Edizioni Charta, Milan 1998.
- Phelan P., *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London-New York 1996.
- Robinson P., *It's not over until the soprano dies*, in "New York Times", January 1, 1989.
- Spence L., *Cast a Diva: The Hidden Life of Maria Callas*, The History Press, Gloucestershire 2021.
- Steer E., "Talking Trash: Digging the Dirt with Marina Abramović", 2022, <https://elephant.art/talking-trash-digging-the-dirt-with-marina-abramovic-23092022/>.

La diva è presente: riflessioni su *7 Deaths of Maria Callas* (2020) di Marina Abramović

A quasi cinquant'anni dalla morte di Maria Callas (1977), il suo mito continua a rinnovarsi attraverso omaggi tradizionali e progetti mediatici contemporanei, come installazioni immersive, concerti olografici e duetti postumi. In questo contesto si inserisce *7 Deaths of Maria Callas* (2020) di Marina Abramović, con musiche di Marko Nikodijević e video di Nabil Elderkin. L'opera fonde opera lirica, video e performance, mettendo in scena le morti di sette eroine – Violetta, Tosca, Desdemona, Cio-Cio-San, Carmen, Lucia e Norma – ciascuna interpretata da una diversa soprano, mentre Abramović e Willem Dafoe ne rievocano i destini tragici nei video proiettati.

Una scena finale ripropone la morte della stessa Callas, con Abramović che ne interpreta il doppio. L'articolo indaga, da un lato, le tensioni tra arti performative e performance art, e le sfide poste da intermedialità e intertestualità; dall'altro, il paradosso contemporaneo fra la moltiplicazione di immagini, copie e avatar, nonché la persistente ricerca di autenticità, presenza e unicità nell'esperienza artistica.

PAROLE CHIAVE: Maria Callas; Marina Abramović; Performance; Morte; Intermedialità; Autenticità; Presenza

The Diva is Present: Some Thoughts on Marina Abramović's *7 Deaths of Maria Callas* (2020)

Nearly fifty years after Maria Callas's death (1977), her myth continues to grow through both traditional tributes and new media projects, including immersive installations, hologram concerts and posthumous duets. Marina Abramović's *7 Deaths of Maria Callas* (2020), with music by Marko Nikodijević and video by Nabil Elderkin, emerges within this context. Combining opera, video and performance, the work restages the deaths of seven iconic heroines – Violetta, Tosca, Desdemona, Cio-Cio-San, Carmen, Lucia, and Norma – each sung live by a different soprano against projected video backdrops. The videos feature Abramović and Willem Dafoe enacting each death through “consumption”, “jumping”, “strangulation”, “Hara-Kiri”, “knifing”, “madness” and “burning”. A final, eighth scene recreates Callas's own death in her Paris apartment in 1977, with Abramović performing on stage as her double. This article has a twofold purpose: first, to explore the tensions between the performing arts and

performance art, the interpretative challenges posed by intermediality and intertextuality, and the recurring trope of the female protagonist's death in opera; and second, to demonstrate how *7 Deaths of Maria Callas* reflects a broader paradox present in recent projects surrounding the singer: on one hand, a fascination with the multiplication of images, doubles, copies, avatars, and media; on the other, an enduring obsession with the values of originality, including authenticity, liveness, and presence.

KEYWORDS: Maria Callas, Abramović, Deatch, Performance, Immersive

Florian Klinger

Aesthetic Witnessing: Mazen Kerbaj's *Starry Night*

night of the 15th to the 16th

recording session

mazen kerbaj / trumpet vs the israeli government / bombs¹

With these words, musician and cartoonist Mazen Kerbaj posts online a track recorded during the Israeli bombing of Lebanon in July 2006. Sitting on his balcony in Sin el-Fil, a suburb in the northeast part of Beirut, Kerbaj responds to the detonation sounds of the airstrikes with a free improvisation on his prepared trumpet. The acoustic backdrop of the action is the soundscape of Beirut at night, featuring nocturnal insects as well as sounds following in the wake of the explosions: car alarms, ambulance sirens, and the barking of dogs. The posting – an excerpt from a 40-minute session recorded that night – is a 6.31-minute track titled *Starry Night*. Posted on the website of a friend, it is addressed to everyone out there and widely circulated right away².

In the following discussion of Kerbaj's piece, I will show how the piece's being a certain distinctive kind of action, an aesthetic action, facilitates a communication that serves the specific political aim of witnessing the war. An action is aesthetic if, rather than fulfilling the determinate concept of this or that, as non-aesthetic or historical action does, it fulfills the concept of an indeterminacy. An indeterminacy is achieved by per-

¹ <http://warkerblog.blogspot.co.uk>. The full announcement on July 20, 2006 reads: "*Starry Night (excerpt)* / A minimalist improvisation by: / Mazen Kerbaj/trumpet / The Israeli Air Force/bombs / Recorded by Mazen Kerbaj on the balcony of his flat in Beirut, / On the night of the 15th to the 16th of July 2006".

² The intention was to circulate the piece as widely as possible across the internet, as with other entries and drawings from that time. Today, the posting next to some audience responses is found on Kerbaj's original blog: <http://mazenkerblog.blogspot.com/2006/07/other-websites.html>. A drawing associated with the recording – a player whose nose is a trumpet, on a balcony, against a night sky and large explosions that figure as stars – references Van Gogh's painting *Starry Night*.

forming the action under more than one first-personal description – the conceptual articulation that lies in the performer’s intention – at once, so that the overall action remains unresolved; the concepts or descriptions are not parts that together contribute to the overall action but its aspects, competing renderings of the action as a whole. The ambiguity between them presents an aspectual irresolution, of which the action’s overall indeterminacy consists. Because nothing in the concept of an aesthetic indeterminacy determines the way the indeterminacy is brought about, each such action is a logical singularity, which means that its conceptual articulation is not available independently of its execution.

On this conception, an action generally is the actualization of the human form, of that which Marx calls our “genus-being” (*Gattungswesen*). Instead of actualizing the human form determinately, as non-aesthetic or historical action would, aesthetic action actualizes the form as an indeterminacy. Because an indeterminacy is an actualization of the human form that (due to its aspectual makeup) cannot be resolved, such action does not rely on the form as a given the way historical action does, but instead, as I put this, it presents the form as a question. And if historical action unites its bearers in recognitive relations of a determinate sort (doing this or that together) aesthetic action does something altogether different: it joins its performers in a bond without terms, renders them indeterminate for one another, and therein forces them to wonder and figure out anew what it might mean to be the bearers of such a form³.

Kerbaj’s Piece as an Aesthetic Action

In Kerbaj’s piece, importantly, the aesthetic action is not primarily the piece performed during the session – as one might think following the convention of recording a concert or jam session – but the act of publishing the track online. The communication between trumpet and bombs is a staged exchange that, posted as a track, makes up Kerbaj’s communication with his audience. That is, we consider playing in response to the bombs, making the recording, and posting the track as a single unified act of communication.

We see why this is so when we locate the aspectual irresolution that constitutes the action as aesthetic: the sounds are of bombing and trumpet playing that are related once in their historical actuality (aspect one),

³ I present this conception in *Aesthetic Action*, forthcoming from Stanford University Press. The present discussion of Kerbaj’s *Starry Night* is a slightly expanded version of the discussion of the piece offered in that book.

and once in their aesthetic actuality (aspect two), a jam session that in turn features its own, sublevel aspectual irresolution.

The main aspectual irresolution runs from the action of sounding the trumpet while Beirut is being bombed (the historical situation that joins pilots and trumpeter) to putting both actions together in a piece where they relate differently, sound differently (the staged session that joins pilots and trumpeter as partners in improvisation). Kerbaj uses the pilots' actions as readymades taken from their historical context and redeployed in an aesthetic one, and this operation of redeployment marks the aesthetic distinction of his action⁴. The historical sounds are transformed, and the recording makes us hear both in an aspectual side-by-side: We cannot let go of hearing the bombs as bombs, but neither can we refuse to hear what the jam session with the trumpet makes of them. And we hear both the trumpet in the nonstaged historical situation of the bombing, and the staged interaction that renders trumpet and detonations as one piece⁵.

When we next look at the staged interaction that makes up the aesthetic aspect of that side-by-side, we note that it consists of a sublevel aspectual irresolution that constitutes the interaction as aesthetic: Kerbaj's playing the trumpet and recasting the bombs as interlocutors in a jam session goes into the overall aesthetic action as a sublevel aesthetic action. Here, in the piece audible on the track to which trumpet and bombing sounds contribute equally as material, the constitutive aspectual irresolution may run, say, between rendering sounds or rendering silence, making now one, now the other the primary material of the performance, such that the latter is either sound interrupted by silence, or silence interrupted by sound: neither of the ways of hearing the piece can be either dismissed or subsumed to the other⁶.

Putting both communications together, we consider the resulting communication about this jam session the main aesthetic action that is shared with the audience as the track. The constitutive aspectual irresolution, again, is between Kerbaj's action in the staged aesthetic encounter with the pilots and his action in the nonstaged historical encounter with the pilots. The irresolution is between historical action and aesthetic action.

⁴ We call the jam session *staged*, not *fictional*, to point to the fact that the bombing sound figures as a readymade – even as the *reciprocity* between player and pilot that is implied in a jam session is fictional.

⁵ As Kerbaj says, his fellow players in Berlin and Amsterdam produce some of the same sounds, but no one hears the sound of helicopters or bombs in them. This is not simply because he is in Beirut, but because he unifies these things in aesthetic action. In interview with Petr Slabý of Agosto Foundation, 2016, <https://vimeo.com/191117628>.

⁶ For an account of the track as a piece of music, see J. Solheim, *The Performance of Listening in Postcolonial Francophone Culture*, Liverpool University Press, Liverpool 2018.

Juxtaposing both indeterminately, *Starry Night* not only unsettles our form and presents it as a question, but it also exhibits the aesthetic distinction as such.

The Two Aspects of the Piece

In aspectually juxtaposing historical and aesthetic action, that is, Kerbaj uses the overall form of an aesthetic action to make explicit the difference between both. Still, the aesthetic distinction is not as such the aim of this communication, but it is instrumental in bringing about the aim, which is political and thus shows how an aesthetic action is put to use in action at large. As Kerbaj's blog of the time leaves no doubt, the aim of his action is to witness the war⁷. Clearly, Kerbaj's sort of witnessing doesn't represent historical actuality, but it transforms that actuality into an aesthetic actuality based in aspectual irresolution. How then is witnessing the war facilitated by the aspectual irresolution between Kerbaj's historical and Kerbaj's aesthetic action?

As for the historical aspect, nothing about this encounter is common, for it involves a violent threat to the life of the performer, a threat of physical annihilation, in his exposure to the air strikes, standing on his Beirut balcony on the night of June 15th, 2006⁸. The trumpeter's body does not stand for life under the war, refer to life under the war, but it *is* this life in its unmitigated exposure to the threat. Kerbaj's balcony is hardly analogous to the situations in which artists must commonly be assumed to make their work. In fact, the reason we don't know anything about those situations is that they are not conceptually relevant to their pieces. But the trumpeter's physical exposure belongs conceptually to what his action is; it is a constitutive part of the witnessing, and as such is included in the communication by way of the inscription posted along with the track that was our opening quotation.

As for the aesthetic aspect, Kerbaj's witnessing also involves a transformation of the power to act – more precisely, a transformation of his exposure to the threat into aesthetic empowerment. By replacing, as part of the aspectual synthesis, historical with aesthetic action, the passivity of being acted upon by the bombing is countered by the activity of turning on the pilots by casting them in a readymade: You can bomb me, and

⁷ This is the overall project outlined on Kerbaj's blog of the time, under which the blog's diverse engagements can be summarized.

⁸ "Some bombs were really close," Kerbaj writes; see R. El Kadi, *Satirical Illustrations and Militant Improvisations: A Multimodal Social-Semiotic Analysis of Mazen Kerbaj's War-time Art*, in "Popular Music and Society", vol. 40, n. 2, 2017, p. 9.

there is nothing I can do about this⁹, but you cannot determine how I will respond. In fact, let me respond by turning your bombing into something else¹⁰. The historical actuality of being bombed without having any power to act in effective response is transformed into the aesthetic actuality of responding to the bombs, and the bombs' taking part in one's play, and recovering a power to act that is transformative. It transforms being-acted-upon into acting.

This is how the aspects each contribute to Kerbaj's witnessing, and there is a sense in which they remain in raw juxtaposition – mutually irreconcilable accounts of the actuality of the war that could not outside of this aesthetic action be joined in a single account. We must now see how witnessing, through the work of the aspects, is manifested on the level of Kerbaj's action as a whole.

Witnessing the War

When we ask what sort of politics informs Kerbaj's action as that for the sake of which it is undertaken, we may find that a politics of difference offers itself in a variety of ways¹¹ – in particular, the situation could be framed as a postcolonial one – but we also note the distance free improvisation keeps from any action that treats determinate identities as politically relevant and explicitly builds from them¹². If, conversely,

⁹ "I can do nothing to even protect myself" reads a blog entry for July 20, 2006, recorded in Kerbaj's, *Beirut Won't Cry: Lebanon's July War: A Visual Diary*, Fantagraphics Underground, Seattle 2019. The entry "Before the war, it was the war. After the war, it is still the war" was used as title of a sound installation at Bundesallee Berlin, in the context of Maerzmusik, Berlin 2016.

¹⁰ David McNeill notes that *Starry Night* "plays on the notion of 'collaboration' so dear to improvising musicians. The Israeli pilots were unwitting partners in the production of a cultural artifact that bears witness to the indomitable nature of Lebanese culture, thereby inverting the more common understanding of the term 'collaborator' as one who conspires against his or her own people. Here, it is the Israeli pilots that betray their masters by assisting Lebanese resistance to their own attempts at intimidation" (David McNeill in his catalog essay for the Mazen Kerbaj and Khaled Sabsabi exhibition titled "of middle eastern appearance"; compare R. El Kadi, *Satirical Illustrations*, cit., p. 17).

¹¹ Some examples of such ways are found in J. Solheim, *op. cit.*; Y. Nachabe Taan, *Blogging in Times of War: The July 2006 War in Lebanon and Mazen Kerbaj Imaging the Unimaginable*, in T. Prorokova, N. Tal (ed.), *Cultures of War in Graphic Novels: Violence, Trauma, and Memory*, Rutgers University Press, New Brunswick 2018; R. El Kadi, *Free Improvised Music in Postwar Beirut: Differential Sounds, Intersectarian Collaborations, and Critical Collective Memory*, in *Playing for Keeps: Improvisation in the Aftermath*, ed. by D. Fischlin, E. Porter, Duke University Press, Durham 2020.

¹² "The good thing about [free improvised music] is you can take it wherever you want in the world and totally make it your own. It has zero identity. Its identity is your identity as an *individual*, not even as a Lebanese" (Kerbaj in interview from August 15, 2008); see

we try to frame Kerbaj's piece in terms of a genus politics that concerns the planetary perspective of humanity as a whole, we note that while such a perspective indeed plays a certain role for the piece (as we will see in a moment), access to the bond of humanity would mean that an encounter between performers according to its basic possibility can be assumed, whereas Kerbaj's action, quite in a different register where no such presuppositions can be made, appeals to the bond in order to solicit an encounter.

We might thus say that Kerbaj's *Starry Night* manifests a politics of life *as such*: concerned neither with our genus as a whole nor with our determinate differences, but with the activity of life considered by itself – a bond without terms between the performers that manifests a shared actualization of our form as an indeterminacy; a singular instantiation of the activity of life that is otherwise instantiated in the historical concepts of doing this or that together, and that here is manifested free of any such determination. While all aesthetic action manifests our humanity through a bond without terms, Kerbaj's action specifically emphasizes the fact that the bond between performers may or may not in fact successfully be brought about – and, in doing so, attends to the fundamental precarity of the human form. His piece makes a point of drawing on this feature of the action explicitly.

How does *Starry Night* attend to the precarity of our form explicitly? Kerbaj's witnessing is not concerned with whether an established recognitive bond is politically transformed, or in what ways the action relates to systemic oppression; the point is whether there can be, whether there is actually going to be a recognitive bond *at all*. Simply put, the question of belonging and non-belonging in humanity defines the stakes of his witnessing. Kerbaj's politics of life as such is all about belonging to our form at all – and therein its way of putting to work our form's universality and precarity is specifically aesthetic. The universality of the form is manifested in the aesthetic action in the fact that an appeal to the bond of shared humanity is possible even though there is no one yet to respond to it. The precarity marks the place from which Kerbaj's communication is cast.

The pilots' bombing manifests the violent threat to the performer's life, and therein he is denied recognition, is denied inclusion in humanity. For this denial to occur, one must not be killed – the denial lies in being thrown back onto one's biological life through the loss of recognitive status. The performer's life is put on the spot, and he is denied recognition, in a way that is conceptually central to the piece. It is this place of denied membership in humanity from which Kerbaj casts his communication toward his audience.

also R. El Kadi, *Free Improvised Music*, cit., p. 140. If Kerbaj's blog repeatedly distances itself from politics, politics there is understood as a struggle between groups.

As the performer's life is thrown back onto his physical existence, the aesthetic action must launch itself from this very place: the body of the performer. For this is what witnessing means: to communicate firstpersonally from where one is. The action's aspectual irresolution is given unity by the performer's playing which actualizes two concepts at once – renderings of the action as a whole that converge without touching on one another. The sound of playing (historically) under the bombs and the sound of playing (aesthetically) with the bombs are logically and materially independent of one another, there is no similarity between them. This holds for the sounds we hear on the track, and this holds for the trumpeter's body that for us is manifested in those sounds. Through the aspectual irresolution that renders the body once as historical once as aesthetic, the body of the performer is put to the use of witnessing in a way that could not be achieved by non-aesthetic communication, because the latter has no resources to exhibit the performer's materiality through the concept of the action.

Precisely as the performer's body is placed at the core of the action in this way, its status as a witness is initiated and, together with it, the return from mere biological life to the life of the performer of this aesthetic action. If we say that this action reclaims inclusion in humanity, we think of this – to be the performer of this aesthetic action – as a claim to communication. It refers itself to this audience as a call as yet unanswered, but that still transforms a situation of non-communication into one of communication. The impossibility of a recognitive bond with the pilots is transformed into the possibility of a bond with an audience. The aesthetic action that is the track communicates about the non-communication with the pilots (belonging to historical action: the scene as a balcony being flown over and bombed) to an audience through staging a communication with the pilots (belonging to aesthetic action: the scene as a jam session between bombs and trumpet) – and what it communicates is the aspectual irresolution between both: while both render the same actuality, there is no way to get from one to the other.

This, at its simplest, is what Kerbaj's aesthetic action is about: responding to a denial of one's inclusion in humanity – the attempt at one's reduction to mere biological life – by an action that puts all its work into reclaiming that inclusion. The action reclaims such inclusion by casting itself toward its audience, which is the open addressee of humanity as such, a truly universal addressee, mediated through particular audience members who are instructed to circulate the communication widely. (No number of actual recipients, Kerbaj says, is enough¹³). In doing so, the

¹³ "IT IS NOT ENOUGH!" entry for August 3, 2006, in Kerbaj, *Beirut Won't Cry*, cit.. To facilitate maximum distribution, Kerbaj initially revokes copyright to his posted ma-

aesthetic action doesn't eradicate or suppress the precarity that lies in being denied one's belonging in humanity, but it exposes and highlights that precarity and, in fully making it one's own, turns that very precarity into the basis on which that belonging in humanity is reclaimed.

The Role of Improvisation

Starry Night does this by placing free improvisation at its core – “a minimalist improvisation,” as Kerbaj's description says¹⁴ – a highly specific kind of interaction in which performers come up with the conceptual articulation of playing together as they play together. The piece invokes the characteristic features of improvisation in its staging of the jam session between trumpeter and bombs, in order to project these features into the communicative bond in which the artist refers himself to his audience.

The action that is improvisation is by definition fragile and precarious in that no shared terms are presupposed on which performers can rely in their interaction, and it is by definition robust and inclusive in that playing together *as such* is presupposed; performers' participation cannot easily be challenged by anything they do. Indeed, free improvisation seems to literalize the makeup of a bond without terms in aesthetic action: nothing is taken for granted in such improvisation except the fact of playing together. But as it literalizes the material makeup of all aesthetic action, it is not like all aesthetic action, but it is doing something much more extreme.

Unlike other aesthetic action which, even in its logical singularity, can be manifested in multiple executions, the content of free improvisation is not dispositionally available at all; it is not just actuality, but, as it were, that part of actuality which is most irreducibly located in the present. In this irreducible immediacy of a present in which performance, while it occurs, outruns terms in a way that is extreme even for aesthetic action, we must locate the work of improvisation¹⁵.

What perhaps is most striking about such immediacy is how in it, utter fragility and utter robustness of performance coincide – and how it therefore offers itself to bring about an interaction that reclaims inclusion from a place of precarity. The immediacy manifests utter fragility in that

terials, reclaiming it only after the war. See also N. Taan, *Blogging in Times of War*, cit., p. 219.

¹⁴ <http://warkerblog.blogspot.co.uk>, July 20, 2006.

¹⁵ See the description of free improvisation in G. E. Lewis, *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*, in “Black Music Research Journal”, vol. 16, n. 1, 1996, p. 108.

nothing seems more exposed and vulnerable than a performance that is not conceptually secured in any way – the action is not only not predictable according to its conceptual makeup (the feature of singularity that it shares with all of aesthetic action), but it is also not repeatable (which it shares only with other one-off actualizations) – and that therein appears to foreground the fact that it could just as well not exist. And the same immediacy manifests utter robustness in that nothing can challenge or deny a bond between performers that is not based in terms, a bond that is incontestable as it instantiates the activity of life as such.

The centrality of improvisation for Kerbaj's *Starry Night* reflects the immediacy of such life, which in this particular aesthetic action concerns not only the part of the action that stages improvisation, but also the communication as a whole – a universal address in which the performer's belonging in humanity is reclaimed, in an aesthetic manifestation of a politics of life as such¹⁶. Here is how Kerbaj himself attaches the political stakes of his action to the irreducible immediacy of free improvisation – with an agitation that betrays the violence of the threat that echoes in this immediacy: “I try to be a fucking witness. To show a little bit of what's happening here. In my own way. [...] I cannot stop saying after a bomb: ‘Yeah, that one was huge. I'll leave a long silence then make a small sound to balance the track’”¹⁷.

References

- El Kadi R., *Free Improvised Music in Postwar Beirut: Differential Sounds, Intersectarian Collaborations, and Critical Collective Memory*, in *Playing for Keeps: Improvisation in the Aftermath*, ed. by D. Fischlin, E. Porter, Duke University Press, Durham 2020.
- *Satirical Illustrations and Militant Improvisations: A Multimodal Social-Semiotic Analysis of Mazen Kerbaj's Wartime Art*, in “Popular Music and Society”, vol. 40, n. 2, 2017, pp. 201-221.
- Kerbaj M., *Beirut Won't Cry: Lebanon's July War: A Visual Diary*, Fantagraphics Underground, Seattle 2019
- Lewis G. E., *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*, in “Black Music Research Journal”, vol. 16, n. 1, 1996, pp. 91-122.
- Nachabe Taan Y., *Blogging in Times of War: The July 2006 War in Lebanon and Mazen Kerbaj Imaging the Unimaginable*, in T. Prorokova, N. Tal (ed.), *Cul-*

¹⁶ All of the political ambition of Kerbaj's communication goes through the aesthetic distinction, as commentators have noted: “The political dimension does not have to eliminate the aesthetic dimension; in fact, the political dimension can actually *be* the aesthetic dimension” (N. Taan, *Blogging in Times of War*, cit., p. 221).

¹⁷ M. Kerbaj, *Beirut Won't Cry*, entry for July 18, 2006.

tures of War in Graphic Novels: Violence, Trauma, and Memory, Rutgers University Press, New Brunswick 2018.
Solheim J., *The Performance of Listening in Postcolonial Francophone Culture*, Liverpool University Press, Liverpool 2018.

Websites

<http://warkerblog.blogspot.co.uk>.
<http://mazenkerblog.blogspot.com/2006/07/other-websites.html>.
<https://vimeo.com/191117628>.
<http://warkerblog.blogspot.co.uk>.

Testimonianza estetica: *Starry Night* di Mazen Kerbaj

Il saggio analizza *Starry Night* di Mazen Kerbaj – registrazione di un'improvvisazione alla tromba eseguita in risposta ai bombardamenti israeliani su Beirut nel luglio 2006 – come esempio di testimonianza estetica. L'opera, più che rappresentare un evento storico, lo trasforma attraverso un'azione estetica: l'atto di registrare e condividere online il brano costituisce un gesto unitario la cui tensione irrisolta tra azione storica e azione estetica ne definisce la natura.

Attraverso questa ambiguità, la *performance* di Kerbaj converte l'esposizione alla violenza in una forma di potenziamento, riconquistando un margine di azione là dove sembra impossibile. L'azione estetica ridefinisce la relazione tra performer e aggressore, trasformando la non-comunicazione in comunicazione e riaffermando l'appartenenza dell'artista all'umanità. In tal modo, *Starry Night* articola una politica della vita in quanto tale – una politica fondata non sull'identità determinata o sulla differenza collettiva, ma sull'attività universale e precaria della vita che l'azione estetica rende visibile in modo unico.

PAROLE CHIAVE: Azione estetica; Testimonianza; Improvvisazione; Politica della vita; Indeterminatezza; Mazen Kerbaj

Aesthetic Witnessing: Mazen Kerbaj's *Starry Night*

This essay investigates Mazen Kerbaj's *Starry Night* – a recording of a trumpet improvisation performed in response to Israeli airstrikes on Beirut in July 2006 – as an instance of aesthetic witnessing. I argue that the piece, rather than representing historical actuality, transforms it by means of aesthetic action: the act of recording and posting the track online constitutes a unified gesture whose aspectual irresolution between historical and aesthetic action is its defining feature. Through this irresolution, Kerbaj's performance turns exposure to violence into a form of empowerment, reclaiming agency where none seems possible. The aesthetic action reconfigures the relation between performer and aggressor, transforming non-communication into communication, and reinstating the performer's belonging in humanity. In doing so, *Starry Night* articulates a politics of life as such – a politics grounded not in determinate identity or collective difference, but in the universal and precarious activity of life that aesthetic action uniquely makes manifest.

KEYWORDS: Aesthetic Action, Witnessing, Improvisation, Politics of Life, Indeterminacy.



Marcello Barison

Psicoanalisi di tre città

Da Manhattan a Pudong via Chicago Loop

Il capolavoro di Joseph Rykwert sull'*idea di città* muove dalla semplicissima considerazione che prima di essere uno spazio fisico la città è anzitutto un *fatto simbolico e spirituale*.

In apertura al suo testo, lo storico dell'architettura inglese scrive:

[...] La città non è un fenomeno naturale: è un fatto artificiale *sui generis*, in cui si mescolano elementi volontari ed elementi casuali, non rigorosamente controllabili. Se proprio la città dev'essere messa in relazione con la fisiologia, più che ogni altra cosa essa somiglia a un sogno.

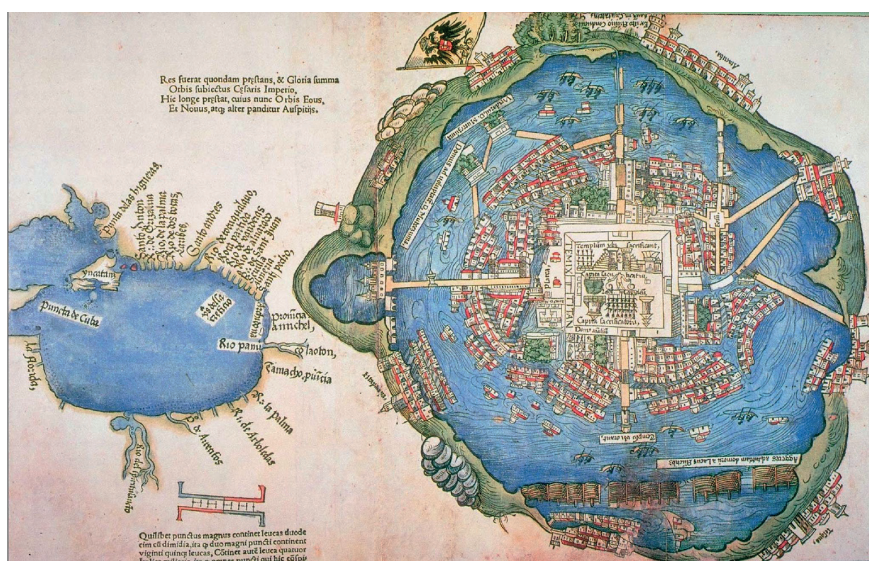
Nell'ultimo mezzo secolo ci siamo abituati a considerare il sogno come possibile oggetto di uno studio serio e perfino scientifico; tuttavia la componente fantastica implicita in questa parola è ritenuta sconveniente nel campo dell'urbanistica, sia perché si tratta di un settore in cui gli investimenti di capitale sono massicci, sia perché è in gioco il benessere delle masse popolari, identificato con l'amenità dell'ambiente fisico.

Anche qui ci troviamo di fronte alla povertà di gran parte del pensiero urbanistico. L'uso dello spazio urbano è oggetto di molti studi, ma solo dal punto di vista fisico dell'occupazione del suolo e dell'amenità dell'ambiente: lo spazio psicologico, quello culturale, giuridico, religioso non sono presi in esame come aspetti dello spazio ecologico che l'urbanista ha il compito di ottimizzare.¹

E basta in effetti ascoltare l'incantata descrizione di Díaz del Castillo fa di Tenochtitlán, l'antica Città del Messico, per comprendere che sogno, immagine mitica e organizzazione simbolica della città fanno sempre tutt'uno, fin dai tempi a noi più remoti.

¹ J. Rykwert, *The Idea of a Town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy, and The Ancient World*, London 1976; tr. it. *L'idea di città. Antropologia della forma urbana nel mondo antico*, a cura di G. Scattone, Adelphi, Milano 2002, p. 7.

Y otro día por la mañana llegamos a la calzada ancha y vamos camino de Estapalapa. Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que se cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto, y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían si era entre sueños, y no es de maravillar que yo escriba aquí de esta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé como lo cuente: ver cosas nunca oídas, ni aun soñadas, como veíamos.²



Il paradosso, a riguardo, è che una simile consapevolezza venga in genere associata più all'urbanesimo arcaico che non all'evoluzione della città moderna. Si presuppone difatti che il processo di secolarizzazione abbia investito in modo completo e irreversibile l'organizzazione dello spazio urbano, riducendo al minimo gli edifici di culto e il ruolo simbolico da essi esercitato, a favore di una pressoché ubiqua conversione funzionale di ogni porzione del costruito per scopi abitativi o produttivi (inclusendo in questi ultimi anche l'intero ambito dell'intrattenimento e dei luoghi pubblici comunque orientati al consumo).

² Cfr. B. Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Editorial Porrúa, Ciudad de México 1968, p. 260.

La città contemporanea governata dalle forme, materiali e immateriali, del capitalismo, sembrerebbe aver espunto processi e comportamenti che, rispetto all'organizzazione della vita in base al lavoro e alle leggi dell'economia e della moderna società secolare, non troverebbero letteralmente più alcuna cittadinanza nell'architettura della città.

Proprio all'opposto, Rykwert invita invece a riflettere sul fatto che la città non è una mera organizzazione materiale e funzionale dello spazio, perciò la sua struttura e il significato della sua articolazione nel mondo fisico non possono mai essere compresi sulla base di criteri rigidamente materialistico-realistici. La città è anzitutto uno spazio psicologico, culturale, religioso e giuridico. Psicoanaliticamente parlando potremmo dire che l'esperienza e l'accadimento della città sono qualcosa che avviene trasversalmente interessando tutti e tre gli ordini del reale, del simbolico e dell'immaginario. Esiste dunque un orizzonte ecologico allargato, unitamente materiale e immateriale, che è necessario tener preliminarmente presente per poter pensare la città nel modo più rigoroso.

Non è un caso, da questo punto di vista, che quando Freud, in apertura a *Il disagio della civiltà*, si trova a descrivere il funzionamento della psiche, egli introduca a tal proposito una metafora urbanistica:

Facciamo ora l'ipotesi fantastica che Roma non sia un abitato umano, ma un'entità psichica dal passato similmente lungo e ricco, un'entità, dunque, in cui nulla di ciò che un tempo ha acquistato esistenza è scomparso, in cui accanto alla più recente fase di sviluppo continuano a sussistere tutte le fasi precedenti.³

Se è vero che la psiche ha una struttura assimilabile a quella dell'*urbs* (cosa di cui già Platone ci aveva informati istituendo nella *Repubblica* il famoso isomorfismo tra anima e struttura della *polis*) dev'essere vero anche il contrario, e cioè che all'impianto urbanistico della città corrisponde una più profonda matrice simbolica psicologicamente articolata.

È a partire da questa convinzione che nel prosieguo cercheremo allora di individuare a quali principi psichici costitutivi corrisponda l'organizzazione dello spazio architettonico di tre grandi città che, in modi e tempi diversi, hanno segnato l'immaginario iconologico della contemporaneità: Chicago, New York e Shanghai.

Ciascuno di questi tre esempi sarà pertanto trattato come un tipo psicologico fondamentale. Muovendo da una caratterizzazione ge-

³ S. Freud, *Das Unbehagene in der Kultur*, Wien 1930; tr. it. di E. Sagittario, *Il disagio della civiltà*, in *Opere*, 12 voll. + *Commentari*, a cura di C. Musatti, Boringhieri, 1966-1980 Torino, X, p. 562.

nerale del modello urbanistico cui ognuna delle tre città citate risponde – benché in modo necessariamente succinto e per certi versi sommario, visto che a tal riguardo la letteratura esistente sarebbe amplissima –, si provvederà poi a delineare più specificamente in che modo a ciascun modello architettonico corrisponda una specifica posizione psicoanalitica fondamentale, del tutto funzionale a spiegare su quale base ‘simbolica’ determinata sia concepibile l’organizzazione materiale in cui si articola effettivamente lo spazio fisico della città costruita.

Trattandosi di un contributo necessariamente conciso, procederò come segue: associando a quello che viene identificato come il carattere primario di una data città, ciò che, diciamo, la contraddistingue sul piano storico, una serie di immagini iconicamente rilevanti. Ci muoviamo peraltro all’interno di una cornice generale, quella dei vostri incontri⁴, che ha per tema “la circolazione delle immagini”. Proprio a tal proposito si osserverà che le città prese in considerazione intrattengono tra loro una sorta di confronto iconologico perenne: le forme architettoniche dell’una e dell’altra, e il modo in cui vengono esperite nell’immaginario globale collettivo, dialogano costantemente; si potrebbe anzi addirittura arrivare a sostenere che niente di quel che oggi possiamo vedere nei grattacieli e nelle macrostrutture di Shanghai esisterebbe al modo in cui esiste se i modelli di Manhattan e del Loop di Chicago non avessero esercitato la loro decisiva influenza.

Quanto alla struttura della mia proposta, i tre modelli urbani di cui si parla risponderanno ai seguenti approcci paradigmatici:

1. *The Trade City*: Chicago e l’inconscio dello scambio.
2. Manhattan: la città senza inconscio della valorizzazione finanziaria.
3. Shanghai città totale: unità di finanza e commercio.

The Trade City: Chicago e l’inconscio dello scambio

antitesi

Quello che vedete in foto è un luogo immaginario conosciuto come *Crime Alley*.

⁴ Il testo che si presenta qui per la prima volta in veste editoriale, è la trascrizione della conferenza pronunciata il 4 febbraio 2022 presso Villa Arson, École Nationale Supérieure d’Arts di Nizza, nella cornice del “Séminaire interdisciplinaire de recherche *Les voies des images*”, organizzato congiuntamente all’Université Côte d’Azur.



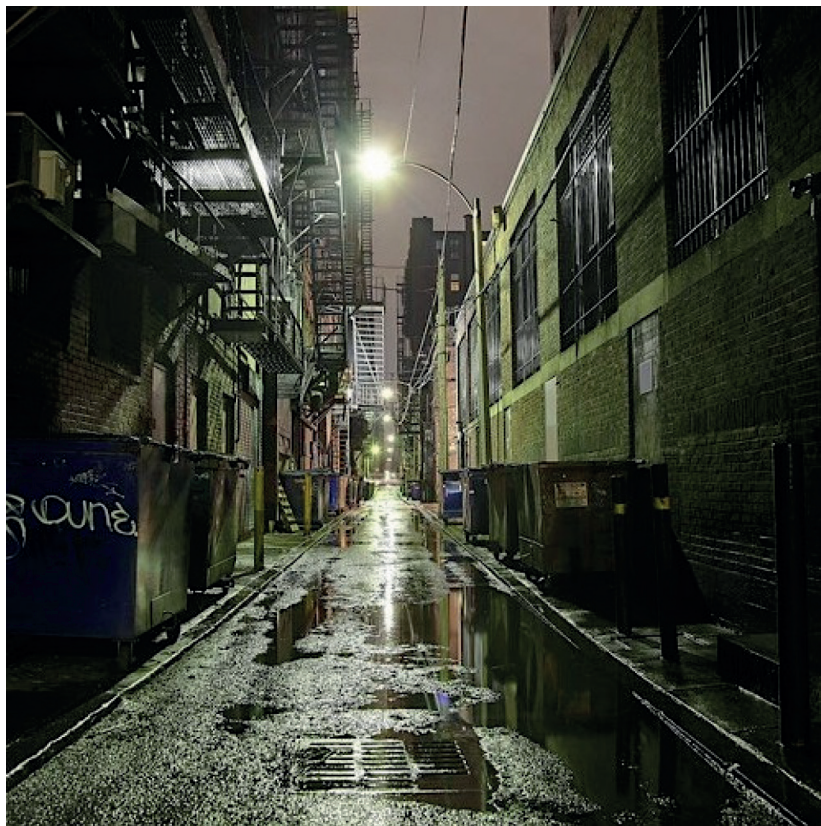
È il luogo dove, nella toponomastica della 'saga', sarebbero stati uccisi i genitori di Bruce Wayne in un tentativo di rapina finito tragicamente. La trasformazione di Bruce Wayne in Batman deriverebbe appunto da questa *Urszene* violenta infantile. L'eroe avrebbe deciso di ergersi a paladino degli oppressi proprio in risposta a quell'atto di inaudita violenza subito in tenera età. Batman è così nel modo più netto e coerente il *personaggio mitico* che più di ogni altro unifica in un'unica figura i capisaldi della cultura americana. La sua integerrima probità morale incarna alla perfezione lo spirito puritano della legge che, con toni quasi cromwelliani, sta alla base dell'ideologia anglo-americana *law and order*⁵. Rappresenta inoltre l'affermazione pratica, perché affermata tramite un interventismo eroico ma assolutamente realistico, del Bene che lotta contro il Male. Al contempo, però, è, nella sua esistenza diurna, un *tycoon* filantropo, incarnazione del potere imprenditoriale di successo, perciò stesso benefico, che rappresenta un elemento prioritario comune a tutti i grandi esponenti del 'secolo americano', da Rockefeller a Morgan, ma anche, più recentemente, Gates, Bezos o Musk. Batman è dunque la figura mitologica che unisce in uno, sotto l'egida di un sommo bene integralmente pratico – cioè pragmatistico, privo di qualsivoglia trascendenza – capitalismo, filantropia e imprenditoria.

Ma guardiamo bene il luogo dell'uccisione dei genitori di Batman che, proprio alla luce di quel che si è (seppur brevemente) osservato, dev'essere allora compreso come il luogo in cui si compie la scena madre del più importante dei miti americani. – Siamo infatti di fronte *al luogo fondativo di tutta la mitologia americana contemporanea* –.

⁵ Si sta parlando, palesemente, dell'imperativo morale che muove l'azione *legalista* di Batman; sul fatto che la sua natura notturna di uomo-pipistrello, di giustiziere anche cruento, non privo di una fatale dimestichezza con le armi del Male e il potere distruttivo di una violenza a un tempo oscura e purificatrice, non permetta di qualificarlo integralmente come un soldato puritano del Bene, ma metta anzi in evidenza l'impurità costitutiva dell'Eroe, l'elemento sommamente tragico per cui il Bene, per essere affermato, necessita di un attraversamento del proprio opposto, cioè del confronto col Male più radicale, diremo qualcosa in seguito. Ad ora preme invece sottolineare che tanto nella sua *facies* diurna di *tycoon* filantropo, che in quanto 'giustiziere della notte' dedito a epurare l'inferno di Gotham dal crimine, Batman-Wayne è mosso, quanto alla teleologia pratica di tutte le sue azioni, dalla causa finale del Bene inteso quale imperativo pragmatistico fondamentale della *civitas* statunitense.



Ebbene, questo luogo è noto come “Crime Alley”. Entrambi i termini sono decisivi, specie, per ordine di importanza, il primo. Chiunque abbia avuto modo di visitare le grandi città statunitensi sa benissimo che cosa sia un *alley*. Nel paradigmatico Merriam-Webster trovate la seguente definizione: “A narrow street. *Especially*: a thoroughfare through the middle of a block giving access to the rear of lots or buildings”. In termini pratici, il ruolo di questa strana tipologia stradale consiste nell’adibire uno specifico luogo di transito, ricavato nell’intersezione tra due edifici o nel retro degli stessi, alle operazioni di carico-scarico (traslochi, fornitura e ritiro delle merci), smaltimento dei rifiuti, installazione degli allacciamenti elettrici e idraulici con relativi cablaggi e condutture, corsie preferenziali per l’intervento dei pompieri e, in qualche caso, piazzole di sosta. Ma tanto nella prassi che nell’immaginario, specie cinematografico, questi luoghi poco o niente illuminati, oscuri, sporchi, sottratti alle attività urbane (non ci sono negozi né luoghi di ritrovo), sono diventati il rifugio prediletto per una fitta serie di attività criminali come lo spaccio o il consumo di droga, violenti regolamenti di conti, rapine e omicidi – scene del crimine, appunto, o comunque luoghi destinati ad accogliere non solo i rifiuti del consumo ma anche quel che la società del capitale considera alla stregua di ‘rifiuti sociali’: senza tetto emarginati tossici, così che, in varia misura, è proprio nell’*alley* che, nei grandi conglomerati urbani americani, trova espressione e collocazione tutto ciò che la società diurna – la società degli affari, del benessere e del successo – si sforza costantemente di rimuovere: dalla spazzatura alle deiezioni evacuate per via idraulica, dai reietti esclusi dalla società agli istinti violenti che, nel crimine e nell’omicidio, sono il primo e più lampante sintomo della pulsione di morte che sfugge alla normazione repressiva operata dalla legge.



Nell'*alley*, che rappresenta il recesso urbanistico della città, non è difficile identificare il luogo dell'*inconscio architettonico*. Le piazze e le vie dove si svolge la vita ordinaria, rischiarate dall'illuminazione pubblica e legale, dove s'incontrano le 'persone per bene', dove si passeggia o si frequentano istituzioni scuole musei negozi, rappresentano la città normativa, il luogo della cittadinanza consapevole dove ciascun individuo vive razionalmente aderendo a regole e comportamenti socialmente accettati o quantomeno socialmente compatibili. In altre parole, l'*urbs* diurna dei cittadini è il luogo dell'Io che si comporta in base alle prescrizioni civili e razionali del Principio di Realtà.

Nei recessi dell'*alley*, invece, emerge l'Inconscio: tutto ciò che la società si premura costantemente di rimuovere – rifiuti, deiezioni, impulsi distruttivi e violenti – poiché espressione nichilistica della Pulsione di Morte che rappresenta la forza che più di ogni altra si oppone al processo di civilizzazione che presiede alla formazione architettonica della città.

Ora, il fatto che la *Urszene par excellence* della mitologia americana, l'uccisione dei genitori di Batman, sia ambientata in un *alley*, è quantomai significativo, perché dimostra ancora una volta di più che il materiale mitico che sostan-

zia l'immaginario di una cultura sgorga dai più profondi recessi di quello che, a rigore, possiamo chiamare l'*inconscio della civiltà*. L'*alley non è altro che il luogo dell'inconscio della civiltà americana*. Come ogni bacino inconscio è legato alla pulsione di morte ed è deputato allo stoccaggio, necessariamente perturbante, di tutto quel che la società, proprio per definire la propria diurna sottomissione al Principio di Realtà, s'impone incessantemente di rimuovere. Ogni mitologia non è che, in estrema sintesi, l'espressione in forma simbolica di un contenuto rimosso. Anche il più importante dei miti americani non fa, da questo punto di vista, eccezione: l'azione e la personalità di Batman, il suo ruolo e il suo destino, deriva da un accadimento mitico primordiale che si compie nel Crime Alley come luogo fondamentale dell'inconscio della civiltà americana.

In tutto questo, però, è qui per noi decisivo che l'inconscio dell'America di manifesti *in forma architettonica*. Qualcosa, a ben vedere, di estremamente significativo di per sé perché rovescia l'atteggiamento teorico, a mio parere insostenibile, di chi vorrebbe l'inconscio essere un *contenuto interno della coscienza*. Rappresentato dall'*alley*, un luogo architettonico-spaziale, l'inconscio si rivela infatti essere un fenomeno *esteso* ed *esterno* (le conseguenze di quest'affermazione, concettualmente enormi, non possono essere qui nemmeno sfiorate, ma condurrebbero infine alla teorizzazione della coappartenenza di mente e materia, e all'ammissione, che sembra inevitabile, che il mondo non esista mai come fatto empirico, puramente 'fisico', ma sia sempre l'unità di 'qualcosa' che è allo stesso tempo materiale e trascendentale, anche se la sua trascendentalità non esisterebbe solo nei termini riflessivi dell'autocoscienza consapevole ma anzitutto come esistenza elementare – cioè nell'elemento della sostanza – di un pensiero inconscio: ad essere letteralmente in-conscio sarebbe dunque né più né meno che il mondo).

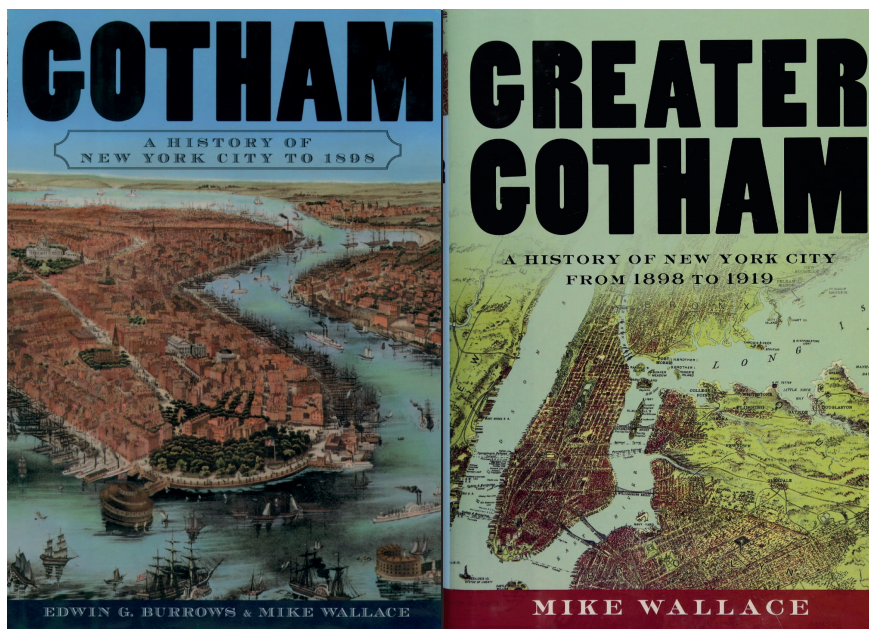
Poi, al di là, come si è detto, della radicalità epistemologica di questa posizione, esiste – ed è su quest'ultima che intendiamo qui soffermarci – un'immediata implicazione sul piano della teoria dell'architettura di quel che si è argomentato identificando nell'*alley* il luogo dell'inconscio. Vediamola più da vicino – è così, in effetti, che arriveremo finalmente a parlare di Chicago.

Introducendo la tipologia urbana dell'*alley* si è detto, volutamente mentendo un po', avrei altrimenti svelato fin da subito tutte le carte, che chiunque conosca le grandi città americane ne ha avuto sicuramente esperienza. Non è così esatto. Se ad esempio foste stati solo a Manhattan, difficilmente sapreste con esattezza che cos'è un *alley*, e questo perché, contrariamente a molte altre città – Philadelphia, San Francisco, Boston, Austin, Cincinnati... e, soprattutto (!), Chicago – a Manhattan gli *alley* quasi non ci sono.

A dire il vero ce ne sono pochi, ma basta dare un occhio a una domanda talmente ricorrente da comparire persino su "Quora" (e in molte varianti) per capire che i pochi che ci sono (specie a Downtown, la parte più vecchia) non danno troppo nell'occhio o comunque si perdono nella densissima trama della città.

– A New York quasi non ci sono *alley* e i pochi che ci sono sembrano più che altro sopravvivenze o eccezioni decisamente minoritarie che non contraddistinguono affatto il carattere della città –.

L'osservazione diventa per noi fondamentale perché rende fin da subito impossibile identificare Gotham City con Manhattan, cosa che pure è stata fatta, non da ultimo nei due volumi di discreto successo pubblicati da Edwin Burrows e Mike Wallace.



Si suol talora dire che quando Bill Finger e Bob Kane inventarono Batman abbiano creato la città immaginaria di Gotham per non ambientare la serie direttamente a New York City, benché di fatto questa fosse la loro prima referenza. Mi permetto di mettere la cosa in dubbio, anche al di là dell'intenzione dei due autori, che pure non mi sono premurato di verificare (!). Direi anzi che se anche Finger e Kane avessero inteso ambientare Batman in una sorta di rivisitazione immaginaria di NYC, avrebbero comunque finito, magari loro malgrado, col fare qualcosa di diverso: *Gotham*, infatti, è *Chicago*, e lo è indubitabilmente per via del ruolo fondativo che vi svolge mitologicamente l'*alley* – l'*alley* che come tipologia urbana si ritrova ovunque a Chicago, mentre quasi non compare, ed è comunque una modalità architettonica secondaria e irrilevante a New York City.

Molte sono le evidenze che potremmo portare a suffragio di questa tesi. Per via del poco spazio a disposizione, mi limiterò a citare il caso di *The Dark Knight* di Christopher Nolan, per noi particolarmente rilevante perché

il regista decide di girare alcune importanti scene urbane proprio a Chicago – che ci pare circostanza tanto più significativa perché proprio quando è in gioco un’accentuazione del carattere appunto *oscuro* del personaggio, cioè della parte della sua personalità che più è intima al mondo inconscio e perturbante a cui lo lega la natura animale e notturna del pipistrello⁶, la città prescelta diviene Chicago, cioè la metropoli che, come vedremo, più di ogni altra tra quelle americane è architettonicamente legata alla dimensione oscura dell’inconscio.

Proprio in apertura al film si vede Joker di spalle che nel mezzo di LaSalle Street contempla il famoso Chicago Board of Trade Building, che nella trilogia di Nolan è peraltro sede delle Wayne Enterprises. Ma a destare attenzione, oltre al ruolo effettivo dell’edificio nel plot, è anzitutto la statua colossale che, posta in cima palazzo, è un esplicito riferimento a Batman medesimo quando, nel cuore della notte, si sporge su Gotham dal cornicione di qualche grattaciolo. Benché l’originale statua d’alluminio, creata nel 1930 da John H. Storrs, scultore americano modernista, rappresenti Cerere, la divinità romana del raccolto, da lontano essa assomiglia in modo inquietante alla sagoma dell’uomo-pipistrello quando procombe sulla città.



⁶ Cfr. *supra*, Nota 5.



Per il ruolo essenziale svolto dall'*alley* nella saga sappiamo con certezza che Gotham può essere soltanto Chicago. Ma essendo che l'*alley*, come abbiamo visto, rappresenta in chiave architettonica l'inconscio della civiltà americana, ne segue che *Chicago, tra le città americane, è quella dove più di ogni altra l'architettura della città risponde in modo diretto e fenomenicamente visibile alla struttura dell'inconscio collettivo di quella stessa società*. È una tesi non priva di estremismo teorico che merita pertanto qualche ulteriore considerazione. Perché mai proprio Chicago risponderebbe a questo paradigma ad un tempo psichico e architettonico? E che conseguenze avrebbe, sul piano dell'esperienza della città, questo suo particolare rapporto con la dimensione inconscia, realizzato tramite la tipologia architettonica dell'*alley*, assente ad esempio a New York?

Si ritiene che l'intero punto della questione possa essere reso esplicito e analiticamente determinato facendo riferimento all'attività che, nell'ambito della moderna dinamica del capitale in ambito statunitense, contrassegna specificamente la città di Chicago: il regime commerciale e logistico dello scambio di merci.

Chicago, infatti, non è né la città dell'innovazione tecnologica (come, ad esempio, Boston o San Francisco, per certi versi Seattle e prima le industrialissime Philadelphia e Baltimora), né la città dell'innovazione economica, che ha semmai il suo centro, e lo vedremo, nel polo finanziario newyorchese di Wall Street. Ma Chicago non è nemmeno un luogo d'invenzione dell'immaginario, come Los Angeles. È invece la capitale di quello strano territorio chiamato Midwest, cioè di una regione per molti versi culturalmente arretrata, caratterizzata da una forma atavica di ottusità e da molte altre cose di cui è forse meglio non parlare. Per queste ragioni, Chicago è il luogo di una forma senza dubbio non contempora-

nea ma ottusamente moderna di produzione di plusvalore: il commercio, specie il commercio di derrate (non a caso l'importanza del mercato della carne, che negli anni Trenta conferì alla città il titolo di *Hog Butcher for the World*, 'macellaio di maiali per il mondo').⁷ Chicago è commercio e lavoro: produzione di plusvalore tramite scambio di merci – il che rende ancor più significativo che l'edificio a cui più di tutti è legato Batman, Batman in quanto Wayne, a Chicago, sia il Board of Trade, cioè, appunto, la Camera di Commercio. Lo ha detto d'altra parte anche Michael Douglas: "I'm impressed with the people from Chicago. Hollywood is hype, New York is talk, Chicago is work".

E già l'infallibile William Cronon aveva coerentemente descritto la capitale del Midwest come una "gateway city", appunto una città-snodo, "between the industrializing East and the agricultural hinterland".⁸ Appunto: né industria né agricoltura, ma scambio di merci.

Ma perché proprio a Chicago si determinerebbe l'istituzione di un legame, rivelato architettonicamente dall'*alley*, tra inconscio e scambio capitalistico delle merci?

Il lavoro nel senso di Chicago, lo si è detto, è il commercio, lo scambio denaro-merce. Questo, considerato nel modo più semplice, prevede il passaggio di qualcosa da un proprietario a un altro, dunque il costante venir meno dell'oggetto: l'oggetto venduto è quello che non ho più. Lo scambio implica quindi il costante ricorso alla *negazione*: il commercio trasforma la potenza (un valore d'uso di per sé aneconomico) in atto (il valore di scambio, dove avviene l'attivazione dell'oggetto in quanto denaro). Chicago, difatti, è una città di cose e soldi – non, come New York o Los Angeles, di idee e soldi, o di immagini e soldi.

Lo scambio nel quale quel che viene venduto deve, affinché lo scambio sia economicamente conveniente, essere comprato a un prezzo più alto di quello che è servito per produrlo – o, comunque, di quanto l'ha pagato chi lo vende – *implica la falsa coscienza*. Tutti ne siamo consapevoli ogniqualvolta vendiamo qualcosa a un prezzo più alto di quanto ci è costato e proviamo quel sottile brivido di autocompiacimento derivato dalla soddisfazione, tutta pulsionale, di star truffando qualcuno con successo, che determina una superiorità *de facto*.

Da un lato, quindi, l'oggetto venduto è un oggetto negato: è l'oggetto che non ho più. Dall'altro il meccanismo, nello scambio, del sovrapprezzo imposto da chi vende a chi compra, ha come corrispettivo, nella coscienza di chi vende, il contrappeso indicibile, che deve pertanto esser

⁷ Fondamentale, a riguardo, il puntualissimo e, ormai possiamo dirlo, *classico* M. d'Eramo, *Il maiale e il grattacielo*, Feltrinelli, Milano 2020.

⁸ C. Smith, *The Plan of Chicago. Daniel Burnham and the Remaking of the American City*, The University of Chicago Press, Chicago 2006.

rimosso, di saper di star compiendo un'azione moralmente riprovevole. Vendendo guadagno, ma ogni volta che guadagno sto segretamente realizzando un'ingiustizia di cui sono consapevole e che pertanto devo di volta in volta rimuovere e celare perché saperla mi è moralmente insopportabile. Per questo a ogni vendita, nel commercio, corrisponde un rimosso: devo rimuovere il fatto di aver truffato qualcuno. Ogni vendita, pertanto, aumenta il quantitativo di rimosso che va a ingrossare il materiale psichico che il venditore deve stipare nel non dicibile, dunque nei recessi della propria falsa coscienza di successo.

Il commercio prevede quindi la doppia negazione dell'oggetto di cui, per venderlo, ci si nega il possesso, e del contenuto soggettivo (riflessivo) dell'azione: il contenuto autocosciente della mia ipocrisia di venditore. Per vendere devo negare la consapevolezza di star necessariamente compiendo una truffa; rimuovo cioè una porzione di autoconsapevolezza soggettiva e la inabisso nei recessi inconsci dell'io (quale commerciante, altrimenti, potrebbe continuare a vendere, se fosse davvero costantemente consapevole di star compiendo un atto moralmente spregevole? Il commercio prevede soggettivamente la rimozione costante dell'ingiustizia insita nel guadagno intrinseco ad ogni vendita).

Non a caso nella città del commercio, a Chicago, lo scambio delle merci si compie anzitutto negli *alley*, cioè, come ogni atto impuro, non avviene alla luce del sole. E sempre negli *alley* avvengono le attività di contrabbando (basti pensare all'epoca, anch'essa mitologicamente connotata, del proibizionismo) e ogni altra illegalità, perché dal punto di vista reale ogni scambio commerciale è una forma, moralmente iniqua, cioè eticamente illegittima, di contrabbando. Nell'*alley* viene messo in evidenza che scambio denaro-merce e contrabbando sono infondo la stessa cosa. Come il contrabbando, lo scambio denaro-merce prevede sempre la truffa, la manipolazione del compratore. Non a caso, a Chicago entrambe le attività si svolgono nei 'retrobottega'. Memorabile, a riguardo, la scena di *The Untouchables* dove i quattro cavalieri della legge condotti da Sean Connery/Jimmy Malone sgominano un'intera distilleria clandestina, davvero enorme, che sta nascosta dentro a un edificio in apparenza 'normale', addirittura adibito a uso amministrativo. E ancora, ovviamente, gli *speakeasy*, tutt'oggi riproposti in modo ubiquo.

Si tratta ora di capire come quest'elemento legato alla rimozione, dunque alla negazione, che tiene insieme l'*alley*, il commercio e la dimensione inconscia, si realizzi architettonicamente sul piano urbanistico. In che modo, cioè, a Chicago, è architettonicamente visibile l'azione negativa esercitata dall'*alley* in quanto forma inconscia legata ai processi di rimozione?

È presto detto e chiunque abbia esperienza della città sa perfettamente di cosa si stia parlando. A Chicago manca essenzialmente l'intensità.

Chicago, anzi, è proprio una *città a bassa intensità*, e quest'effetto è prodotto architettonicamente mediante un'operazione semplicissima: ogniqualvolta il costruito assuma un certo volume, come ad esempio quando viene innalzato un grattacielo colossale o vengono accostati edifici particolarmente imponenti, anziché procedere con un incremento di accumulazione, aumentando a dismisura la densità dell'abitato, s'inserisce tra un corpo architettonico e l'altro uno spazio vuoto, una caduta di potenziale architettonico, un intermezzo che spezzi la continuità dell'architettura. E la forma più piccola di quest'inserzione è appunto l'*alley*: lo spazio vuoto tra due blocchi integralmente costruiti che è per di più un ambiente come si è visto oscuro, impraticabile, dove non avviene alcuna ordinaria attività sociale, dove cioè il *continuum* civile dell'*urbs* è drasticamente sabotato. Ed è proprio questa incessante serie di interruzioni, sancite dagli *alley*, a impedire che lo spazio urbano diventi troppo intenso; ogni volta che la città sembra raddensarsi ecco infatti che un vuoto irrompe a disattivare il rischio di un'eccessiva intensificazione.

Dicevamo che l'*alley* è la più piccola unità formale a compiere questo processo perché, su vasta scala, avviene la stessa cosa anche tra quartiere e quartiere. A Chicago si cammina al massimo nel raggio di un quartiere o due; spesso le cose interessanti si trovano non in quartieri limitrofi ma in zone della città non solo tra loro distantissime ma tra le quali sono presenti interi *waste land* metropolitani, spazi intrinsecamente periferici anche se centrali, desolati e impraticabili, a bassissima o quasi nulla intensità civile: quel che l'*alley* realizza tra edificio e edificio, o tra isolato e isolato, questi spazi lo realizzano tra quartiere e quartiere.

Possiamo quindi arrivare a definire con certezza la regola che presiede all'organizzazione architettonica della città: Chicago è costruita come un'alternanza tra spazi poco o mediodensi e interruzioni disintensificanti. La sua legge compositiva è: quando il valore dell'intensità urbana oltrepassa una data soglia, bisogna vanificarla con un vuoto, un'interruzione che eviti la congestione. Il luogo di questo vuoto è allora necessariamente il luogo di una negazione: la *civitas* dev'essere di volta in volta negata per far spazio a luoghi desolati, depotenziati, vacanti, non soggetti ad alcuna densità civile. – Questi luoghi della negazione sono appunto gli *alley* –.

Si spiega così che cosa il processo di rimozione che rimette all'inconscio abbia in comune con l'architettura: ciò che psicoanaliticamente è una rimozione (della sporcizia, della violenza, delle deiezioni organiche), corrisponde in architettura ad una negazione dello spazio urbano (disintensificazione), in economia alla negazione implicata dallo scambio (annientamento dell'oggetto in quanto posseduto) e, sul piano pratico, alla necessità, da parte del soggetto-venditore, di negare, della propria attività, la componente eticamente inammissibile: il meccanismo in base al quale si genera l'immane falsa coscienza del commerciante.

Chicago è dunque unitamente, poiché tutte queste forme implicano un momento negativo: città dello scambio merce-denaro, città del degrado criminale, città della cattiva coscienza commerciale e città a bassa intensità. Degrado interstiziale e marginalismo, scambio di merci, guadagno e riduzione dell'intensità civile dello spazio urbano vanno in uno e, nella loro azione negatrice, si ritrovano tutti nello stesso elemento architettonico, che tutti li realizza: l'*alley* come luogo dell'inconscio (cioè della pulsione di morte), dello scambio commerciale, della cattiva coscienza e della caduta di potenziale della continuità urbana.

Una continua riproposizione della negatività intrinseca all'*alley* è la formula che presiede alla pianificazione architettonica di Chicago.

Manhattan: la città senza inconscio della valorizzazione finanziaria

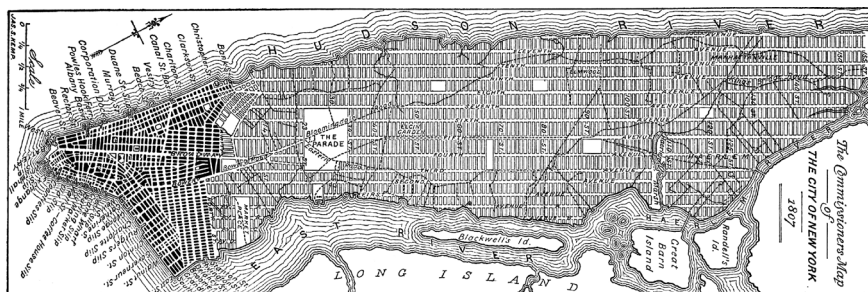
tesi

La presenza degli *alley* a Chicago è prevista fin dai primissimi abbozzi di pianificazione della città, la cui forma primaria va ritrovata nella famosa Thompson's Plat del 1930, creata da James Thompson, un agrimensore di Kaskaskia, nella contea di Randolph, che prevedeva che ognuno dei 58 isolati fosse caratterizzato dalla presenza di *alley*.



Viceversa, la presenza di *alley non* è invece prevista dal famoso Commissioner's Plan del 1811 che, disegnato dallo State Surveyor General, Simeon De Witt, insieme al Governatore Morris e all'avvocato ed ex-senatore John Rutherfurd, ha deciso la struttura fondamentale di Manhattan: *the Grid* – la Griglia. Questa non è una semplice mappa, bensì una struttura architettonico-metafisica: la formula geometrica concreta, l'equazione architettonica fondamentale, *il principio generatore, la matrice del manhattanismo*.

Chi più di tutti se ne è reso conto, è notoriamente Koolhaas, che in apertura a *Delirious New York* mette nero su bianco un elogio dell'eccezionalità della Griglia nella quale individua appunto il principio formale da cui dipende essenzialmente tutto il successivo sviluppo di Manhattan: "The Grid makes the history of architecture and all previous lessons of urbanism irrelevant. It forces Manhattan's builders to develop a new system of formal values, to invent strategies for the distinction of one block from another".⁹



Ora, molte sono le considerazioni che potrebbero svolgersi a partire da una riflessione sulla Griglia di Manhattan. Quel che forse più interessa a Koolhaas, è il limite imposto dalla divisione in *blocks* che fa sì che ogni intervento architettonico non possa mai dilagare oltre un certo confine preventivamente imposto, determinando dunque in modo inequivocabile "a maximum unit of urbanistic Ego"¹⁰, il che rende Manhattan un 'oggetto' dove l'anarchia dell'intervento architettonico più estremo – quel che viene avveniristicamente realizzato nel limite del *block* – si concilia immancabilmente con un ferreo principio d'ordine: la disciplina e i limiti imposti dalla Griglia.

A noi, però, interessa un altro elemento, che anche Koolhaas difatti

⁹ R. Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1994, p. 20.

¹⁰ *Ibid.*

sviluppa: l'effetto *congestionante*, dunque il *surplus di densità urbana* determinato dalla Griglia.

Nella pianificazione originaria la Griglia divide la superficie di Manhattan in 208 *blocks*, ripartiti da 13 Avenues e 155 Streets. Essendo Manhattan un'isola, ed essendo la Griglia una matrice metafisica, perciò non alterabile, quest'organizzazione è un'Invariante architettonico assoluto, imm modificabile quanto a struttura ed estensione orizzontale, motivo per cui l'unica operazione possibile nell'ambito dell'anarchia controllata che regola lo sviluppo di Manhattan è uno sfruttamento potenzialmente infinito della verticalità, della crescita e pianificazione dello spazio verticale. Nelle parole di Koolhaas:

"The situation of [Manhattan's] financial district with rivers on either side forbidding lateral expansion has encouraged architectural and engineering skill to find room aloft for the vast interests that demand office space in the heart of the New World". In other words: Manhattan has no choice but the skyward extrusion of the Grid itself; only the Skyscraper offers business the wide-open spaces of a man-made Wild West, a *frontier in the sky*.¹¹

Questo principio viene legittimato e, ancora una volta, regolato, dalla 1916 Zoning Resolution, conosciuta anche semplicemente come Zoning Law, che definisce il massimo costruttivo raggiungibile non stabilendo un limite d'altezza fisso, ma decretando che, al fine di mantenere una certa illuminazione naturale e la salubre circolazione dell'aria tra edifici, l'altezza di un grattacielo deve progressivamente arretrare seguendo la diagonale ottenuta congiungendo l'estremo superiore dell'edificio con il centro della strada antistante (di qui, evidentemente, la tendenza piramidale di molti grattacieli). Solo in un 25% del lotto l'altezza raggiungibile non è soggetta ad alcuna limitazione, cosa che spinge gli investitori ad aggiudicarsi un intero *block*, in modo da aumentare al massimo l'area del 25% (deriva da qui il fatto che l'ego architettonico abbia come unità applicativa il limite del *block*), confermando altresì l'unità architettonica del singolo *block*.

Ma la più diretta conseguenza di questo paradigma è, in tutta evidenza, un'intensificazione radicale della densità urbana, ciò che rende Manhattan il luogo architettonicamente più 'fitto' del pianeta: una foresta di costruzioni colossali che, data la limitatezza dello spazio in estensione, tende anzitutto a occuparlo tutto (limitando lo spazio sgombro alla superficie di transito definita da Avenues e Streets), e poi, secondo le regole imposte dalla Zoning Law, a svilupparsi il più possibile in altezza.

Ne deriva il carattere fondamentale del manhattanismo: il fatto di es-

¹¹ Ivi, p. 87.

sere, come sostiene coerentemente Koolhaas, una “cultura della congestione”. In un paragrafo dal paradigmatico titolo di *Density*, l’architetto scrive:

Manhattanism is the one urbanistic ideology that has fed, from its conception, on the splendors and miseries of the metropolitan condition – hyperdensity – without once losing faith in it as the basis for a desirable modern culture. *Manhattan’s architecture is a paradigm for the exploitation of congestion*.¹²

Alla luce di tutti questi fattori, il contrasto con quanto abbiamo detto in precedenza rispetto a Chicago non può non saltare agli occhi nel modo più lampante. La “cultura della congestione” è il contrario esatto dell’architettura a bassa intensità che caratterizza la capitale del Midwest. Laddove, a Chicago, abbiamo una pianificazione urbana fondata sul *discreto*, cioè sull’incessante interruzione, tramite la frapposizione di elementi vuoti, della densità, New York, esattamente al contrario, propone uno spazio urbano assolutamente *continuo* e ipercongestionato, ossia, appunto, privo di interruzione, teso ad una strutturale eliminazione dei vuoti.

E questa differenza risulta visibile a partire anzitutto dalla constatazione che proprio per i motivi appena discussi manca a New York l’unità architettonica minima che, a Chicago, agisce e realizza l’interruzione: *a New York non ci sono alley*.

A partire da quest’evidenza, si tratta allora di derivare quali siano le conseguenze sul piano psicoanalitico dell’assenza di *alley*, bisogna cioè, a partire da questa osservazione, e consapevoli del significato psicoanalitico che l’*alley* ha per una città come Chicago, psicoanalizzare New York fino a definire (1) quale sia il suo tipo psicoanalitico urbano e (2) che tipo di modello economico corrisponda necessariamente a questo tipo.

Ad (1). Come si è visto – *Batman docet!* – l’*alley* è il luogo dell’inconscio architettonico della città. Conseguentemente, una città senza *alley* dev’essere necessariamente una *città senza inconscio*, il che ci pare una perfetta definizione di Manhattan. *Manhattan è una città priva di inconscio*, o che, almeno, tende ad una progressiva e capillare eliminazione del proprio inconscio.

Dal punto di vista immediatamente sperimentale, che cosa questo significhi è immediatamente perspicuo: New York è il tentativo architettonico di realizzare una visibilità assoluta, la più grande operazione di *messa-in-evidenza* che, su larga scala, sia mai stata tentata. (Come non interpretare, da questo punto di vista, gli immani parallelepipedi di ferro

¹² Ivi, p. 10.

e vetro dei grattacieli come l'ultimo destino, in grande stile, delle teche museali? *Esibizionismo arcitettonico*).

La regola costruttiva della congestione di Manhattan è: *nessun recesso: niente da rimuovere, niente da nascondere*. (Lo testimonia, tra l'altro, anche il carattere dei newyorchesi: non scorbutici ma diretti, *confrontational* diremmo, perché appunto, come i loro edifici, mettono subito le cose in chiaro, a differenza dei *midwesterns* che invece son ben più melliflui, ti porgono sempre le più affettate gentilezze – ah, la loro *kindness* insopportabile! – ma poi, appunto sotto sotto, non sono meno individualisti e opportunisti degli altri).

La *messa-in-evidenza* newyorchese funziona sostanzialmente estraendo dall'inconscio il 'materiale' che contiene fino a svuotarlo del tutto, operazione condotta su base architettonica che ha l'esito di dar letteralmente luogo a uno spazio continuo ininterrotto dove tutto quel che c'è viene a coincidere, senza appunto recessi inconsci, con la forma visibile del Principio di Realtà: cioè con la città edificata e vissuta (lo *skyline* di Manhattan è infatti la forma più eminente di un iperrealismo definitivamente compiuto o appunto, se si vuole, *arcitettonico*).

La forma stessa del grattacielo, da questa prospettiva, può essere letta come l'esito di uno sforzo sovraumano per riconvertire in altezza la profondità delle proprie fondamenta. Il grattacielo è una ribellione contro il fatto di avere delle fondamenta che penetrano nel fondo della terra; per compensare l'umiliazione (letteralmente, perché riporta allo *humus*) di questo radicamento, il grattacielo sente di dover spingersi il più in alto possibile.

Ma alla messa-in-evidenza di tutto l'essere nella forma di un Principio di Realtà architettonicamente costruito e ovunque visibile, corrisponde altrettanto lo stile di vista newyorchese: *The Big Apple Never Sleeps*, ossia: a New York non c'è notte, le luci e il vitalismo della città mettono anche la notte a giorno. Manhattan non ha niente del Loop di Chicago, desolato e oscuro dopo le sette di sera, quando chiudono negozi e uffici; non ha niente, cioè, dell'inquietante e criminosa atmosfera di Gotham City (niente di gotico, quindi?). New York non dorme mai perché non ha un inconscio – e l'inconscio, si sa, è quella 'cosa' che s'incontra anzitutto dormendo.

Ad (2). Il secondo punto, come si era detto, riguardava la determinazione del modello economico corrispondente al tipo psicoanalitico urbano di New York. Non essendoci rimozione né inconscio non può in tutta evidenza trattarsi dello scambio denaro-merce, che include tanto la negazione che la rimozione dell'iniquità pratica posta dal guadagno all'autocoscienza del venditore.

E quale meccanismo economico non prevede la negazione? È molto semplice: *la valorizzazione finanziaria*. Il capitale finanziario non realizza

il *plusvalore* tramite lo scambio, ma tramite un potenziamento incrementale simile all'elevazione a potenza, secondo la serie $x^2, x^3, x^4 \dots x^n$, dove, come si vede, x non viene mai convertito in altro (cioè in denaro reale, sostitutivo della merce, implicando logicamente il passaggio a qualcosa che *non* è x). La valorizzazione esponenziale del capitale è la produzione di plusvalore senza che tale produzione, come avviene invece nello scambio denaro-merce, implichi il passaggio attraverso la negazione.

Ma allora solo la finanza può incarnare il modello economico corrispettivo di una città, quale New York, senza inconscio, che proprio come tale non conosce il momento del negativo. L'economia newyorkese assomiglia in tutto e per tutto al suo prototipo psicoanalitico e alla sua tipologia architettonica: la Grande Mela è il luogo di un'assoluta messa-in-evidenza che non conosce latenza, spazio urbano assolutamente continuo e ipervisibile (architetonico) che non conosce interruzioni o vuoti; coerentemente, quindi, è anche il luogo della finanza, della produzione di plusvalore senza scambio oggettuale.

Sarà forse anche per questo che le cifre della valorizzazione finanziaria nessuno le immagina più su carta. Sappiamo infatti che splendono, quasi accecanti, sui *display dei broker*, sui maxischermi abbacinanti allestiti a Times Square. Perché il capitale finanziario è la costante transustanziazione di se stesso, tende alla pura luminescenza: ad un pragmatismo della pura luce che, quale ultimo destino della forma-denaro, ha abolito infine ogni materialità, dunque anche la necessità, per essere, di negarsi e contrattare la propria esistenza con l'oscurità del *Todestrieb* e il lato oscuro del commercio.

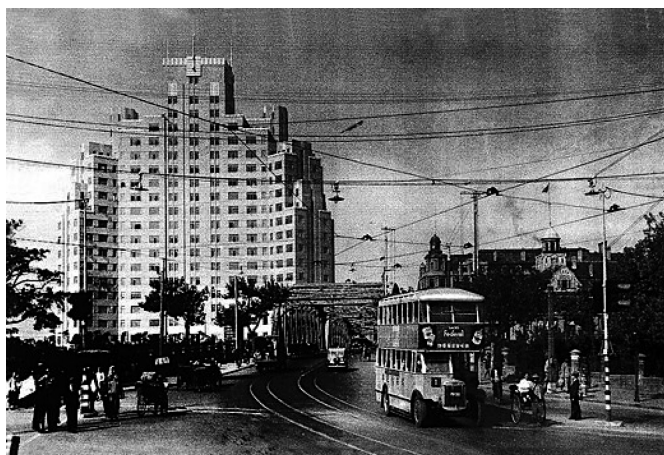
Shanghai città totale: unità di finanza e commercio

sintesi

Pochi sanno che, durante gli anni delle persecuzioni razziali nazifasciste in Europa, oltre diciottomila ebrei, perlopiù tedeschi e austriaci, trovarono rifugio a Shanghai.¹³ Nella sua ricostruzione di questa *pagina orientale di storia ebraica*, Li Tiangang, docente presso l'Università di Fudan, offre la seguente descrizione di come l'architettura della 'Parigi d'Oriente' venisse inizialmente percepita da i profughi in arrivo dall'Europa:

¹³ Il tema è ormai stato scandagliato da un'ampia bibliografia. Si veda a riguardo *Ebrei a Shanghai. Storia dei rifugiati in fuga dal Terzo Reich*, a cura di E. Giunipiero, O barra O edizioni, Milano 2018.

Nel 1940, quando gli ebrei sbarcarono ai moli di Huishan e Waihongqiao, a ridosso del Bund, Shanghai dovette apparire ai loro occhi simile a New York. Videro subito in lontananza l'edificio della Hong Kong and Shanghai Banking Corporation (HSBC), in stile rinascimentale, conosciuto come "il più lussuoso edificio a est del canale di Suez". Il Broadway Mansions, accanto, è l'edificio più alto del Movimento Moderno della Scuola di Chicago. Gli edifici, che per diversi chilometri sveltavano lungo le rive del fiume Huangpu, formavano all'epoca il terzo distretto al mondo con la maggior densità di grattacieli dopo Manhattan Island a New York e Lake Shore a Chicago. Shanghai era una metropoli di quasi cinque milioni di abitanti, la quinta al mondo per dimensioni dopo New York, Londra, Parigi e Berlino, e la prima in Asia.¹⁴



¹⁴ Ivi, p. 26.

L'estratto ci viene particolarmente utile perché senza troppi giri di parole introduce direttamente la questione: già negli anni Trenta Shanghai è una città moderna, anzi modernissima, che conta tra i suoi edifici alcuni capolavori del modernismo affini, per imponenza e grado di avvenirismo e sperimentazione architettonica, alle costruzioni che a quell'epoca già dominavano Manhattan e il Loop di Chicago, cioè appunto i nostri casi-studio.

Più specificamente, il testo si riferisce al celeberrimo Bund, il viale lungo la riva sinistra del fiume Huangpu che, fiancheggiato da una lunga sequenza di edifici in stile coloniale modernista, ha rappresentato il cuore pulsante, economico e culturale, della Concessione Internazionale di Shanghai tra la fine del XIX e gli anni Quaranta del XX secolo. È dunque l'insieme delle magniloquenti costruzioni del Bund il destinatario dello stupore dei profughi che, in fuga dal nazifascismo, attraccavano a Shanghai.

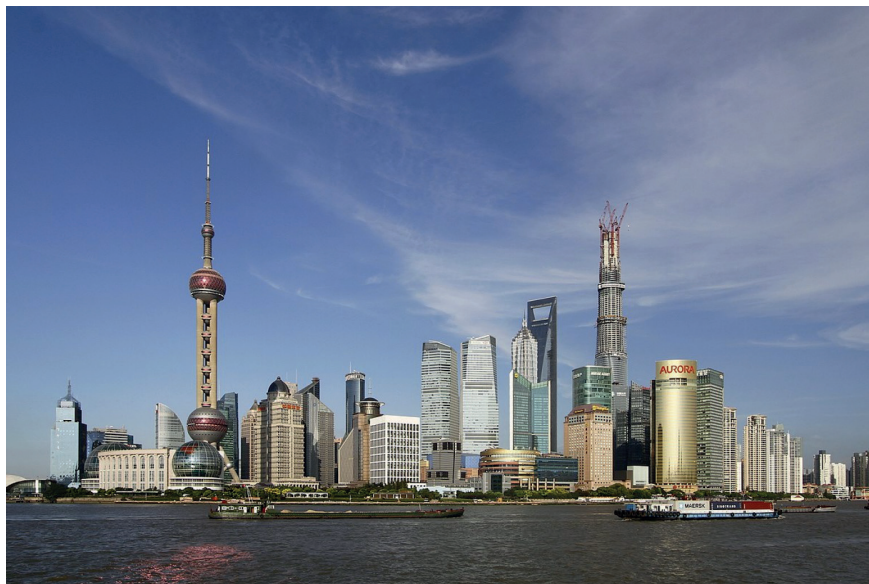


Il Bund, in stato di abbandono per decenni dopo la definitiva presa del potere da parte delle autorità comuniste rivoluzionarie nel 1949, ma già allora in decadenza da almeno due lustri, è stato negli ultimi anni quasi integralmente restaurato e riportato all'antico splendore (in maniera più massiccia e compiuta in occasione dell'Expo del 2010). Ci si aspetterebbe, quindi, che il lungofiume modernista di Shanghai fosse tornato ad essere il principale punto di attrazione architettonico della città. Invece il suo ruolo, che potremmo

definire paredro o ancillare, è oggi, nonostante i restauri, molto più modesto e, per certi versi, proprio per questo ancor più significativo.



Oggi infatti il Bund, dov'è stata predisposta una passeggiata sopraelevata, è frequentato anzitutto come avamposto, punto panoramico per guardare però *dall'altra parte*: verso gli avveniristici grattacieli del nuovo cuore finanziario del Dragone: il quartiere di Pudong che domina sui vecchi edifici coloniali colla sua foresta di vetro e acciaio. – Che si tratti di situazione particolarmente rilevante nell'ambito di una considerazione storica dei nuovi assetti geopolitici mondiali, appare evidente: il centro avveniristico di Shanghai era un tempo la strada degli edifici modernisti europei; oggi questi stessi edifici, seppur restaurati, destano al massimo un interesse storico-monumentale perché la vera ultramodernità, tutta cinese, sta loro innanzi ed è costituita dai giganteschi grattacieli di Pudong, rispetto ai quali la sfilza degli edifici del Bund sembra al massimo la cartolina ingrigita di un reperto storico da archeologia del moderno, tanto che oggi si va a passeggiare lungo il Bund per contemplare il *futurismo realizzato* di Pudong –.



Pudong, infatti, è forse la più rilevante tra le ultime propaggini del manhattanismo. E fin qui non ci sarebbe molto da aggiungere, se non che, benché simboleggi senza dubbio il fatto che la Cina da paese arretrato è oggi assunta al rango di potenza economica globale, il suo successo anziché proporre forme proprie si limita a riprodurre con certo (a tratti anche goffo) gigantismo le stesse forme già perfezionate dal modello statunitense. Mentre Manhattan, cioè, rappresenta l'ultima grande e iconica tendenza architettonica della storia moderna – il manhattanismo è uno stile integrale cui corrisponde un orizzonte culturale autonomo e straordinariamente innovativo, com'era accaduto con gli egizi, il gotico, il Rinascimento o l'architettura fascista –; mentre Manhattan, si diceva, ha quest'autonomia iconica e spirituale, le sue varie replicazioni asiatiche, da Hong Kong a Dubai o Shanghai, non sarebbero appunto che fenomeni certo considerevoli quanto alla scala ma in fin dei conti epigonali quanto all'essenza.

Ebbene, quel che si vuol qui sostenere intende invece argomentare in direzione opposta.

Pudong è certo l'esito della manhattanizzazione di Shanghai, la manifestazione ad un tempo architettonica e simbolica dell'affermazione della Cina come superpotenza che compete direttamente con gli Stati Uniti per il predominio planetario. Interessante, peraltro, osservare che la costruzione dell'avveniristico quartiere finanziario sia stata voluta e avviata da Deng Xiaoping, colui al quale, più che ad ogni altro, la Cina deve l'iperbolico sviluppo che ha contrassegnato la sua economia negli ultimi

trent'anni. "Un vecchio uomo disegnò un anello" si canta nel famoso inno patriottico di Dong Wenhua, facendo riferimento proprio al gesto di Deng *urban planner* quando decise che proprio lì, su quell'avamposto sul fiume occupato solo da capanni fatiscenti, risaie e carcasse di navi in rovina, sarebbero dovuti sorgere, e in brevissimo tempo, grattacieli tra i più maestosi dell'Asia.

Ma Shanghai è solo Pudong, cioè, appunto, solo finanza e manhattanismo? Certamente no – ed è qui il punto. La città infatti ha, a suo modo come Chicago, un proprio inconscio ad un tempo storico, architettonico e merceologico. Vediamo allora brevemente di che si tratta e perché tutto ciò sia di massima importanza per il nostro discorso.

È pressoché inevitabile, se, da occidentali, visitate Shanghai per la prima volta, capitare a Xintiandi o, tra le viuzze della French Concession, a Tianzifang. In entrambi i casi, ma a Shanghai potreste ripetere l'esperienza più volte e in diverse parti della città, incappereste in strane costruzioni in mattoni dette *shikumen*, dall'aspetto di un sobborgo operaio che ricorda molto da vicino le tipiche *brownstones* a schiera in arenaria rossa che potete trovare a Brooklyn o Harlem. Si tratta in realtà di una tipologia particolare di abitazione, tradotta in genere col termine *alleyway house* che, coerentemente, indica si tratta di case che fiancheggiano non una vera e propria strada principale, normalmente percorribile, ma un vero e proprio *alley* interstiziale tra due schiere di abitazioni.



Questa tipologia di edificio esiste a Shanghai a partire dalla seconda metà dell'Ottocento e, negli anni, ha subito diverse modificazioni contestuali agli avvenimenti storici e allo sviluppo economico che ha interessato la città. Ripercorrere nel dettaglio l'insieme di questi cambiamenti risulta qui giocoforza impossibile. Quel che c'interessa notare è invece compendiabile nei seguenti punti:

1. A Shanghai esistono gli *alley*. Essi sono derivati dal tentativo, sviluppatosi congiuntamente alla prima industrializzazione della città e alla nascita di un ceto operaio salariato, di conciliare l'edilizia tradizionale cinese con un'architettura industriale residenziale di tipo occidentale.

2. Come gli *alley* di cui abbiamo parlato in relazione a Chicago, anche il *longtang*, l'*alley* shanghaiense, è spesso un luogo trascurato e poco illuminato, caratterizzato da tutt'altro che insoliti accumuli di sporcizia, dalla presenza visibile di tubazioni e cavi elettrici. Vi è quindi una certa somiglianza con il contesto nordamericano, confermata dal fatto che storicamente anche gli *alley* di Shanghai erano luoghi dove si concentravano attività illegali o variamente stigmatizzate quali il consumo d'oppio, il gioco d'azzardo e la prostituzione – tutti stili di vita chiaramente riconducibili al mondo inconfessabile dei comportamenti nichilistici direttamente legati alla Pulsione di Morte e non certo alla sorveglianza razionale dell'Io diurno.



3. Esistono tuttavia anche numerose differenze. Senza dubbio il *longtang* shanghaiense è maggiormente integrato dell'*alley* chicaghese nel tessuto urbano della città civile. Gli accessi veri e propri delle abitazioni *shikumen* danno infatti direttamente sull'*alley*, mentre nel caso nordamericano l'accesso all'*alley* avviene soltanto dalle uscite secondarie che si trovano sul retro. Poi, ed è questo un dettaglio fondamentale, nella Shanghai contemporanea, che pure ha visto il numero di queste abitazioni ridursi drasticamente (costituivano il 60% del costruito ad uso abitativo negli anni Quaranta, oggi solo l'1%) per far spazio a nuove costruzioni più moderne e funzionali, le vecchie file di *alleyway houses* sono state riconvertite in zone destinate all'intrattenimento e al consumo, sono cioè contesti ad altissima densità commerciale. Si tratta quindi di zone destinate al commercio e allo scambio di merci, ma questa loro caratteristica non si associa necessariamente a un ambiente immediatamente torbido ed equivoco; tutt'altro: basta aver appunto in mente le riconversioni dei citati Xintiandi o Tianzifang, col loro pullulare di caffè e boutique, gallerie d'arte e ristoranti, per comprendere come si tratti di spazi, per quanto perfettamente conformi alle pratiche e ai comportamenti del capitalismo globale, aperti ed accoglienti, privi di quella nichilistica dimensione di annientamento che fa da sfondo agli scambi che avvengono nel retro dei grandi edifici di Chicago.



A partire da queste riflessioni può dunque non sembrare peregrino sostenere che, contrariamente a quel che avviene a Chicago, a Shanghai assistiamo a un'integrazione non nichilistica della prassi commerciale dello scambio nel tessuto architettonico della città. Al netto del fatto, dialetticamente indisputabile, che laddove vi è scambio di merce vi è sempre e comunque rimozione o distruzione di (s)oggettività, è ben vero che mentre a Chicago questo tipo di processi saltano immediatamente agli occhi e caratterizzano gli elementi più immediatamente visibili dell'architettura della città e del suo funzionamento, a Shanghai, che pure conserva evidenti tracce del carattere perturbante e dunque inconscio degli *alley*, questo stesso carattere pare stemperarsi in una modernità che sembra in grado di riconvertirlo nelle forme più ordinarie – perciò normative e quotidiane – della civiltà e dei suoi comportamenti economici e psichici di base (vendita, consumo, godimento).

Perché mai, ci chiederemo allora da ultimo, questa *naturalità* del commercio – fenomeno che a dire il vero nella megalopoli cinese salta agli occhi ovunque, nella forma, ubiqua, dei venditori di strada al dettaglio, della miriade di negozi e rivenduglioli di qualsiasi cosa che, in ogni parte della città, operano non di rado al cospetto di megastrutture gigantesche e soverchianti?

Si può provare a rispondere facendo cenno al ruolo che ha tuttora lo scambio di merci a Shanghai e a come la sua importanza si sia esponenzialmente sviluppata non in alternativa o precedentemente allo sviluppo delle attività finanziarie, ma *in assoluta concomitanza* con esse.

Chiunque ricorderà l'ironia con la quale, in modo esponenziale dai primi anni Novanta e poi in modo man mano crescente, veniva accolta, in Occidente, l'invasione di prodotti cinesi. Qualsiasi cosa si comprasse, specie per quel che concerneva gli oggetti d'uso più comune, compariva immancabilmente la scritta *Made in China*, ch'era divenuto quasi un gioco cercar di scovare da qualche parte sul prodotto perché le strategie per celarla erano talvolta altrettanto sottili di quelle messe in gioco per rendere l'oggetto desiderabile.

Negli anni del suo impressionante sviluppo macroeconomico come potenza globale, la Cina ha letteralmente invaso il modo coi suoi prodotti, in un modo nemmeno lontanamente comparabile con quanto, per tutt'altro genere di merci, era avvenuto in precedenza con gli Stati Uniti (e in misura minore la Germania e il Giappone, ad esempio nel mercato dell'auto, nel campo degli elettrodomestici, delle apparecchiature ottiche e fotografiche, degli impianti hi-fi, ecc.), non fosse perché vi è stato un tempo (recentissimo anche se da un po' in fase di ridimensionamento) in cui le stesse aziende statunitensi e europee delocalizzavano in Cina la produzione, motivo per cui il Dragone è stato nell'ultimo trentennio il maggior produttore di oggettistica al mondo.

Ora, non servono raffinate competenze macroeconomiche per comprendere che questo tipo di operazione commerciale su vastissima scala, protrattasi per decenni, è stata specificamente pianificata (bisognerebbe anzi studiarne, e qui sì con appropriati strumenti teorici, le linee fondamentali). E si può altrettanto facilmente comprendere come quest'immane operazione commerciale abbia avuto nel suo insieme il significato di costruire quell'imponente accumulazione di risorse finalizzata – in parte in parallelo e in parte in un secondo momento – a sostenere l'enorme mole di investimenti che in brevissimo tempo hanno decretato in Cina un processo di modernizzazione realizzatosi a velocità vertiginosa.

Un'ipotesi da approfondire sarebbe infatti questa: che la Cina, prima di entrare a pieno titolo – e come attore principale – nella fase più avanzata del capitalismo, quella finanziaria e hi-tech, abbia voluto (e forse anche dovuto) ripercorrere, benché in modo estremamente tardivo e accelerato, alcune delle tappe precedenti dello sviluppo storico del capitalismo, su tutte quella commerciale fondata sul ciclo classico Merce-Denaro-Merce. Ma appunto, si è trattato di una fase implementata anacronisticamente 'a tavolino', nel senso che si sono dovute artificialmente ricreare le condizioni macroeconomiche del capitalismo su base merceologica all'interno di un mondo che era già passato ai momenti epocalmente successivi caratterizzati dall'unione tra finanza e hi-tech. Da questo punto di vista, anche l'isolamento geopolitico cinese, la difficile permeabilità degli investimenti con capitali esteri, la sostanziale autarchia del mercato interno, le difficoltà legali e burocratiche, per soggetti esterni, di possedere aziende cinesi e beni immobiliari, risultano perfettamente funzionali al programma: si trattava di assicurare un contesto geopolitico sufficientemente isolato da garantire la possibilità di attivare in modo del tutto anacronistico una forma del capitalismo precedente a quella trainante sul piano globale: solo un ampio margine di separatezza dal contesto internazionale poteva infatti rendere l'operazione possibile.

L'altra grande fase del capitalismo che la Cina ha, anche qui, voluto e dovuto anacronisticamente riproporre per creare il sostrato macroeconomico per la sua successiva e attuale finanziarizzazione hi-tech, è quella *coloniale*. Non tanto (benché anche) come verrà da pensare, nei confronti di paesi limitrofi – quali ad esempio oggi Vietnam, Bangladesh e Myanmar – o meno contigui come molti stati africani notoriamente soggetti ad una massiccia penetrazione di capitali cinesi, ma *anzitutto al proprio interno*. Da Deng in poi la Cina ha infatti in primo luogo proceduto *utilizzando parti del proprio vastissimo territorio come territori coloniali*, in uno schema dove le grandi metropoli delle regioni orientali – su tutte: Pechino, Shanghai, Nanchino, Guangzhou, ecc. – erano nientemeno (anche demograficamente) che città-stato colonialistiche che hanno agito nei confronti dell'interno come, nell'Ottocento, gli europei coi propri possedimenti coloniali.

Si comprende allora, in tutto questo, come mai la Cina sia una realtà dove il momento merceologico non appare, come negli Stati Uniti, una sorta di passato archeologico del capitalismo moderno, ma sia in tutto e per tutto *integrato* nello *stato attuale* del sistema capitalistico vigente.

Negli Stati Uniti quello che potremmo chiamare lo stadio-Chicago, l'economia dello scambio, lo stadio merceologico del capitalismo, appare come un passato ormai distantissimo: di qui, il carattere quasi protostorico, da saga arcaica, dell'epoca del proibizionismo – e anche, altresì, l'elemento mitico dell'oscurità ctonia e violenta associata a Gotham-Chicago e rivelata da una mitologia fondativa, dunque concettualmente remota, quale Batman. Chicago difatti è la *città dell'antitesi*, non del progresso ma del pregresso (dunque per sé già del regresso, il che spiegherebbe la sua naturale, anche attuale, tendenza al 'criminoso'); vero fulcro degli Stati Uniti sono oggi San Francisco e Seattle e, per la sua eterna vocazione smaterializzante, dunque per la sua costitutiva tendenza all'idea, cioè all'idealizzazione pura, New York (e, in misura minore, non noetica ma ancora dianoetica, Boston quale connubio di Harvard e MIT).

Mentre invece a Shanghai il commercio delle merci è ovunque florido e attuale. La più grande megalopoli cinese è certo luogo della finanza (cioè Pudong), ma anche luogo di scambio per eccellenza: città portuale, città carico-scarico, città logistica della vendita e della distribuzione.

Quest'aspetto risulta in tutta la sua evidenza non appena si consideri l'istituzione, a partire dal 22 agosto del 2013, della Shanghai Pilot Free-Trade Zone.

La denominazione è già di per sé piuttosto eloquente. Si tratta, come noto, di un ulteriore consolidamento del concetto di Zona Economica Speciale, l'applicazione di una legislazione fiscale e doganale agevolata che, fin dagli anni Ottanta, e sempre nell'ambito dei pacchetti di riforme volute da Deng Xiaoping, è stata introdotta per attrarre investimenti stranieri (famoso, a riguardo, il caso di Shenzhen, passata in pochi anni dall'essere un paesotto di pescatori di trentamila anime a snodo globale dell'hi-tech con la presenza di colossi aziendali quali Tencent e Huawei).

La Free-Trade Zone, la cui estensione, in meno di dieci anni, risulta pressoché decuplicata, è un territorio finalizzato sostanzialmente a istituire cospicue agevolazioni ed esenzioni fiscali e burocratiche per attrarre aziende estere, in larga parte manifatturiere, la cui attività avrebbe dovuto decretare, come infatti è puntualmente avvenuto, un propulsivo incremento dell'*export*.

L'attuale China (Shanghai) Free-Trade Zone, che occupa un territorio di 240,2 Km², nasce dall'unificazione di quattro zone economiche speciali precedentemente distinte: la Waigaoqiao Free Trade Zone, il porto commerciale di Yangshan, la Waigaoqiao Bonded Logistics Zone e l'area in cui si trova l'aeroporto internazionale di Pudong.



È per noi del tutto determinante osservare che tutte le zone che compongono la Shanghai Free-Trade Zone hanno sede esattamente... nel distretto di Pudong!

Il fatto poi che le Zone siano patentemente legate alla logistica, che comprendano un porto e un aeroporto, rende immediatamente evidente che si tratta di un polo destinato allo scambio di merci e alle attività economiche legate innanzitutto all'*import-export*. Benché infatti siano possibili delle deroghe parziali e il sistema sia stato negli anni sottoposto a sostanziali allentamenti, attività non direttamente legate allo scambio di merci – come ad esempio le attività finanziarie, il settore immobiliare, l'industria delle costruzioni e la produzione agricola – sono specificamente elencate tra quelle proibite o soggette a rigidissime restrizioni in base a una specifica disposizione del Governo che regola la Shanghai Free-Trade Zone.

Questo per dire che la Shanghai Free-Trade Zone di Pudong testimonia del fatto che, a differenza ad esempio del modello newyorchese o londinese, la capitale economica della Cina non è soltanto il centro finanziario delle *companies* che hanno sede negli avveniristici grattacieli del *financial district* di Pudong, ma anche la *capitale della logistica e degli scambi commerciali* che caratterizzano l'imponente mercato materiale delle merci gestito dalle società di *import-export*.

Ci si era chiesti: ma Shanghai è solo Pudong, cioè, appunto, solo fi-

nanza e manhattanismo? Paradossalmente, è necessario rispondere: no, Shanghai non è solo Pudong perché è *anche* Pudong, cioè, oltre a Pudong *qua financial district* è anche Pudong *qua* Free-Trade Zone.

Shanghai appare pertanto un *unicum* globale capace di mettere insieme, al massimo grado di sviluppo, tanto il momento materiale merceologico dello scambio che quello immateriale della valorizzazione finanziaria. – Forse, anzi, il successo di Shanghai, ci insegna proprio che questi due momenti epistemologicamente distinti del Capitale, proprio per potersi sviluppare nel modo più estremo, non debbono mai essere – sia storicamente, dunque nel tempo, che geograficamente, dunque nello spazio – separati l’uno dall’altro –. Non è infatti paradossale che nella moderna Shanghai i due momenti convivano in uno stesso spazio, a Pudong quale sede logistica della Free-Trade Zone, dotata di porto e aeroporto, che è però *anche* il luogo della finanza e dei suoi trionfanti edifici che s’affacciano protervi sulle ben più dimesse architetture del vecchio Bund coloniale?

La formula che presiede a Shanghai quale città totale, città sintetica della finanza *e* dello scambio, così come, contemporaneamente, della speculazione hi-tech e della merce, sarà quindi:

$$\text{Shanghai} = (\text{Chicago} + \text{New York})^n$$

dove l’esponente n dev’essere concepito in funzione del PIL pro capite degli abitanti della città.

Crediamo che questa formula abbia il pregio di mettere in luce una caratteristica fondamentale dell’esperimento economico cinese, quella cioè di mantenere contemporaneamente attuali, dunque l’uno motore dell’altro, i diversi stadi del capitalismo (coloniale/industriale, merceologico, finanziario e hi-tech), anziché concepirli dialetticamente in successione, dunque uno prima dell’altro ma perciò stesso anche uno senza l’altro, come è accaduto invece in Occidente.

Forse, anzi, l’Occidente non sa più reggere il passo rispetto al successo su scala globale dell’economica cinese proprio perché ha diviso, nel tempo nello spazio, cioè storicamente e geograficamente, il momento merceologico dello sviluppo capitalistico da quello finanziario. Perché, nel tempo e nello spazio, ha voluto separare il Loop e Wall Street – e, per certi versi, abbandonare gradualmente il Midwest per delocalizzare la sua spinta propulsiva sulle due coste.

L’Occidente, insomma, non saprebbe più stare al passo col Dragone perché ha concepito separatamente Chicago e New York o, almeno ad oggi, ancora manca di una città che sappia unificarle.

Bibliografia

- D'Eramo M., *Il maiale e il grattacielo*, Feltrinelli, Milano 2020.
- Díaz del Castillo B., *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Editorial Porrúa, Ciudad de México 1968.
- Freud S., *Das Unbehagene in der Kultur*, Wien 1930, tr. it. di E. Sagittario, *Il disagio della civiltà*, in *Opere*, 12 voll. + *Commentari*, a cura di C. Musatti, Boringhieri, 1966-1980 Torino, X.
- Giunipiero E. (a cura di), *Ebrei a Shanghai. Storia dei rifugiati in fuga dal Terzo Reich*, a cura di, O barra O edizioni, Milano 2018.
- Koolhaas R., *Delirious New York. A Retrocative Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1994.
- Rykwert J., *The Idea of a Town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy, and The Ancient World*, London 1976; tr. it. *L'idea di città. Antropologia della forma urbana nel mondo antico*, a cura di G. Scattone, Adelphi, Milano 2002.
- Smith C., *The Plan of Chicago. Daniel Burnham and the Remaking of the American City*, The University of Chicago Press, Chicago 2006.

Psicoanalisi di tre città Da Manhattan a Pudong via Chicago Loop

Il saggio propone un'interpretazione psicoanalitica della forma urbana attraverso l'analisi comparativa di tre città paradigmatiche – Chicago, New York e Shanghai – ciascuna concepita come un tipo simbolico e psichico. Riprendendo la nozione di Joseph Rykwert della città come costruito spirituale e simbolico, lo studio esplora come l'architettura urbana esprima le strutture inconse della civiltà.

Chicago incarna l'“inconscio dello scambio”, in cui il vicolo assume la funzione di luogo architettonico della rimozione, rivelando l'ambivalenza morale del commercio e il ritmo spaziale a bassa intensità della città. Manhattan, al contrario, rappresenta una “città senza inconscio”: il suo sistema a griglia e la densità verticale traducono la valorizzazione finanziaria in una realtà continua, sovraesposta, priva di recessi o negatività. Shanghai, infine, integra entrambi i modelli, unendo l'inconscio mercantile di Chicago alla luminosità finanziaria di New York. Nella sua duplice natura – al tempo stesso zona di libero scambio e distretto finanziario – Shanghai diventa la città totale, sintesi del capitalismo materiale e immateriale, che attualizza in un unico organismo urbano tutte le fasi storiche del capitale.

PAROLE CHIAVE: Psicoanalisi della città; Inconscio urbano; Chicago; Manhattan; Shanghai; Architettura; Capitalismo

Psychoanalysis of Three Cities: From Manhattan to Pudong via Chicago Loop

This essay proposes a psychoanalytic interpretation of urban form through a comparative analysis of three paradigmatic cities – Chicago, New York, and Shanghai – each conceived as a symbolic and psychic type. Drawing on Joseph Rykwert's notion of the city as a spiritual and symbolic construct, the study explores how urban architecture expresses the unconscious structures of civilization. Chicago embodies the “unconscious of exchange,” where the *alley* functions as an architectural locus of repression, revealing the moral ambivalence of commerce and the city's low-intensity spatial rhythm. Manhattan, by contrast, represents a “city without an unconscious”: its grid system and vertical density translate financial valorization into a continuous, overexposed reality without recesses or negativity. Shanghai, finally, integrates both models, uniting the mercantile unconscious of Chicago with the financial luminosity of New

York. In its dual nature – simultaneously Free-Trade Zone and financial district – Shanghai becomes the total city, a synthesis of material and immaterial capitalism that actualizes all historical stages of capital within a single urban organism.

KEYWORDS: Psychoanalysis of the City, Urban Unconscious, Chicago, Manhattan, Shanghai.

Miscellanea

Luca Bianchin

L'origine ontica dell'ontologico

La natura trascendentale del *Dasein* in *Sein und Zeit*

Se si ripercorre il lungo cammino che porta Heidegger all'ideazione e alla stesura di *Sein und Zeit*, risulta evidente che la *Seinsfrage* emerge nel momento in cui egli si vede costretto a radicalizzare la questione relativa al peculiare statuto della vita umana, con l'obiettivo di offrire delle soluzioni che fossero in grado di colmare quelle lacune che le prospettive tradizionali, in particolar modo quelle fenomenologiche, a parer suo manifestamente presentavano. Infatti, seguendo la produzione heideggeriana prima del 1927 è facile accorgersi di come il suo interesse principale fosse completamente assorbito dal tentativo di esaurire il complesso fenomeno dell'esistenza dell'uomo: quale approccio filosofico è in grado di cogliere in modo adeguato la condizione propria della *faktische Existenz*? Questa, e non il problema dell'essere, è la *crux philosophorum* del giovane Heidegger.

Riconoscere che la questione ontologica si innesta sul primario interesse per il problema della vita umana deve spingere l'interprete a considerare con relativa prudenza le conclusioni teoriche cui perviene *Sein und Zeit*, provando a riconoscere nel *magnum opus* heideggeriano alcuni aspetti che in qualche modo prefigurano il futuro orizzonte ermeneutico che si apre, in modo esplicito e sistematico, con la stesura dei cosiddetti trattati ontostorici avviata nel 1936. L'idea, insomma, è che nel testo del 1927 ancora agiscano quei presupposti di matrice moderna che Heidegger intende superare, ma di cui in qualche modo non riesce a liberarsi del tutto. In *Sein und Zeit*, infatti, persisterebbero delle evidenti tracce del modello duale soggetto-oggetto, io-mondo, che riproporrebbero lo schema cartesiano-husserliano di una coscienza i cui contenuti immanenti risultano necessariamente separati, nella dinamica della relazione gnoseologica, dall'oggettività trascendente. Benché l'analitica esistenziale sia programmaticamente costruita per superare questa forzatura, essa inaspettatamente finisce per riproporla.

Tale riproposizione – questa è la tesi qui presentata – deriva dalla peculiare natura del *Dasein*, che in *Sein und Zeit* continua a oscillare tra la sua vocazione ontologica e una sorta di riduzionismo ontico. Il *Dasein*, infatti, finisce per indicare simultaneamente tanto il modo d'essere dell'ente-uomo quanto l'ente-uomo stesso, in una forma di (apparente) ambiguità che diviene chiara qualora si prenda in esame la dialettica tra *Eigentlichkeit-Uneigentlichkeit*. Attraverso l'analisi delle possibilità esistenziali del *Dasein* e il rapporto che queste intrattengono con le sue condizioni esistentive si tenterà di mettere in luce la matrice ontica dell'ontologia propria dell'analitica esistenziale, che emerge anche nella *Jemeinigkeit*, quale concetto che sembra riportare il *Dasein* nella prospettiva di un trascendentalismo egoico.

In verità, è proprio questa oscillazione tra l'ontico e l'ontologico – o, meglio, in questo radicamento ontico dell'ontologico – che permette a Heidegger di ripensare il trascendentale in termini affatto originali: abbandonando il trascendentalismo coscienzialistico di matrice husserliana egli intuisce la necessità di elaborare un trascendentalismo di tipo storico. Se in *Sein und Zeit* questa operazione è condotta nel segno di quell'ambiguità sopra menzionata, è perché – legato all'intento programmatico dell'analitica esistenziale, quindi fedele a un orizzonte squisitamente ontologico – a Heidegger manca ancora la *consapevolezza metafisica* che andrà via via guadagnando nel corso degli anni Trenta, e che lo porterà a pensare lo *Seyn* nel modo dell'*Ereignis* e a trasformare il concetto di *Dasein* in quello, ben più radicale, di *Da-sein*.

Permanenza di un dualismo ontologico

A partire dal 1919, Heidegger comincia a manifestare un'aperta insoddisfazione verso quell'impostazione “classica” e tradizionale incapace di dare ragione della peculiare natura dell'esistenza umana¹. Inizia così a elaborare un nuovo orizzonte teorico che vede nell’“*intuizione ermeneutica* [...]”, dalla quale è escluso ogni porre teoretico-oggettivante”², uno dei primi strumenti concettuali con cui evitare di pensare la vita riducendola a un piano unicamente e solamente trascendentale – a quel trascendentalismo fenomenologico incapace, secondo lui, di intercettare la costitutiva *storicità* dell'esistenza, che costituisce il motivo della sua irriducibile concretezza. Il problema che emerge già a partire da *Zur Bestim-*

¹ Si veda P. Palumbo (a cura di), *Il giovane Heidegger tra neokantismo, fenomenologia e storicismo*, Università degli Studi di Palermo, Palermo 2005.

² M. Heidegger, *Per la determinazione della filosofia*, a cura di G. Cantillo, trad. it. di G. Auletta, Guida, Napoli 2002, p. 109.

mung der Philosophie – e che viene approfondito in particolare in *Phänomenologie des religiösen Lebens* (1920-21) e *Ontologie. Hermeneutik der Faktizität* (1923) – è di ricondurre l'esistenza umana, la *faktische Leben* a quella costitutiva processualità che ne costituisce la verità più essenziale. Il giovane Heidegger sembra dunque porre la questione attraverso un'apparente *aut-aut*: da un lato il formalismo trascendentale tipico della fenomenologia husserliana di matrice cartesiana, dall'altro “il proprio esserci vivente (*lebendige Dasein*) – in quanto inquietato dalla storia”³. È quindi necessario superare il binomio soggetto-oggetto, tenendo “lontano lo schema: ci sono soggetti ed oggetti, coscienza ed essere”⁴, per ripensare il rapporto io-mondo in termini non esclusivamente gnoseologici, così da riaffidare questa relazione al terreno più originario del divenire storico. Il che significherà spingere la riflessione nella direzione di una domanda che interroghi in che rapporti stanno “essere” e “tempo”. E proprio in *Sein und Zeit* troviamo, pienamente maturo dopo un lungo processo di raffinamento teorico, quel concetto di *Dasein* che serve a Heidegger per prendere le distanze dalla netta separazione che sussisterebbe, ancora e soprattutto in Husserl, tra la sfera delle immanenze soggettive e quelle delle trascendenze oggettive⁵.

In realtà, in tutto il testo, soprattutto nella prima parte, permangono degli elementi che paiono riproporre questa separazione. In particolare, è nella netta contrapposizione tra *Dasein* e gli enti difforni da esso (*innerweltlich*, intramondani) che sembra ripresentarsi quella dicotomia che vede separati l'ambito umano (dotato di precise caratteristiche ontiche, dunque ontologiche) e quello oggettuale. Ora, è vero che Heidegger si sforza di pensare il *Dasein* nella modalità dell'*In-der-Welt-sein*, cioè cerca di individuare un terreno ontologico di cooriginarietà tra l'ente uomo e l'insieme degli enti non umani; il che significa, che egli pensa il rapporto tra i due nei termini in una co-fondazione reciproca nella quale *Dasein* e *Welt* condividono la medesima modalità d'essere, ovvero quella dell'*esistenza*⁶. Tuttavia, è altrettanto vero che con inspiegabile frequenza egli sottolinea la differenza che sussiste tra il *Dasein* e l'ente intramondano:

³ M. Heidegger, *Fenomenologia della vita religiosa*, ed. it. a cura di F. Volpi, trad. it. di G. Gurisatti, Adelphi, Milano 2003, p. 87.

⁴ M. Heidegger, *Ontologia. Ermeneutica dell'effettività*, ed. it. a cura di E. Mazzarella, trad. it. di G. Auletta, Guida, Napoli 1992, p. 80.

⁵ Il termine compare per la prima volta in modo filosoficamente significativo (come termine tecnico) in *Ontologia. Ermeneutica della effettività* del 1923, per essere poi utilizzato nella forma canonica impiegata anche in *Sein und Zeit* nei *Prolegomeni alla storia del concetto di tempo* (Cfr. tutta la seconda parte di M. Heidegger, *Prolegomeni alla storia del concetto di tempo*, ed. it. a cura di R. Cristin e A. Marini, il melangolo, Genova, 1999, che di fatto costituisce un'anticipazione preparatoria all'analitica esistenziale di *Sein und Zeit*).

⁶ Scrive Heidegger: “La ‘mondità’ è un concetto ontologico e intende la struttura di un momento costitutivo dell'essere-nel-mondo. Ma questo ci è apparso come una determi-

Questo ente [il *Dasein*] non ha e non può mai avere il modo d'essere proprio di ciò che è semplicemente-presente nel mondo.⁷

Si può giustamente far notare che l'operazione heideggeriana non è tanto preoccupata a differenziare il *Dasein* dall'ente difforme da esso, quanto dall'ente intramondano "semplicemente-presente", ovvero dall'ente compreso nella forma della *Vorhandenheit*. Questo perché, nell'architettura ontologica di *Sein und Zeit*, l'*innerweltliche Seiende* si dà secondo due determinazioni d'essere principali, che vengono definite dal modo con cui il *Dasein* vi entra in relazione. Da un lato, l'ente intramondano può essere *zuhanden*: in questo caso, l'ente è autenticamente compreso dal *Dasein*, nel senso che è *begriffen*, ap-preso all'interno di un progetto nel quale non viene investito da un'accezione oggettuale, ma dispiega la sua "utilizzabilità" grazie alla relazione pratica che il *Dasein* instaura con esso⁸. Dall'altro, l'ente può essere caratterizzato dal modo d'essere della *Vorhandenheit*, della semplice presenza. L'ente è *vorhanden* quando è approcciato dal *Dasein* in modo teoretico-contemplativo, cioè quando è oggetto di un'attività meramente gnoseologica; in questo caso, esso viene reificato, ridotto a *objectum* semplicemente-presente e, dunque, escluso dall'accadere progettante dell'Esserci. Ora, delle due diverse modalità ontologiche con cui può declinarsi l'ente intramondano, quella "positiva" è la prima: il modo d'essere autentico delle cose è quello della *Zuhandenheit*, in quanto è in questa condizione che gli enti si trovano *zunächst* e *zumeist*⁹, mentre è solo attraverso un approccio deietto che le cose vengono ridotte a semplice presenza.

Alla luce di questa distinzione, quindi, può venir detto che nel passo sopracitato Heidegger sta rimarcando la differenza che sussiste tra il *Dasein* – quale ente gettato in una *Welt* che, proprio in base a questo esser-gettato, pro-getta la sua esistenza amministrando l'ente intramondano nel modo della *Zuhandenheit* – e l'ente presentificato – l'ente *vorhanden* che non partecipa a questa natura progettante del *Dasein*¹⁰.

In verità, pur con questa specificazione, l'operazione heideggeriana resta ambigua. Anzi, è proprio il tentativo di articolare in modo differenzia-

nazione esistenziale dell'Esserci. La mondità è quindi essa stessa un esistenziale. [...] Ontologicamente il 'mondo' non è affatto una determinazione dell'ente difforme dall'Esserci, ma è, al contrario, un carattere dell'Esserci stesso" (M. Heidegger, *Essere e tempo*, nuova ed. it. a cura di F. Volpi sulla vers. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 2010, p. 86).

⁷ Ivi, pp. 61-62.

⁸ Cfr. ivi, pp. 89-114.

⁹ Cfr. ivi, pp. 91-95.

¹⁰ "Nella misura in cui al prendersi cura si manifesta in generale un *ente*, cioè viene scoperto nel suo essere, esso è già sempre un utilizzabile intramondano e mai, innanzi tutto, una 'materia mondana' semplicemente-presente" (ivi, p. 110).

le questi tre diversi modi d'essere che Heidegger finisce per riproporre il tradizionale modello duale soggetto-oggetto. Infatti, *Dasein*, *Vorhandenheit*, *Zuhandenheit* indicano tre modi d'essere tra loro non equivalenti¹¹, dove gli ultimi due, nonostante le differenze che Heidegger non si stanca di sottolineare, finiscono per occupare un piano di assoluta eterogeneità rispetto alla costituzione ontologica del *Dasein*. Solo il *Dasein*, infatti, "esiste" – ovvero solo a lui può essere attribuito a pieno titolo il carattere d'essere dell'*ex-sistere*, dell'esistere-fuori-di-sé. Dunque, poiché l'esistenza finisce per appartenere unicamente all'unico ente *non innerweltlich*, ovvero all'uomo, Heidegger può (anzi, deve) scrivere che il *Dasein* "non è [...] un ente che si presenta fra altri enti"¹². Ovvero: l'uomo non è un ente come tutti gli *altri* enti con i quali egli – il solo a cui spetta il carattere d'essere del *Dasein* – ha a che fare. Non è qui presente, pur apparentemente mascherata, quella differenza radicale che abbiamo imparato a riconoscere a partire dal cartesianesimo e che si è poi riproposta in seno alla fenomenologica husserliana? Effettivamente, nell'impostazione metodologica che caratterizza l'analitica esistenziale di *Sein und Zeit*, sembra ripresentarsi la demarcazione tra la sfera della *res cogitans*, della coscienza, del soggetto, dell'immanenza e quella della *res extensa*, del mondo, dell'oggetto, della trascendenza. Come in Cartesio, per esempio, le *cogitationes* erano interamente distinte dal piano dell'estensione¹³ perché le due *rei* erano ontologicamente *irriducibili* l'una all'altra, così in Heidegger il *Dasein* "non è [...] un ente che si presenta fra altri enti", ovvero è interamente distinto dal mondo-ambiente degli enti intramondani, perché non ne condivide le stesse caratteristiche ontologiche.

A riprova del fatto che Heidegger tenda a ripresentare il modello duale, insieme ai presupposti che questo implica, e come ulteriore argomento volto a scansare la critica sopra accennata, che vorrebbe questa distinzione riguardare unicamente l'ente *vorhanden*, va detto che per Heidegger il *Dasein* "conserva un primato in vari sensi rispetto a ogni altro ente"¹⁴. Quindi, non solo il *Dasein* è diverso dall'ente intramondano, ma in un certo qual senso è "migliore", detiene una certa superiorità rispetto ad esso. Anche in questo caso, tale primato pare richiamare quello che lo stesso Cartesio riconosce all'uomo, creatura affatto singolare nell'ordine delle cose create. Nel progetto cartesiano, infatti, è l'uomo che, per mezzo della sua attività pensante, sostanzia il mondo, garantendone un'ade-

¹¹ Sulla distinzione tra questi tre differenti modi d'essere e sulla loro derivazione aristotelica, si veda F. Volpi, *Heidegger e Aristotele*, Laterza, Roma-Bari 2010 (in particolare pp. 58-78).

¹² M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 24.

¹³ R. Cartesio, *Discorso sul metodo*, trad. it. di M. Garin, intr. di T. Gregory, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 45.

¹⁴ M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 26.

guata fondazione ontologica: l'*oggettività* dell'ente esteso viene stabilita dalla *res cogitans* intesa come il *fundamentum inconcussum* della realtà. È proprio nella costituzione dell'*ego* come soggettività pensante che l'ente reale acquista il suo carattere oggettivo, diviene l'oggetto rappresentato da un soggetto rappresentante. Quindi, Cartesio affida all'uomo (o meglio, al piano formale della coscienza trascendentale quale "cosa" che pensa) il ruolo, del tutto speciale e peculiare, di dare al mondo (o meglio, all'estensione che trascende il piano immanente dell'attività pensante) il suo carattere d'essere, ovvero l'oggettività. Ma questo è precisamente ciò che accade anche in *Sein und Zeit*, quando Heidegger mette in relazione il *Dasein* con gli enti intramondani, dove è il primo a determinare l'ontologia dei secondi, in base alle diverse modalità con le quali vi si appropria. Infatti, nel momento in cui il *Dasein* si rapporta all'ente intramondano in modo teoretico-contemplativo, ovvero quando egli fa dell'ente un semplice oggetto della conoscenza astratta, quest'ultimo riceve la caratterizzazione d'essere della *Vorhandenheit*. Quando, invece, l'ente è esperito in modo pratico mediante "il prendersi cura maneggiante e usante"¹⁵ allora riceve la determinazione ontologica della *Zuhandenheit*: "L'ente pre-tematico è quello che si manifesta nel prendersi cura"¹⁶ – detto altrimenti: è nel modo in cui il *Dasein* si "prende cura" dell'ente che questo sfugge alla tematizzazione teoreticistica (*Vorhandenheit*) e viene ontologicamente determinato come *zuhanden*. È quindi il *Dasein*, attraverso la diversa tipologia di relazione che intrattiene con l'ente intramondano, a qualificare *ontologicamente* quest'ultimo. In ciò consiste il suo "primato". Heidegger non potrebbe essere più chiaro: "Questa interpretazione fenomenologica [dell'ente intramondano] non è quindi la conoscenza delle qualità ontiche di un ente, ma la *determinazione della struttura dell'essere* dell'ente in questione"¹⁷.

Ora, il fatto che in *Sein und Zeit* si ripresenti questa distinzione tra una sfera del soggettivo e una sfera dell'oggettivo – insieme alle sue più radicali conseguenze, come per l'appunto l'attribuzione di caratteri d'essere al mondo da parte del *Dasein* – pare derivare dal fatto che l'Esserci viene inteso più che come il *modo d'essere* dell'ente-uomo, soprattutto e primariamente come l'*ente-uomo*. Questo, d'altra parte, è esattamente quanto accade anche in Cartesio e in Husserl, dove la riduzione fenomenologica derivata dal dubbio iperbolico e dall'*epoché* trascendentale aveva condotto i due filosofi – come ricorda Heidegger – non solo alla differenziazione tra il piano della soggettività pura e quello degli oggetti percepiti, ma anche e soprattutto alla riduzione dell'egoità a un *ente*. Da

¹⁵ Ivi, p. 89.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 90.

questo fraintendimento deriverebbero l'omissione del carattere ontologico del soggetto e, di conseguenza, l'inevitabile incomprendimento della natura costitutiva dell'esistenza umana.

Ma – è lecito ipotizzare – se la distinzione tra il piano dell'io e il piano della realtà oggettuale così come si presenta nella filosofia cartesiana e husserliana è l'effetto di una riduzione ontica dell'ontologico e se tale separazione finisce per essere riproposta anche in *Sein und Zeit* (pur con i programmatici distinguo che l'autore non si stanca di sottolineare, con un'insistenza tale che finisce per apparir sospetta), si dovrebbe concludere che la differenza radicale che separa il modo d'essere del *Dasein* da quello degli *innerweltliche Seiende* deriverebbe dall'inaggirabile radice ontica del primo. D'altronde, come scrive Heidegger, il *Dasein* “non è [...] un ente che si presenta fra altri enti”, ma è pur sempre “un ente”.

La radice ontica dell'ontologico

La radice ontica del *Dasein* emerge in modo evidente qualora si prenda in esame la dialettica *Eigentlichkeit-Uneigentlichkeit*, che sottotraccia attraverso tutta l'esposizione dell'analitica esistenziale.

In riferimento alla possibilità che il *Dasein* ha di apparire autentico o inautentico, alcuni hanno sostenuto che, di fatto, il *Dasein* può essere considerato tale solo quando è *eigentlich*, autentico¹⁸. L'uomo è un Esserci effettivo solo quando si presenta nella forma dell'autenticità. Questo perché, secondo tale lettura, le strutture ontologiche del *Dasein* “funzionerebbero” propriamente solo nell'*Eigentlichkeit*, mentre nell'*Uneigentlichkeit* queste sarebbero affette da una sorta di cortocircuito causato dalla dispersione esistenziale propria del *Man*¹⁹. Se si accoglie tale im-

¹⁸ Sul dibattito qui affrontato di vedano in particolare i contributi di J. Haugeland, *Dasein Disclosed: John Haugeland's Heidegger*, ed. a cura di J. Rouse, Harvard University Press, Cambridge 2013, in particolare pp. 3-42 e 76-98; D. McManus, *On a Judgment of One's Own: Heideggerian Authenticity, Standpoints, and All Things Considered*, in “Mind”, vol. CXXVIII, 512, 2019, pp. 1181-1204.

¹⁹ È in questa condizione di inautenticità, infatti, che l'ente intramondano ricade sotto la determinazione ontologica della *Vorhandenheit*, divenendo un ente semplicemente presente. Perde così la sua funzione di mezzo e strumento, non essendo inserito in una relazione *prassica* con il *Dasein* che lo qualifica come *Zeug* inserendolo nel suo progetto determinato. L'ente viene quindi ridotto a oggetto fruibile solo attraverso un'azione conoscitiva, teoretica – diventa oggetto di mera contemplazione e osservazione: ipostatizzato, diviene inerme, non fruibile altrimenti. Ciò avviene perché il *Dasein* è *uneigentlich*, es-proprio, posto ‘fuori’ la sua propria natura, cioè non attua una consapevole ‘conquista del sé’ – la quale avverrebbe solo in determinate condizioni (l'*Angst* come *Grundstimmung* [cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., pp. 325-332] il *Ruf des Gewissen* [cfr. ivi, pp. 326-333, 352-359], il *Vorlaufen* della morte *als Möglichkeit* [cfr. ivi, p. 313 e in generale si veda pp. 311-319, 363-368]) – trovandosi appunto egli, mediamente, in una

stazione, risulta evidente che solo nell'ambito dell'*Eigentlichkeit* le strutture ontologiche del *Dasein* possono dispiegarsi in modo coerente con la loro funzione originaria; in altri termini, l'Esserci realizza pienamente la propria costituzione ontologica soltanto laddove si sottrae alla dispersione della quotidianità inautentica.

A fondamento di questa linea interpretativa sta la convinzione – decisiva per l'intera analitica esistenziale – che il *Dasein* non debba essere concepito come un ente, ma come *un modo d'essere*, in quanto viene sottolineato con forza che l'essenza del *Dasein* non consiste nella sua determinazione ontica, ma nella modalità con cui quell'ente – l'uomo – esiste; vale a dire, con la sua *Eigentlichkeit*. Coerentemente con ciò, dunque, il *Dasein* inautentico non può essere inteso come un *Dasein* vero e proprio o, se si preferisce, come una sua variante ontologicamente autonoma. Esso rappresenta piuttosto una forma diettiva e deficitaria, nella quale le sue strutture fondamentali rimangono inoperose, inermi, come fossero in un bizzarro stato di sospensione. Il *Dasein* inautentico, in tal senso, non sarebbe un *Dasein*, ma qualcos'altro: un *sub-jectum*, piuttosto, una forma decaduta del *Dasein*. Una simile interpretazione, se ha senz'altro il merito di evitare il rischio di identificarlo immediatamente con l'uomo empirico o psicologico (come, di fatto, non è), presenta nondimeno rilevanti difficoltà teoriche, poiché in più punti sembra contraddire i medesimi presupposti su cui si fonda l'impianto dell'argomentazione heideggeriana. Per aggirare tali difficoltà, si può proporre, al contrario, la tesi opposta: il *Dasein* designa quell'ente che “wir selbst je sind”, in virtù del fatto che solo e unicamente a tale ente è proprio il modo d'essere caratterizzato dal poter essere o non essere *questa stessa possibilità* di essere o non essere se stesso.

Ciò significa che la peculiarità del *Dasein* è di possedere un carattere ontologico, per così dire, a priori, in quanto si colloca a un livello antecedente rispetto alle modalità esistentive dell'*Eigentlichkeit* e dell'*Uneigentlichkeit*. L'aprioricità di tale carattere è fondata sul fatto che esso dipende, in ultima analisi, dalle *strutture ontiche* dell'ente al quale è proprio. Detto altrimenti: è appunto perché l'ente cui appartiene il modo d'essere del *Dasein* è così *determinato onticamente*, che esso può possedere quella specifica peculiarità ontologica che gli consente, di volta in volta, tanto di elevarsi alla vita autentica quanto di degradare in quella inautentica. Ne consegue che è la costituzione ontica di quell'ente che esiste nel modo d'essere del *Dasein* a rendere possibile il manifestarsi di quest'ultimo nelle differenti forme esistentive in cui esso si attua. In virtù di ciò, è doveroso sostenere, di contro alla prospettiva sopra menzionata, che il *Dasein* sus-

situazione di inautenticità.

siste anche nella condizione della *Uneigentlichkeit*. Questo implica che persino quando egli non si trova nello stato di piena autenticità – ossia anche quando è immerso nella dimensione impersonale del *Man* – esso continua a esistere nella forma di una *possibilità* inautentica del proprio essere. Se questo punto riuscisse a essere dimostrato in modo rigoroso, allora si dovrebbe riconoscere che il *Dasein* non coincide soltanto con un determinato modo d'essere dell'ente-uomo (l'autenticità oppure l'inautenticità), ma, allo stesso tempo e con un identico grado di essenzialità, con la *condizione di possibilità* che rende possibile questi modi d'essere, ovvero con *l'ente stesso* che possiede tale possibilità d'essere.

Innanzitutto, affermare che il *Dasein* coincide unicamente col modo d'essere dell'autenticità finirebbe per contraddire alcuni momenti capitali dell'argomentazione heideggeriana. Difatti, il *Dasein* non si presenta mai all'interno di *Sein und Zeit* come una presenza neutrale, indifferente rispetto al contesto in cui è gettato; piuttosto, esso è impegnato in un continuo processo di pro-gettazione entro configurazioni esistentive determinate – le quali sono caratterizzate soprattutto dalla deiezione del *Man*. La condizione di *Verfallen*, infatti, non rappresenta una sorta di occasionale situazione accidentale nella quale il *Dasein* può di tanto in tanto cadere, bensì la situazione onto-esistentiva *primaria* che caratterizza “innanzitutto e perlopiù” il suo stesso essere: una condizione resa possibile dal gioco delle strutture esistenziali, le quali restano sempre attive e funzionanti. Heidegger non tratteggia dunque un *Dasein* originariamente “autentico”, come se fosse una sorta di forma ideale a cui solo secondariamente accadrebbe di decadere nel modo dell'inautenticità. Non si dà, cioè, un “*Dasein* puro” che, per effetto di contingenze mondane, si ritrova improvvisamente deietto. È piuttosto il contrario: la condizione originaria del *Dasein* è già da sempre quella dell'inautenticità, della dispersione nel quotidiano, nella quale l'uomo si scopre gettato fin dal principio.

Questa priorità fenomenologica dell'inautenticità nella vita ordinaria del *Dasein* è ampiamente testimoniata dalle analisi heideggeriane del *Man* e del *Verfallen des Daseins*²⁰. In tali pagine, la deiezione è definita ripetutamente un “fenomeno positivo”²¹, e non perché essa sia connotata in senso valutativo, ma perché appartiene in modo costitutivo alla struttura ontologica dell'Esserci. Il termine “positivo” indica infatti che la deiezione è una *determinazione d'essere*: un tratto essenziale della costituzione esistenziale dell'ente che la vive come la propria condizione na-

²⁰ Cfr. *ivi*, pp. 144-162, 205-220.

²¹ *Ivi*, p. 206. L'espressione è riferita al *Gerede*, ma può essere tranquillamente estesa a tutti gli altri contesti che caratterizzano il *Dasein* come deietto – dunque alla *Verfallenheit* in generale.

turale, quella in cui si trova per lo più, nella quotidianità. Di conseguenza, il *Dasein* non cessa di essere se stesso nel momento della deiezione. Anche in tale stato egli mantiene intatto il proprio carattere ontologico, poiché la deiezione è una delle possibilità esistentive in cui si attua il suo modo d'essere. Così come il *Dasein* può esistere autenticamente, allo stesso modo – e anzi più frequentemente – egli esiste inautenticamente, poiché in entrambi i casi l'esistenza resta l'espressione concreta del suo essere-ontologico. Ma questo carattere *ostinatamente ontologico* – il fatto che esso è un *accadimento ontologico* – che impedisce al *Dasein* di ridursi a una delle sue singole modalità esistentive, siano esse autentiche o inautentiche, è indissolubilmente legato al sostrato *ontico* che rende possibile tale meccanismo ontologico. Il *Dasein* rimane sempre se stesso perché il suo esser-ontologico deriva dalla *costituzione ontica* che lo fonda, che rende possibile il mutare delle sue forme esistentive, ma non della struttura ontologico-esistenziale che ne sostiene il manifestarsi, e alla quale è indissolubilmente sempre riferito.

La conferma di quanto si sta dicendo viene prendendo in esame la forma deietti per eccellenza, quella in cui il *Dasein* è massimamente *uneigentlich*, poiché rappresenta per lui il più alto stadio di degradazione esistenziale: il soggetto di matrice cartesiana-husserliana. Se si prendono in esame le pagine di *Sein und Zeit* dedicate all'analisi del fenomeno del mondo e in particolare quelle sul travisamento kantiano del concetto di realtà, viene chiaramente in luce come la scorretta interpretazione di cosa sia la *Welt* non è, secondo Heidegger, un "errore" che poteva eventualmente essere evitato, come fosse qualcosa di accidentale che si è venuto a stabilire a causa di un fraintendimento da parte del singolo filosofo (Kant, ma anche Cartesio o Husserl). Si tratta piuttosto di un momento fondamentale dell'analitica esistenziale dell'Esserci, poiché questo travisamento altro non è che una possibilità d'essere che il *Dasein* ha di interpretarsi in un determinato modo, anziché in un altro. Scrive infatti Heidegger: "[...] il 'salto' del mondo e dell'ente che si incontra innanzitutto non è casuale, non è una svista a cui si potrebbe metter riparo, ma [...] si fonda in un modo d'essere essenziale dell'Esserci"²². Com'è possibile sostenere, dunque, che il *Dasein* è tale solo nel modo dell'autenticità quando anche l'omissione del retto fenomeno del mondo è il manifestarsi di un suo "modo d'essere essenziale", ovvero è una condizione esistenziale derivata da una sua possibilità esistenziale²³? A riprova di ciò, nei *Prolegomena* Heidegger scrive:

²² Ivi, p. 127.

²³ Gli stessi presupposti di questa linea interpretativa sembrano essere condivisi anche da chi propone una lettura "pratica" di *Sein und Zeit* (cfr. J. Adrián Escudero, *Guía de lectura de 'Ser y Tiempo'*, 2 voll., Erder Editorial, Barcellona 2016; Id., *Heidegger on Selfhood*,

Ambedue le lacune: primo, l'assenza del problema circa l'essere in quanto tale, e secondo l'assenza del problema circa l'essere dell'intenzionale non sono trascuratezze casuali dei filosofi ma in queste lacune si manifesta la storia del nostro esserci stesso – storia intesa [...] come modo dell'accadere dell'esserci stesso. Ciò significa: l'esserci nel suo modo d'essere dello scadimento [des Verfallens], al quale di per sé non sfugge, giunge al proprio essere appunto quando si inalbera contro di esso.²⁴

Si sta qui affrontando la questione dell'omissione ontologica che ha condotto Cartesio e Husserl a fraintendere le strutture autentiche del soggetto. L'impianto argomentativo heideggeriano è il medesimo e muove dagli stessi presupposti. Sia la riduzione dell'uomo a *subjectum* sia il conseguente travisamento del fenomeno della *Welt* trovano il loro fondamento nella "storia del nostro esserci stesso": sono delle possibilità d'essere del *Dasein*.

È evidente che qui ci si sta muovendo all'interno di un'ambiguità che richiede di essere chiarita. Perché il *Dasein* sembra oscillare confusamente tra un piano ontologico e uno ontico, in quanto pare indicare nel medesimo tempo sia la modalità d'essere dell'ente-uomo sia l'ente-uomo stesso. Va quindi detto – e questo è un punto capitale – che senz'altro il *Dasein* viene inteso da Heidegger come un modo d'essere, ma *solo e unicamente* di quell'ente che "wir selbst je sind". In altre parole, il *Dasein* non è una modalità d'essere che indica *a posteriori* la possibilità che

in "American International Journal of Contemporary Research", vol. 4, n. 2, 2014, pp. 6-17; G. Gurisatti, *Est/etica ontologica. L'uomo, l'arte, l'essere in Martin Heidegger*, Morcelliana, Brescia 2020 [soprattutto pp. 61-86, 259-364]). Questi vedono il *Dasein* come un ente che è chiamato a una costante conquista di sé, impegnato in una *Auseinandersetzung* continua con se stesso per "divenire ciò che è". In questa prospettiva, l'uomo deve sapersi sottrarre alla *Verfallenheit* che lo trattiene nella *Uneigentlichkeit* quotidiana e divenire *Dasein*, ovvero autentico: solo qualora l'uomo decidesse di assumere il peso e la responsabilità della propria condizione di ente chiamato a sceglier-si allora diverrebbe a tutti gli effetti *Dasein*, ci-sarebbe autenticamente. Tuttavia, tale lotta assume in realtà la forma di un conflitto speculare: il *Dasein* non combatte che contro se stesso, in una sorta di autarchia ontologica che rende l'idea di una reale "conquista" difficile da sostenere. Infatti, l'ente-uomo non deve conquistare ciò *che già da sempre è*, né operare in vista di una qualifica ontologica, quella di *Dasein*, che già gli appartiene per natura grazie alla sua costituzione ontica. Dunque, la "conquista del *Dasein*" può essere legittima solo se viene intesa nel senso del genitivo soggettivo: non come ciò che l'uomo deve conquistare, ma come l'atto con cui il *Dasein* decide di conquistarsi nella vita autentica o di perdersi in quella inautentica. L'ente-uomo, *in quanto* Esserci (e l'Esserci *in quanto* ente-uomo), dispone essenzialmente delle strutture che gli consentono di attualizzarsi ogni volta in nuove forme esistitive. La sua lotta contro la deiezione, dunque, non lo porta altrove, ma gli permette di rivendicare la verità del luogo che già abita – o, più propriamente, di quel luogo che egli stesso è.

²⁴ M. Heidegger, *Prolegomeni alla storia del concetto di tempo*, cit., p. 162 (i corsivi sono nel testo).

l'ente-uomo ha di essere o non essere nella modalità d'essere del *Dasein* – tale per cui egli ci-è solo qualora sia autentico. Di contro, esso indica *a priori* questa stessa possibilità che l'ente-uomo ha di aver-si (*Zu-sein*) o nel modo dell'autenticità o nel modo dell'inautenticità. Heidegger non potrebbe essere più chiaro:

l'Esserci è sempre la sua possibilità [...]. Appunto perché l'Esserci è essenzialmente sempre la sua possibilità, questo *ente* [corsivi nostri] può, nel suo essere, o 'scegliersi', conquistarsi, oppure perdersi e non conquistarsi affatto o conquistarsi solo 'apparentemente'.²⁵

Proprio perché il *Dasein* “è sempre la sua possibilità”, in quanto è quell'*unico ente* che si “comprende [...] in base a una possibilità che ha di essere o non essere se stesso”²⁶, può articolarsi nelle forme autentiche dei suoi esistenziali (*Verstehen*, *Rede* e *Befindlichkeit*), dando così piena attuazione alle proprie strutture ontologiche, ma può anche, smarrendosi nella deiezione del *Man*, lasciar degenerare tali strutture, fino a deformarle e a travisarle, interpretandole – ovvero comprendendole – secondo modelli fuorvianti e riduttivi, carenti sul piano ontologico e parziali su quello ontico. In questa prospettiva si collocano, infatti, le rappresentazioni tipiche della modernità, che finiscono per ridurre l'uomo a un semplice organismo dotato di funzioni psico-fisiche, e il mondo a un mero contesto spazio-naturale, privato della sua originaria apertura esistenziale.

Questa possibilità stessa che il *Dasein* ha di essere o non essere se stesso deriva dal fatto che egli ha un particolare rapporto con la sua matrice ontica, ovvero che le sue strutture ontologiche si radicano nella sua costituzione ontica. Come si è visto, il termine “*Dasein*” indica *anche* la modalità d'essere di questo ente; ma allo stesso tempo, esso nomina anche l'ente – l'unico ente – a cui è propria questa modalità d'essere. L'ambiguità che insorge, ovvero questa doppia valenza del termine *Dasein*, è dovuta al fatto che “la peculiarità ontica dell'Esserci sta nel suo *esser-ontologico*”²⁷. E ciò vuol dire: il *Dasein* è un *ente che onticamente ha la possibilità d'essere ontologicamente*. Il *Dasein*, quindi, è l'uomo nel suo *essere l'ente* che è. Questa immediatezza di significazione tra *Dasein* e *Mensch* – due termini che vengono impiegati, almeno negli anni Venti, in modo equivalente – è coerente con gli sviluppi teorici del pensiero del giovane Heidegger, il quale cerca di smarcarsi dalle interpretazioni tradizionali della vita umana, quindi di criticare la riduzione dell'uomo

²⁵ Ivi, p. 61.

²⁶ M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 25.

²⁷ Ivi, p. 24.

a mero soggetto, attraverso quelle consapevolezze concettuali ricavate in seno alla sua frequentazione della prospettiva fenomenologica offertagli da Husserl, di cui ancora nel Ventisette fatica evidentemente a liberarsi – e che agisce in lui nella forma di un'assunzione non ancora sufficientemente radicalizzata del presupposto trascendentalista.

Riproposizione di un trascendentalismo egoico

Il persistere di questo presupposto emerge qualora si prenda in esame una delle principali caratterizzazioni date da Heidegger al *Dasein*, ovvero la sua *Jemeinigkeit*, il suo esser-sempre-mio: il fatto che ciò di cui ne va, per questo ente, è quell'esistente che egli sempre è. In effetti, esso si presenta come *Zu-sein*, ovvero come un ente la cui essenza “consiste nella sua esistenza”²⁸. Per questo motivo al *Dasein* non basta essere, ma deve “poter essere quello che è”: nel modo in cui si è visto sopra, è chiamato a rapportarsi al proprio essere scegliendo di volta in volta di essere o non essere nella forma dell'autenticità piena. Così facendo, dice Heidegger, egli si trova a rapportarsi all'essere innanzitutto come al suo *proprio* essere, e questo perché “il discorso rivolto all'Esserci deve, in conformità alla struttura dell'esser-sempre-mio, propria di questo ente, far ricorso costantemente al pronome *personale*: ‘io sono’, ‘tu sei’”²⁹. Il carattere *singolare* del *Dasein* manifesta il fatto che egli è continuamente indicizzato in se stesso: esiste sempre come un “io” situato, determinato di volta in volta (*Jeweiligkeit*), mai quindi in una forma anonima o neutra. Poiché il *Dasein*, rispetto al proprio essere, può sempre dire “mio”³⁰ conserva il carattere dell'ipseità – segno che il suo esistere non è mai scindibile dalla prospettiva dell'ente a cui è riferito.

Certo è che secondo Heidegger la *Jeweiligkeit* è un ulteriore strumento teorico utile a prendere le distanze dal solito modello tradizionale che – da Platone e Aristotele in poi – vede nell'uomo un ente dotato di determinate “facoltà”, pratiche o razionali che siano, un ente che “possiede” alcune qualità, le quali sono sempre riferite a un centro egoico di identità che ne costituisce il sostrato sostanziale (*hypokéimenon*). Di contro a questa prospettiva, l'esser-sempre-mio dovrebbe permettere al *Dasein* di presentarsi come un ente che non *ha*, semplicemente, i suoi caratteri d'es-

²⁸ Ivi, p. 60.

²⁹ Ivi, p. 61.

³⁰ “Il carattere di ipseità significa, cioè, che l'esserci può sempre dire, del proprio essere, ‘mio’; su questa base, si può affermare la ‘personalità’ di quest'ente” (F. Cassinari, *Tempo e identità: la dinamica di legittimazione nella storia e nel mito*, Franco Angeli, Milano 2005, p. 155).

sere, ma che è questi caratteri stessi; per questa ragione, egli non “possiede” *Verstehen*, *Befindlichkeit* e *Rede*, ma è nel modo delle possibilità d’essere di volta in volta dispiegate da questi esistenziali.

Occorre tuttavia interrogare un po’ più a fondo la *Jemeinigkeit* del *Dasein*, per verificare se essa riesca davvero ad aggirare il rischio di ricadere in quella concezione sostanzialistica tipica del soggetto moderno. Il primo a notare questo rischio è Eugen Fink³¹. Egli sostiene che il concetto heideggeriano di *Jemeinigkeit* sembra riproporre le medesime dinamiche che, secondo il paradigma classico, erano sottese al fenomeno del *Selbst*, il quale da un lato designa un’identità sostanziale, intesa come la permanenza di un’essenza (qualcosa, cioè, che resiste al divenire e si pone a fondamento del proprio apparire fenomenico), mentre dall’altro lato esprime la singolarità specifica dell’ente-uomo, così da sottolinearne la differenza dagli altri enti in quanto hanno nature diverse. Nell’organizzazione complessiva dell’analitica esistenziale, la *Jemeinigkeit* viene impiegata in quest’ultimo senso, ossia per indicare la peculiarità del *Dasein* rispetto agli enti intramondani. Contemporaneamente, però, afferma Fink, e proprio per questa ragione, viene riaffermata, seppure indirettamente, quella forma di identità sostanziale che Heidegger intendeva originariamente superare. In questo modo, l’essere-sempre-mio non riesce a sfuggire il rischio di divenire una specie di “centro” attorno al quale ruotano le possibilità esistenziali del *Dasein*, sulle quali poi si fondano le sue determinazioni esistentive. Vi è quindi anche in questo caso una sorta di sostanzializzazione del *Selbst*, che però non si traduce, come nel caso di Cartesio o di Husserl (e Kant), nel riconoscimento di un io puro astratto e trascendentale, ma nel riferimento costante che le strutture ontologiche del *Dasein* – che dispiegano le possibilità esistenziali di un pro-getto – hanno con le condizioni ontiche dell’ente stesso – gettato nella concretezza del suo “Da-”, nel suo *essere l’ente* che è. Per questo il *Dasein*, dice Heidegger, è “sempre mio”: perché egli è indissolubilmente legato al sostrato ontico che “io” *sono*. Senz’altro l’essere di questo ente che io sempre sono è frutto di una “conquista”, ovvero del dispiegarsi continuo delle mie *Möglichkeiten*; tuttavia, tale dispiegarsi non è dispersivo, ma “prospettico” – rivolto a quel “centro di gravitazione” che è la mia irriducibile, inaggirabile e *irrinunciabile* natura ontica: per *esser-ci* devo necessariamente *esser-ci*. Ovvero, per essere *Dasein* devo necessariamente essere l’ente-uomo che sono. La *Jemeinigkeit*, quindi, è richiesta dalla stessa dinamica progettante del *Dasein*, la quale permette sì la sua estroflessione nel mondo, ma allo stesso tempo necessita di essere riferita

³¹ Si veda E. Fink, *Grundphänomene des menschlichen Daseins*, Alber, Freiburg-München 1979, pp. 96-97, 101-102.

a quell'unico ente le cui peculiarità ontiche consistono nel suo *esser-ontologico*, ovvero nel suo configurarsi come *Zu-sein*, possibilità.

Dall'ontologia alla metafisica

È proprio in questo punto, però, che gli apparenti limiti dell'interpretazione heideggeriana si presentano in realtà come il terreno più fertile per una risignificazione del concetto di trascendentale.

Come si è rilevato, nella proposta concettuale di *Sein und Zeit*, sussiste una differenza tra il piano dell'ente-uomo (il *Dasein*) e quello degli enti non umani (gli *innerweltliche Seiende*). Da un primo punto di vista, questa distinzione pareva rivelare il fallimento degli intenti programmatici dell'autore, che voleva smascherare quello "scandalo della filosofia" che consiste nel cercare una "connessione dell'in me' e del fuori di me"³², per muovere nella direzione di un *In-der-Welt-sein* in grado di ridefinire radicalmente le regole del gioco. Il che ha voluto dire, per Heidegger, superare i limiti della fenomenologia, impostando il discorso in termini squisitamente ontologici. Ora, nel tentativo di prendere le distanze dal trascendentalismo fenomenologico moderno (e husserliano), Heidegger ha finito, in un certo senso, per proporre un altro, di nuova natura.

A un'analisi più attenta, infatti, *Sein und Zeit* prefigura la possibilità di pensare il trascendentale in termini che potremmo definire *storici*. Tale *radicamento storico del trascendentale* sorge dall'inaggirabile onticità del *Dasein*, dal fatto, cioè, che questo ente si definisce a partire dal riferimento all'ente che egli stesso sempre è. In questa prospettiva, il *Dasein* si configura come il luogo in cui l'eredità del trascendentalismo classico viene sottoposta a una trasformazione interna e radicale: la trascendentalità, pur mantenendo la propria funzione costitutiva, si scopre intrinsecamente legata alla fatticità, alla storicità e alla finitezza dell'esistenza umana. Negli anni Venti, Heidegger tenta ancora di delineare una struttura trascendentale – fenomenologicamente orientata, e in ciò è debitore tanto a Husserl quanto a Kant – capace di fondare la possibilità dell'esistenza umana. Tuttavia, il suo pensiero inizia progressivamente a prendere una direzione diversa: il trascendentale non è più la funzione di una soggettività pura, bensì la modalità d'essere di un ente che è già *storicamente situato*, immerso nella concretezza vitale del mondo. Così facendo, la pretesa di una fondazione formale della conoscenza cede il passo a un'ontologia della finitezza, in cui il riferimento all'ontico non rappresenta più un ostacolo, ma *la condizione stessa dell'analisi trascendentale*.

³² M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 249.

È proprio questo legame costitutivo tra l'ontologico e l'ontico a rendere il *Dasein* il "luogo" di un trascendentalismo del tutto nuovo, il cui carattere costitutivo non è quello di un vuoto formalismo, bensì di un modo d'essere il cui radicamento nella concretezza esistentiva è permesso dalla *fatticità ontica* dell'ente-uomo, a cui questo modo d'essere è riferito. Il trascendentalismo heideggeriano, dunque, è tale nella misura in cui rimane radicato nella dimensione concreta dell'esistenza: esso non può essere separato da quell'orizzonte ontico – corporeo, temporale e *finito* – che lo rende possibile. Persino la morte, in questa prospettiva, assume un ruolo decisivo; essa non rappresenta soltanto il limite estremo del progetto del *Dasein*, ma la condizione massima della sua onticità, ciò che più di ogni altra cosa riesce a esprimere la sua natura. La morte, la possibilità di tutte le possibilità, l'esistenziale che tutti gli altri orienta, è legata a doppia mandata a ciò cui "accade" di morire: l'ente-uomo. La morte dell'uomo – evento ontico irripetibile – fonda la possibilità stessa della vita dell'*Dasein*, che nel suo essere-per-la-morte trova la cifra più evidente del proprio trascendentalismo effettivo, storico. In tal modo, la vita del *Dasein* si comprende a partire dal suo limite estremo, e l'ontologia fondamentale si rivela come un radicale pensiero della finitezza.

Ciò che in *Sein und Zeit* appare inizialmente come un rinnovato formalismo del trascendentale si rovescia così nel suo contrario: un trascendentale che non può mai prescindere dal contenuto esistentivo da cui ha origine. Il *Dasein*, infatti, è al contempo *forma* e *contenuto* di se stesso, trascendenza e storia. Se in quest'opera la torsione che Heidegger fa assumere al trascendentale radicandolo nell'accadere storico del *Dasein* porta l'analitica esistenziale a quelle ambiguità e "contraddizioni" che abbiamo elencato sopra è perché l'autore, nel Ventisette, non ha ancora posto la domanda sull'essere in termini sufficientemente radicali, come farà a partire dagli anni Trenta. Infatti, tentando di superare i limiti della fenomenologia attraverso l'ontologia, in *Sein und Zeit* non è ancora presente quella consapevolezza metafisica che sarà fondamentale per trasformare la *Seinsfrage* in *Grundfrage*, e di interpretare l'Essere alla luce del suo accadere metafisico; ovvero, nella forma dell'*Ereignis*. Così facendo, non più il *Dasein* – concetto ancora troppo umbratile e confuso –, ma il *Dasein* divine il nuovo campo trascendentale nel quale pensare, in modo rinnovato e filosoficamente rivoluzionario, il rapporto tra l'uomo e lo *Seyn*.

Bibliografia

Cartesio R., *Discours de la méthode*, 1637; trad. it. di M. Garin, *Discorso sul metodo*, intr. di T. Gregory, Laterza, Roma-Bari 2008.

- Escudero J. A., *Heidegger on Selfhood*, in "American International Journal of Contemporary Research", vol. 4, n. 2, 2014.
- *Guía de lectura de "Ser y Tiempo"*, 2 voll., Erder Editorial, Barcellona 2016.
- Fink E., *Grundphänomene des menschlichen Daseins*, Alber Verlag, Freiburg-München 1979.
- Gurisatti G., *Est/etica ontologica. L'uomo, l'arte, l'essere in Martin Heidegger*, Morcelliana, Brescia 2020.
- Haugeland J., *Dasein Disclosed*, a cura di J. Rouse, Harvard University Press, Cambridge 2013.
- Heidegger M., *Sein und Zeit*, 1927; trad. it. di F. Volpi sulla versione di P. Chiodi, *Essere e tempo*, nuova ed. it. a cura di F. Volpi, Longanesi, Milano 2010.
- *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, 1979; trad. it. di A. Marini, *Prolegomeni alla storia del concetto di tempo*, a cura di R. Cristin, il melangolo, Genova 1999.
- *Ontologie. Hermeneutik der Faktizität*, 1982; trad. it. di G. Auletta, *Ontologia. Ermeneutica dell'effettività*, a cura di E. Mazzarella, Guida, Napoli 1992.
- *Zur Bestimmung der Philosophie*, 1987; trad. it. di G. Auletta, *Per la determinazione della filosofia*, a cura di G. Cantillo, Guida, Napoli 2002.
- *Phänomenologie des religiösen Lebens*, 1995; trad. it. di G. Gurisatti, *Fenomenologia della vita religiosa*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2003.
- McManus D., *On a Judgment of One's Own: Heideggerian Authenticity*, Standpoints, and All Things Considered, in "Mind", vol. CXXVIII, n. 512, 2019.
- Palumbo P. (a cura di), *Il giovane Heidegger tra neokantismo, fenomenologia e storicismo*, Università degli Studi di Palermo, Palermo 2005.
- Volpi F., *Heidegger e Aristotele*, Laterza, Roma-Bari 2010.

L'origine ontica dell'ontologico La natura trascendentale del *Dasein* in *Sein und Zeit*

Il saggio indaga la natura trascendentale del *Dasein* in *Sein und Zeit*, mostrando come la *Seinsfrage* sorga dal tentativo di Heidegger di ripensare la condizione della vita *faktische Existenz* oltre i limiti della fenomenologia husserliana. Nonostante l'intento di superare la dicotomia soggetto-oggetto, l'autore sostiene che nell'analitica esistenziale permanga un residuo dualistico di matrice cartesiano-husserliana. Tale ambiguità deriva dal doppio statuto del *Dasein*, oscillante tra la dimensione ontologica e quella ontica. Da qui l'idea che l'ontologico si radichi nell'ontico, aprendo la via a un trascendentalismo nuovo, storico e finito, fondato sulla fatticità dell'ente-uomo. Il *Dasein* si mostra dunque come l'inconsapevole strumento di una trasformazione del trascendentale, che anticipa la radicale svolta ontostorica dei *Beiträge zur Philosophie*.

PAROLE CHIAVE: *Dasein* – Ontologia – Trascendentale – Fatticità – Essere e tempo

The Ontic Origin of the Ontological: On the Transcendental Nature of *Dasein* in *Sein und Zeit*

The essay investigates the transcendental nature of *Dasein* in *Sein und Zeit*, showing how Heidegger's *Seinsfrage* arises from his attempt to re-think the condition of *faktische Existenz* beyond the limits of Husserlian phenomenology. Despite Heidegger's intention to overcome the subject-object dichotomy, the author argues that a Cartesian-Husserlian dualistic residue persists within the existential analytic. This ambiguity stems from the double status of *Dasein*, which moves between the ontological and the ontic dimensions. From this perspective, the ontology is seen as grounded in the ontic, opening the way to a new, historical, and finite form of transcendentalism founded on the facticity of the human being. Thus, *Dasein* appears as the unconscious instrument of a transformation of the transcendental that anticipates the radical historical turn of the *Beiträge zur Philosophie*.

KEYWORDS: *Dasein* – Ontology – Transcendental – Facticity – Being and Time

Nicoletta Cusano

“Autoannientamento degli ebrei” e tecnica moderna Per una rilettura dei *Quaderni Neri* heideggeriani

Preambolo storico e obiettivo dell'indagine

I cosiddetti *Schwarze Hefte* (*Quaderni Neri*) sono 34³³ taccuini di Martin Heidegger dalla copertina nera, dalla quale prendono il nome che lo stesso Autore dette loro. In essi si raccolgono le *Riflessioni* (*Überlegungen*) e le *Note* (*Anmerkungen*) heideggeriane del periodo che va dal 1930 al 1970. Non sono diari di genere autobiografico, né bozze di scrittura destinate alla pubblicazione, ma raccolte di riflessioni filosofiche sparse, brevi, a tratti dallo stile quasi aforistico.

Sebbene Heidegger annotasse queste riflessioni senza avere in vista una loro pubblicazione, quando si profilò la prospettiva di realizzare una propria *Opera Omnia*, espresse la volontà di pubblicarvi anche i *Quaderni Neri*³⁴, solo a patto che fossero inseriti postumi e nella parte finale, con la scritta *Schwarze Hefte* tra parentesi. Non li voleva tenere segreti (ciò è confermato dalla circostanza che ne parla lui stesso³⁵), ma non voleva nemmeno che fossero pubblicati in vita. Nel rispetto della volontà heideggeriana, i *Quaderni Neri* sono rimasti inediti in attesa di essere pubblicati nella sua *Opera Omnia* (*Gesamte Ausgabe*: d'ora in poi GA³⁶), dove

³³ I *Quaderni Neri* sono 34, ma *de facto* 33, giacché la famiglia ha dichiarato che il primo è stato smarrito da tempo.

³⁴ Cfr. Á. Xolocotzi Yáñez, *Il pubblico e il privato. Il posto dei Quaderni Neri negli scritti di Martin Heidegger*, in F. Brencio (a cura di), *La pietà del pensiero. Heidegger e i Quaderni Neri*, pp. 47-63.

³⁵ Si trovano indicazioni di essi, con la numerazione con cui sono state pubblicati, in *Be-sinnung* (GA 66), *Beiträge zur Philosophie* (GA 65) e in una intervista televisiva del 1969 alla televisione tedesca ZDF.

³⁶ La GA è pubblicata dall'editore Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.

sono apparsi a iniziare dal 2014 con la seguente numerazione romana progressiva:

Überlegungen II–VI (Schwarze Hefte 1931–1938), GA Band 94, Klostermann, F. a.M. 2014;

Überlegungen VII–XI (Schwarze Hefte 1938/39), GA Band 95, Klostermann, F. a.M. 2014;

Überlegungen XII–XV (Schwarze Hefte 1939–1941), GA Band 96, Klostermann, F. a.M. 2014;

Anmerkungen I–V (Schwarze Hefte 1942–1948), GA Band 97. Klostermann, F. a.M. 2015;

Anmerkungen VI–IX (Schwarze Hefte 1948/9–1951), GA Band 98, Klostermann, F. a.M. 2018;

Vier Hefte I und II (Schwarze Hefte 1947–1950), GA Band 99 Klostermann, F. a.M. 2019;

Vigiliae und Notturmo (Schwarze Hefte 1952–1957), GA 100 Klostermann, F. a.M. 2020;

Winke I und II (Schwarze Hefte 1957–1959), GA Band 101. Klostermann, F. a.M. 2020;

Vorlaufiges I–IV (Schwarze Hefte 1963–1970) GA Band 102. Klostermann, F. a.M. 2021.

Le pubblicazioni degli scritti hanno immediatamente acceso un dibattito veemente a livello internazionale, sollevato in modo particolare da alcune affermazioni heideggeriane sugli Ebrei e l'Olocausto. Ne è sorta una vera e propria questione degli Ebrei (*Judenfrage*) dei *Quaderni Neri*, centrata sull'interrogativo di base se si potesse o dovesse parlare di "antisemitismo" heideggeriano e, in caso affermativo, come lo si dovesse intendere: circoscritto alla sfera personale oppure decisivo anche per la sua riflessione filosofica? Nell'ultimo caso, in che termini e in che misura?

A infiammare il dibattito è stato indirettamente lo stesso Curatore, Peter Trawny, che in *Heidegger e il mito della cospirazione ebraica*³⁷ ha affermato che, sebbene vi fosse una certa "irritazione" da parte di molti intellettuali contemporanei a Heidegger, non si era mai osato parlare di antisemitismo heideggeriano. Trawny ricorda, ad esempio, come Jacques Derrida fosse notevolmente colpito per il silenzio di Heidegger sulla Shoa, definita "una ferita del pensiero"³⁸ e si chiedesse se l'antisemitismo fosse una ferita per il pensiero, se tale ferita appartenesse al pensiero di Heidegger oppure se il pensiero di Heidegger fosse una lesione del pen-

³⁷ Cfr. P. Trawny, *Heidegger und der Mythos der jüdischen Weltverschwörung*, Rote Reihe 68, Klostermann Verlag, Frankfurt a.M. 2015, pp. 144; ed. it. *Heidegger e il mito della cospirazione ebraica*, tr.it. C. Caradonna, I Grandi Tascabili Bompiani, Milano 2015.

³⁸ Cfr. J. Derrida, *Heideggers Schweigen*, in *Antwort. Martin Heidegger im Gespräch*, cura di G. Neske, E. Kettering, Pfullinge, Neske Verlag 1988.

siero in generale³⁹. Nessuno, prosegue Trawny, aveva mai esplicitamente posto la questione dell'antisemitismo heideggeriano, sia in virtù della sua vicinanza a molti giovani studiosi ebrei, attratti dalla sua attività didattica e speculativa (Hans Jonas, Leo Strauss, Hannah Arendt, Karl Löwith, Emmanuel Lévinas, Paul Celan e molti altri), sia grazie al peso decisivo della influente biografia di Rüdiger Safranski, dove si affermava con certezza che Heidegger non fosse mai stato antisemita⁴⁰. Quest'ultima «è sempre stata l'opinione prevalente. Un'importante tesi apologetica recita così: Heidegger si è impegnato a favore del nazionalsocialismo, c'è chi dice per un periodo breve, chi per uno più lungo, ma non fu mai antisemita. Non è la sua stessa biografia a dimostrarlo? Come poteva essere antisemita un uomo che visse in modo così naturale a contatto con degli ebrei, che ebbe persino almeno un'amante ebrea?»⁴¹.

Ecco perché, secondo Trawny, i *Quaderni Neri* offrono l'occasione di ampliare il modo tradizionale di concepire il pensiero heideggeriano, aprendo «un'ulteriore sfaccettatura finora sconosciuta: per una certa parte del suo percorso il filosofo ha aperto le porte del proprio pensiero a un antisemitismo che può essere definito più precisamente come "antisemitismo onto-storico". A questo proposito sembra [...] non esserci dubbi. Tutto dipende però dal significato che si attribuisce alla definizione di "antisemitismo onto-storico"»⁴². Trawny è consapevole di dover procedere "con cautela", perché «l'"antisemita" è rovinato, sia a livello morale che politico [...] un sospetto di antisemitismo potrebbe colpire la filosofia heideggeriana con grande violenza»⁴³. Nonostante questo rischio, Trawny dichiara indubbio che le affermazioni dei *Quaderni Neri* evidenzino l'*antisemitismo onto-storico* heideggeriano; si deve prestare attenzione a inserirle in un contesto filosofico e ricordare che «si trovano esclusivamente in manoscritti che il filosofo volle sottrarre il più a lungo possibile al pubblico [...] in un pensiero per il quale il pubblico non è altro che un perfetto crimine contro la filosofia»⁴⁴.

La pubblicazione dei *Quaderni Neri* ha portato risvolti eterogenei (probabilmente previsti da Heidegger⁴⁵) e condotto rapidamente alla costituzione di schieramenti contrapposti corrispondenti alle diverse pos-

³⁹ Ivi, p. 159.

⁴⁰ R. Safranski, *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*, Hanser Verlag, München und Wien 1994, p. 297; tr. it. a cura di N. Curcio, *Heidegger e il suo tempo*, Longanesi, Milano 1994, p. 309.

⁴¹ P. Trawny, *Heidegger e il mito della cospirazione ebraica*, cit. p. 8.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi, p. 12.

⁴⁵ Questo sembrerebbe il motivo (o uno dei motivi) per cui ha voluto che i *Quaderni Neri* fossero pubblicati postumi.

sibili opzioni ermeneutiche⁴⁶: riconoscere o non riconoscere l'antisemitismo heideggeriano; nel caso in cui lo si fosse riconosciuto, capire se la sua radice fosse culturale o filosofica; nell'ultimo caso, appurare se tale radice si iscrivesse nelle grandi questioni teoretiche poste da Heidegger, come ad es. il rapporto tra metafisica e tradizione giudaico-cristiana. Per alcuni, la distinzione tra esistenza personale e teoria filosofica non sembrava legittima: un'eventuale presenza di antisemitismo heideggeriano avrebbe tolto spessore filosofico al suo intero sistema.

Il clamore, anche mediatico, sollevato dalla pubblicazione dei *Quaderni Neri*, ha distolto progressivamente l'attenzione dal rilievo speculativo di quei testi lasciando il posto a fenomeni giornalistici, scaduti talvolta nel pettegolezzo curioso. Nel biennio 2014-2015 si stava consolidando, nell'opinione pubblica, la convinzione che i *Quaderni Neri* fossero importanti perché testimoniavano l'antisemitismo heideggeriano.

In quel clima culturale, Friedrich-Wilhelm von Herrmann, allievo e ultimo assistente personale di Martin Heidegger, e Francesco Alfieri, docente presso la Pontificia Università Lateranense, produssero un corposo volume intitolato *Martin Heidegger. La verità sui quaderni neri*⁴⁷, con l'obiettivo di fare chiarezza, da un lato ricostruendo con precisione l'intera questione sotto il profilo filologico, storico e concettuale, dall'altro mettendo a fuoco il rapporto tra i contenuti dei *Quaderni Neri* e la complessità dell'intera *Opera* heideggeriana.

Prima della sua scomparsa, in un articolo del 2020 di sole 7 pagine⁴⁸, von Herrmann ha fatto una sintesi eccellente di quelle posizioni. Dopo aver rilevato che i *Quaderni Neri* sono taccuini di lavoro in cui Heidegger, a partire dal 1930/31, annota riflessioni a margine del parallelo lavoro legato ai sette "trattati ontostorici", afferma che non possono essere compresi prescindendo da quegli scritti teoretici, perché la riflessione ontolo-

⁴⁶ Si ricordano alcuni testi usciti subito dopo le pubblicazioni dei *Quaderni Neri*: P. Trawny, *Heidegger und der Mythos der jüdischen Weltverschwörung*, Klostermann, Frankfurt a.M. 2015; D. Di Cesare, *Heidegger, die Juden, die Shoah*, Klostermann, Frankfurt a.M. 2016; W. Homolka, A. Heidegger (cura di), *Heidegger und der Antisemitismus. Positionen im Widerstreit. Mit Briefen von Martin und Fritz Heidegger*, Herder, Freiburg 2016; M. Cohen-Halimi, F. Cohen, *Der Fall Trawny: Zu den „Schwarzen Heften“ Heideggers*, Turia+Kant, Wien 2016; M. Heinz, S. Kellerer, (cura di), *Martin Heideggers „Schwarze Hefte“*, Eine philosophisch-politische Debatte, Suhrkamp, Berlin 2016; Jean-Luc Nancy, *Banalität Heideggers*, diaphanes, Zürich 2017.

⁴⁷ Trattasi dell'edizione originale, edita in italiano dalla casa editrice Morcelliana, solo successivamente tradotta in tedesco nel 2017 (*Martin Heidegger. Die Wahrheit über die Schwarzen Hefte*, Dunkler und Humblot).

⁴⁸ Cfr. F.-W. von Herrmann, *Die Reinheit des seynsgeschichtlichen Denkens* Heidegger *Studies*, Vol. 33, Being-historical Thinking and Mindfulness: Plato, Leibniz, Hegel, and the Question of Truth (2017). <https://www.jstor.org/stable/45014508>

gico-fondamentale della questione dell'essere si fa domanda sulla verità dell'essere come itinerario dentro la "radura dell'essere" e il suo oblio. Tale itinerario, sottolinea von Herrmann, si trasforma progressivamente nell'*Entwurzelung des Abendlandes* (sradicamento dell'Occidente- GA 94, 292) dalla verità dell'essere, come 'sradicamento degli enti dall'essere' nel "dominio del calcolo" (GA 94, 388) imposto alla natura dalla tecnica (GA 94, 363).

Nei *Quaderni*, prosegue von Herrmann, i concetti che esprimono la critica heideggeriana al 'giudaismo internazionale' sono *die Bodenlosigkeit* (assenza di territorialità), *das Geschichtslose* (assenza di storicità), *das bloße Rechnen* (il puro calcolo), *die Weltlosigkeit* (l'assenza di mondo), *die leere Rationalität und Rechenhaftigkeit* (la vuota razionalità e attività calcolatrice), *das Versäumnis der Seinsfrage* (l'omissione della questione dell'essere), *die Machenschaft des Seienden* (la macchinizzazione dell'ente), *die Entwurzelung alles Seienden aus dem Sein* (lo sradicamento di tutto l'essente dall'essere). Chi conosce quei trattati ontostorici non può che comprendere che i concetti elencati indicano – nel lessico heideggeriano – lo spirito del Moderno e non solo ebraico. Condividendo, in senso generale, le posizioni di von Herrmann, in questo contributo si intende ritornare su quelle *Riflessioni e Note* heideggeriane dei *Quaderni Neri* con particolare riferimento all'affermazione dell'"autoannientamento degli Ebrei".

Intorno all'Autoannientamento degli Ebrei

Nelle *Riflessioni XII* (1939-1941, GA 96), Heidegger scrive:
 Gli ebrei 'vivono' del loro spiccato talento calcolante.
 (Die Juden ,leben' bei ihrer betont rechnerischen Begabung)

Quel 'vivono' (*leben*) messo tra virgolette è interessante. Quando si dice che un lavoratore *vive* del suo lavoro, si intende che il lavoro è *condizione* (innanzitutto materiale) della sua esistenza, che rende possibile l'esistere e il continuare a esistere.

Mettendo tra parentesi il verbo 'vivere', Heidegger segnala la necessità di intenderlo oltre il significato letterale (conservare l'esistenza). In senso lato, vivere indica un modo di concepire l'esistenza e il mondo. Si dice, ad esempio, che *si vive* la vita con leggerezza o con profondità. Qui 'vivere' non indica la condizione della conservazione materiale dell'esistenza, ma un modo di concepirla e rappresentarla. È una *Weltanschauung*. Che in questa identificazione heideggeriana abbia un ruolo marginale anche una grossolana componente culturale, alimentata da luoghi comuni, sembra testimoniarlo la citatissima lettera alla moglie Elfriede del 1920, in

cui parla degli ebrei ovunque dediti ad attività calcolanti-commerciali⁴⁹: «Hier spricht man viel davon, daß jetzt so viel Vieh aus den Dörfern von den Juden fortgekauft wird [...]. Die Bauern werden hier oben allmählich auch unverschämt u. alles ist überschwemmt von Juden u. Schiebern» (Qui si parla molto del fatto che adesso tantissimo bestiame dei paesi viene comprato dagli Ebrei [...]. I contadini quassù si fanno sempre più impudenti e tutto è invaso da Ebrei e affaristi»).

L'attività calcolatrice è cifra di un modo di concepire l'esistenza che connota l'ebreo. Solo l'ebreo? No. Si può anche dire che il lessico di Heidegger si alimenti di riferimenti culturali diffusi all'epoca⁵⁰; tuttavia, nella sua prospettiva speculativa, il modo di vivere in cui consiste il calcolare non è esclusivamente ebreo: definisce il Moderno come tale.

Che il passo delle *Riflessioni XII* non debba essere inteso in chiave antisemitica è chiarito dall'intera speculazione heideggeriana degli anni '30 e '40. Nel contributo del 2020 citato, von Herrmann ricorda un passo dei *Contributi alla filosofia (dall'Evento)* in cui si rileva che è una sciocchezza affermare che la ricerca sperimentale è nordico-germanica e quella razionale *straniera* (vale a dire ebraica); in tal caso, infatti, si dovrebbero annoverare Newton e Leibniz tra gli 'ebrei'. Interpretare la natura in senso matematico è l'indispensabile prerequisito della necessità e possibilità della misurazione sperimentale. Data l'importanza, la si riporta in tedesco:

Der reine Blödsinn zu sagen, das experimentelle Forschen sei nördlich-germanisch und das rationale dagegen *fremdartig* [also jüdisch]. Wir müssen uns dann schon entschließen, Newton und Leibniz zu den 'Juden' zu zählen. Gerade der Entwurf der Natur im mathematischen Sinne ist die Voraussetzung für die Notwendigkeit und Möglichkeit des 'Experimentes als des messenden'⁵¹

La razionalità calcolante appartiene dunque al Moderno, non all'ebrai-

⁴⁹ Cfr. M. Heidegger, *Mein liebes Seelchen! Briefe Martin Heideggers an seine Frau Elfride 1915 – 1970*, a cura di G. Heidegger, Deutsche Verlags-Anstalt, München, 2005. Le lettere di Martin Heidegger alla moglie furono consegnate da quest'ultima, dopo la morte del filosofo, alla nipote Gertrud con la richiesta di non pubblicarle prima dell'anno 2000. Ecco perché solo 29 anni dopo la morte del nonno Martin e 13 anni dopo la morte della nonna Elfride, Gertrud ha pubblicato una selezione delle oltre mille lettere, che non hanno portato però novità particolari. Sulla corrispondenza heideggeriana cfr. anche M. Heidegger, K. Jaspers, *Briefwechsel mit Karl Jaspers (1920-1963)*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1992; M. Heidegger, H. Arendt, *Briefe 1925 bis 1975 und andere Zeugnisse*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1998.

⁵⁰ Cfr. anche H. Cohen, *Deutschtum und Judentum*, in *Deutschtum und Judentum. Ein Disput unter Juden im Deutschland*, a cura di C. Schulte, Reclam Verlag, Stuttgart 1993. Lì si legge, infatti, che solo l'umanità germanica "poggia su di un'etica" (p. 52) e che perciò chiunque dovrebbe riconoscere la comunità interiore tra "germanicità" ed "ebraismo", dal momento che il termine umanità ha origine nel 'messianismo' dei profeti israeliani.

⁵¹ GA 65, p.163.

cità: ha le sue radici nel *cogito* cartesiano. L'*Epoca dell'immagine del mondo*⁵² offre una formidabile chiarificazione della questione:

è nella metafisica di Cartesio che per la prima volta l'ente è determinato come oggettività del rappresentare e la verità come certezza del rappresentare stesso. Il titolo della sua opera principale suona: *Meditationes de prima philosophia*, meditazioni sulla filosofia prima. *Prote filosofia* è la designazione aristotelica di ciò che più tardi sarà detto metafisica. L'intera metafisica moderna, Nietzsche compreso, si mantiene nell'interpretazione dell'ente e della verità stabilite da Cartesio⁵³.

La riflessione cartesiana si colloca all'interno del problema platonico-socratico dell'ente, ma «che la domanda non compaia in questa formulazione nelle *Meditationes* cartesiane non fa che dimostrare come la mutata risposta ad esso determini in modo essenziale la nuova posizione fondamentale della domanda stessa. L'interpretazione cartesiana dell'ente e della verità creò il presupposto su cui riposa la possibilità di una dottrina della conoscenza e di una teoria del conoscere [...] con Cartesio è iniziato il compimento della metafisica occidentale»⁵⁴.

Cartesio compie la metafisica occidentale, interpretando l'uomo come *subjectum*, e getta la base metafisica di ogni successiva antropologia di ogni specie e indirizzo. L'antropologicità della metafisica cartesiana significa che l'*uomo* diventa la verità. Individuo e Soggetto non sono lo stesso, perché soggetto indica un modo di pensare e rapportarsi all'essere che non è l'individuo, ma determina l'individualità dell'individuo.

Che il *subjectum* moderno non sia l'individuo greco Heidegger lo chiarisce attraverso il noto confronto tra l'io protagoreo (così come lo presenta Platone nel *Teeteto*) e l'*ego cogito*: l'io protagoreo è misura di tutte le cose, di quelle che sono in quanto sono, e quelle che non sono in quanto non sono; ma «l'asserzione sofistica di Protagora non è affatto di tipo soggettivistico: solo il pensiero di Cartesio sarà in grado di produrre il rovesciamento del pensiero greco»⁵⁵.

L'*ego* di Protagora «soggiorna nella cerchia del non essere nascosto che gli è assegnata in quanto è questo io. Su questa base egli percepisce

⁵² Il saggio è composto nel 1938, per la contestuale conferenza che si tenne a Friburgo e successivamente inserito nel volume Holzwege, GA 65. Cfr. il testo italiano M. Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo, Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, cura e traduzione P. Chiodi, Firenze 1987.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ M. Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo, Sentieri interrotti*, cit., p. 84, nota 4.

⁵⁵ M. Heidegger, *Sentieri Interrotti, L'epoca dell'immagine del mondo*, cit., nota pp. 90-92.

come essente tutto ciò che è presente in questa cerchia»⁵⁶. Il soggiornare nell'apertura dell'ente è la *misura* dell'esser-nascosto e del non-esser-nascosto: «attraverso la delimitazione del via via non-nascosto, è offerta all'uomo la misura che definisce un se-stesso, ogni volta rispetto a quello e a questo»⁵⁷. *Ogni volta* indica che l'uomo definisce la propria individualità nella misura in cui percepisce il "via via non-nascosto".

In questo modo, l'io protagoreo «non riceve da una *iitā* a se stante la misura a cui dovrebbe adeguarsi ogni ente nel suo essere [...] l'esser-nascosto dell'ente e la indecidibilità di quanto riguarda l'esser-presente e il non-esser-presente dell'ente, e parimenti di quanto riguarda l'aspetto dell'ente»⁵⁸. In quanto soggiorna nello svelamento, l'io protagoreo sa che la presenza è *indecidibile* e si rapporta all'esser-presente come a un non essere nascosto. L'ente è il «sorgente e l'aprentesi [...] non diviene essente per il fatto che l'uomo lo intuisca nel corso della rappresentazione intesa come percezione soggettiva. È piuttosto l'uomo a esser guardato dall'ente, cioè dall'autoaprentesi all'esser-presente in esso raccolto».

Il senso greco della verità permette di comprendere, per contrasto, la *posizione metafisica* di Cartesio: «nel concetto di *subjectum* risuona ancora l'essenza greca dell'essere, lo *ὑποκείσται* dello *ὑποκείμενον*», ma «in una forma oscura e irricognoscibile dell'esser presente (cioè nella forma di ciò che sta sempre sotto). Perciò è necessario prendere le mosse da questo concetto per procedere alla ricerca dell'essenza del mutamento avvenuto nella posizione fondamentale della metafisica. Una cosa è la salvaguardia della cerchia del non-essere-nascosto via via delimitato dalla percezione di un essente presente (l'uomo come *mètron*) e un'altra è il procedere nell'illimitata regione della possibile oggettivazione, mediante il calcolo del rappresentabile accessibile a ognuno e vincolante per tutti»⁵⁹.

Ecco il tratto nuovo del Moderno: l'anticipazione dell'ente come oggetto. Anticipare è calcolare, prevedere, rap-presentare quale *porre innanzi* che concepisce la presenza come contrapposizione e insieme rapportabilità, in cui il soggetto è «principio di ogni misura» e l'ente si fa *immagine*. L'uomo «si fa un'idea fissa dell'ente» come *ciò che ci si rappresenta*, come *immagine*: «è un unico processo quello in virtù del quale il mondo si costruisce ad immagine e l'uomo a *subjectum* nel mezzo dell'ente».

A questa frase Heidegger fa seguire una lunga nota, dove mostra che l'ente in quanto ente è *ὑποκείμενον* in quanto presta, in base a sé stesso, al fondo delle sue proprietà costanti e dei suoi stati mutevoli: precede, *anticipa*, ogni proprio modo di essere. L'oggettività dell'oggetto è soggettività

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

nel senso dello *star sotto che garantisce un fondo permanente*, base di ogni possibile divenire.

L'essenza del *fundamentum inconcussum veritatis* è questa garanzia. All'interno di questa concezione dell'esser ente, accade che uno degli enti-*subjectum* predomini sugli altri come *fondamento di ciò che è fondamentale: subjectum* in modo essenzialmente incondizionato. L'uomo rivendica «la pretesa a un *fundamentum inconcussum veritatis*» liberandosi dai vincoli dottrinari religiosi della verità divina, dirigendosi verso «una legislazione autonoma e autosufficiente». E poiché si può garantire la certezza del proprio sapere solo nella misura in cui si sappia cosa può essere saputo, cosa significa sapere e cosa certezza, questo è stato «il compito metafisico di Cartesio [...] stabilire il fondamento metafisico del liberarsi dell'uomo per la libertà come autodeterminazione certa di sé stessa»⁶⁰. Se l'essenza della libertà è la certezza di sé, il suo fondamento o *subjectum* «deve essere alcunché di certo e di capace di soddisfare alle esigenze suddette»⁶¹.

Questa garanzia è offerta dall'affermazione *cogito, ergo sum*, che – secondo Heidegger – consiste nell'affermare che «contemporaneamente (nello stesso tempo e con uguale durata) al pensiero dell'uomo, è conessente-presente l'uomo in modo indubitabile; cioè, ora: è dato a sé stesso assieme. Pensare è rappresentare (porre innanzi), è rapportamento rappresentativo al rappresentato (idea come *perceptio*)»⁶². La logica di Cartesio, secondo Heidegger, è questa: se c'è un pensare, c'è qualcosa che pensa, perché il pensare è il predicato-effetto del soggetto pensante; il pensante è l'Ente che «prestà in base a sé stesso» e che «come tale sta anche alla base delle sue proprietà costanti e dei suoi stati mutevoli». Questo *subjectum* non è più 'io' allo stesso modo in cui lo era l'individuo protagonista, ma è il 'fondo' che garantisce e legittima la rappresentazione stessa.

Con Cartesio l'io assurge a sostrato che, non solo garantisce il fondo a sé, ma fonda e garantisce la stessa logica del sostrato, ossia il rappresentare, in quanto «a partire da sé porre qualcosa innanzi a sé, e rendersi sicuri "e garanti" di questo "posto" come tale. Questo assicurarsi è necessariamente un calcolare, perché solo il calcolare garantisce anticipatamente e costantemente la possibilità dell'esser-certo di ciò che deve essere rappresentato»⁶³. Il *cogito* cartesiano esprime l'essenza del pensare-rappresentare moderno inteso come calcolo di ciò che sarà e di ciò che non sarà, sulla base dell'anticipazione *essenziale e fondamentale*

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ibidem.*

dell'essere dell'ente. L'essere dell'ente è essere-*objectum*: ciò che il soggetto riconosce come certo.

Quindi il rappresentare non è solo il porre-innanzitutto (*vor-stellen*), ma è insieme l'essere garante dell'esser-posto: la certezza di ciò che sarà posto. La rappresentazione è calcolo perché, prima ancora di porre, possiede già la certezza di ciò che andrà a porre. L'ente è passato da essente-presente a oggetto (*Gegen-stand*), poiché il «rappresentare sospinge tutto nell'unità dell'oggettivato».

Qui si presenta un aspetto decisivo per la nostra lettura: «l'io dell'uomo è posto al servizio di questo *subjectum*». Il soggetto è una struttura metafisica, non è l'individuo.

Questo per la nostra indagine ha una doppia importanza: Cartesio apre la via del Soggetto moderno, che non è l'io individuale, ma soggetto metafisico a cui l'io individuale è asservito; il pensare del Soggetto Moderno è un rappresentare nel senso del calcolare. Il Soggetto metafisico è una forma di "volontà di potenza" ben diversa dalla volontà individuale.

Nelle *Riflessioni IX* (1938), si legge: «ora, a tratti, la Seconda guerra mondiale compare all'orizzonte dell'uomo», eppure sembra «come se una volta ancora la *decisione vera e propria* non sia calcolabile». Tale decisione, prosegue Heidegger, non sarebbe «affatto tra guerra e pace, democrazia o autorità, bolscevismo o cultura cristiana, ma invece tra *presa di coscienza* e ricerca del realizzarsi iniziale attraverso l'Essere (*Seyn*) da una parte, e la *folia* della definitiva umanizzazione dell'uomo sradicato dall'altra»⁶⁴.

Queste ultime affermazioni sono state correlate con la definizione più stupefacente dei Quaderni heideggeriani, per cui la Shoah sarebbe una sorta di «autoannientamento» degli Ebrei:

Non appena ciò che è essenzialmente "ebraico" in senso metafisico lotta contro l'ebraicità, si raggiunge il culmine dell'autoannientamento nella storia; ammesso che l'"ebraicità" si sia impadronita ovunque e completamente del potere, così che la lotta contro l'"ebraicità" rientra anche e innanzitutto nella sua sovranità⁶⁵.

In passaggi differenti, Heidegger parla anche dell'autoannientamento del comunismo e dei tedeschi.

Annientare non indica per forza l'eliminazione fisica. Vi è l'annientamento dell'umanità, ad esempio, quando l'ultimo "umano" nietzschiano va verso la fine (*Verendung*). Qui è dunque in gioco quello che Heidegger definisce l'altro inizio.

Cosa significa che gli ebrei si sono autoannientati? Significa che hanno

⁶⁴ M. Heidegger, *Überlegungen IX*, in *Überlegungen VII-XI*, GA, vol. 95, cit. pp. 16-17.

⁶⁵ M. Heidegger, *Anmerkungen I-V (Schwarze Hefte 1942-1948)* GA 97, cit.

causato materialmente il loro annientamento (sono stati causa efficiente)? Oppure che non hanno materialmente causato il loro annientamento (non sono stati causa efficiente), ma hanno vissuto in modo tale da rimanere vittime del loro stesso atteggiamento? Chi la fa l'aspetti?

Si intende dare una risposta nel § 4. Prima si deve chiarire il contesto concettuale in cui le affermazioni heideggeriane si collocano, a iniziare dalla sua concezione dell'Essere come *α-λήθεια* nel senso di *Lichtung* ed *Ereignis*. Sono i concetti più complessi e delicati nel pensiero heideggeriano, ma non ci si può esimere dall'affrontarli in modo inevitabilmente essenziale. *α-λήθεια* non è un semplice dis-velare, ma anche un nascondere, che Heidegger chiama anche *Lichtung*. La *Lichtung* (o *Wald-lichtung*) è lo spazio che si apre nel mezzo del bosco. Il bosco, fitto e oscuro, presenta tratti in cui gli alberi sono più radi e può filtrare la luce. La *Lichtung* è il luogo in cui uno squarcio di luce nasce dall'oscurità e vive circondata da essa; perciò non è né luce né ombra, ma convivenza di ombra e luce. Per Heidegger la sola luce *semplifica* e acceca, rende impossibile la visione. Ma la *Lichtung* è anche luogo di sosta, di partenza e di intreccio di sentieri, suoni e silenzio; perciò è un cercare e un perdersi, un incontro che non trova mai definitivamente, un girare intorno a ciò che si cerca per custodirlo: ciò in cui ci si perde, ma che deve essere *custodito nella sua mai definitiva dicibilità*.

Su un tale disvelare ovvero «sulla disvelatezza l'uomo non ha alcun potere»⁶⁶. Non vi è diretta responsabilità dell'uomo nel disvelamento dell'ente: «che a partire da Platone il Reale si mostri nella luce di idee non è qualcosa che ha prodotto Platone. Il pensatore ha solo risposto a ciò che gli ha parlato»⁶⁷. In questo rispondere a ciò che gli ha parlato consiste il legame di «coappartenenza» tra uomo ed essere e in tale coappartenenza è contenuta la verità dell'uomo e dell'essere.

Qui si presenta l'*Ereignis*, quale *evento* in cui essere e uomo sono co-appartenenti in quanto si cor-rispondono. *Ereignis* è uno dei termini più complessi del pensiero heideggeriano. Qui è sufficiente ricordare che è un mostrare che rimane sottratto da ciò che rende visibile e, in questo senso, è *Lichtung*. Ma quel restare sottratto, nel rivelare la storia con le sue «epoche», è anche un permanere essenzialmente in ciò che così rivela. In questo modo, «epoca» (e dunque ogni epoca storica) è un modo in cui l'*Ereignis* offre l'offerta e si ritrae permanendo. Ogni epoca è cioè una particolare «sospensione» dell'Essere. Ma *Ereignis* è anche «er-eignen»: l'accadere del proprio (*eigen*). Ecco perché, nel paragrafo 267 dei *Contributi alla filosofia* (*Das Sein. Ereignis*), Heidegger afferma che *Ereignis* indica l'accadimento in cui si incontra sé stesso nell'altro, l'accadere dell'incontro con ciò che è «eigen»: un pervenire a ciò che è proprio attraverso un incontro, complicato dalla

⁶⁶ Ivi, p. 13.

⁶⁷ *Ibidem*.

circostanza che in esso la progressione lineare del tempo si capovolge: è un andare avanti che è un tornare indietro, e il suo darsi è un ritrarsi nel tempo. La complessità dell'*Ereignis* è data anche dal rilievo, tutt'altro che banale, che Heidegger fece nel 1969, riconoscendo che con l'*Ereignis* non si pensa più "greco" («mit dem Ereignis wird überhaupt nicht mehr griechisch gedacht»).

Tutto ciò, in questa sede, induce ad affermare che l'autoriflessività lessicale dell'espressione *Selbst-vernichtung* (*auto-annientamento*) non possa essere intesa nel senso letterale di cui si diceva all'inizio, ma debba essere riconosciuta come iperbole linguistica atta a richiamare l'attenzione su concetti che non hanno nulla a che fare con l'antisemitismo culturale comunemente inteso.

Si leggano le *Note I-V (1942-1948)* in GA 97:

‘Profezia’ è la tecnica di difesa da un destino storico (*des Geschicklichen der Geschichte*). È uno strumento della volontà di potenza. Che i grandi profeti siano ebrei è un fatto il cui intimo significato (*Geheimes*) non è stato ancora pensato”.

Che la ‘profezia’ sia definita come uno strumento della volontà di potenza *non* significa che essa sia espressione dei profeti dell'Antico Testamento ma che per Heidegger ‘la volontà di potenza’ sia cominciata con il *Moderno*. Ed è qui che Heidegger chiarisce il quadro:

Nota per gli asini: questa osservazione non ha nulla a che vedere con l'‘antisemitismo’. Questo è così stupido e così riprovevole come gli atteggiamenti sanguinari e soprattutto quelli incruenti del cristianesimo contro ‘i pagani’.

Questa *Nota per gli asini* non solo giudica *stupido e riprovevole* l'antisemitismo, anche e soprattutto che il corso metafisico del *Moderno*, che ha la sua origine nel *cogito*, è volontà di potenza in senso ben diverso dagli atteggiamenti sanguinari. Per questo, come si affermava anche altrove⁶⁸, si sostiene che l'Autoannientamento degli Ebrei sia un'affermazione iperbolica, non antisemitica, correlata alla concezione heideggeriana del *Moderno* e della *Tecnica moderna*, di cui, a questo punto, si devono richiamare i capisaldi.

⁶⁸ N. Cusano, *La Filosofia Futura* 4/2015, *Heidegger e l'«autoannientamento degli Ebrei»*, Mimesis 2015.

Sulla concezione heideggeriana della Tecnica

Nel saggio *La questione della Tecnica*⁶⁹, Heidegger afferma che la tecnica non è l'essenza della tecnica e l'essenza della tecnica non è nulla di tecnico:

La tecnica non si identifica con l'essenza della tecnica. Quando cerchiamo l'essenza dell'albero non possiamo non accorgerci che ciò che governa ogni albero in quanto albero non è a sua volta un albero, che si possa incontrare tra gli altri alberi come uno di essi. *Allo stesso modo, anche l'essenza della tecnica non è affatto qualcosa di tecnico (so ist denn auch das Wesen der Technik ganz und gar nichts Technisches)*⁷⁰
(inserimento testo tedesco e corsivo miei).

Tecnica ed essenza della Tecnica sono cose diverse. In coerenza con l'affermazione che «tutto ciò che è essenziale (*alles Wesende*), non solo nella tecnica moderna, si mantiene ovunque nascosto quanto più a lungo possibile»⁷¹, anche l'essenza della tecnica tende a nascondersi.

A occuparsi di tale essenza non può essere la tecnica, ma deve farlo il pensiero che sa che ciò che è essenziale tende a rimanere nascosto: «poiché l'essenza della tecnica non è nulla di tecnico, bisogna che la meditazione essenziale sulla tecnica e il confronto decisivo con essa avvengano in un ambito che da un lato è affine all'essenza della tecnica e, dall'altro, ne è tuttavia fondamentalmente distinto»⁷².

Quando si chiede che cos'è la Tecnica, si danno di norma due risposte: è un mezzo in vista di fini; è un'attività umana. Le due definizioni, rileva Heidegger, sono correlate, perché approntare mezzi per raggiungere fini è un'attività umana. All'essenza della Tecnica appartiene l'apprestare e usare mezzi, ma vi appartengono anche i mezzi stessi. In questo senso, conclude Heidegger, la stessa Tecnica è un dispositivo: *instrumentum*. Heidegger conclude perciò che «la rappresentazione comune della tecnica, per cui essa è un mezzo e un'attività dell'uomo, può perciò denominarsi la definizione strumentale e antropologica della tecnica»⁷³.

Tale definizione della tecnica è "esatta", ma l'esattezza «non deve ne-

⁶⁹ M. Heidegger, *Die Frage nach der Technik, Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Verlag Günther Neske 1954, pp. 13-44; it. *La questione della tecnica, Saggi e Discorsi*, cura G. Vattimo, Mursia, Milano, 1976 (si utilizzerà questa traduzione, riportando però nei casi più importanti anche il testo originale tedesco).

⁷⁰ Ivi, p. 5.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Ivi, p. 27.

⁷³ *Ibidem*.

cessariamente svelare ciò che le sta di fronte nella sua essenza»⁷⁴. Per comprendere l'essenza della tecnica si deve riflettere sulla strumentalità in sé, su ciò che significano fine, causa ed effetto, che sono – in definitiva – «modi, tra loro connessi, dell'esser-responsabile»⁷⁵, i quali «portano qualcosa all'apparire. Fanno sì che questo avanzi nella presenza»⁷⁶. Essere-responsabile è il *far avvenire* (*ver-an-lassen*) nella presenza ciò che non è ancora presente: è portare «ciò che è presente all'apparire»⁷⁷. Tale portare è chiarito da un passo del *Simposio* platonico, che Heidegger traduce così: «Ogni far avvenire di ciò che – qualunque cosa sia – dalla non-presenza passa e si avvanza alla presenza è Ποίησις, pro-duzione (*Her-vor-bringen*)»⁷⁸. La pro-duzione (*Her-vor-bringen*), sia essa naturale o artigianale, conduce fuori dal nascondimento (*Verborgenheit*) nella disvelatezza (*Unverborgenheit*) e

questo venire nella disvelatezza si fonda e prende avvio (*beruht und schwingt*) in ciò che chiamiamo il disvelamento (*das Entbergen*). I Greci usano per questo la parola αλήθεια. I romani la traducono con *veritas*. Noi tedeschi diciamo *Wahr-heit* e la intendiamo comunemente come esattezza (*Richtigkeit*) della rappresentazione⁷⁹.

La tecnica è perciò un modo del disvelare, che «dispiega il suo essere (*west*) nell'ambito in cui accadono disvelare e disvelatezza (*Unverborgenheit*), dove accade la αλήθεια, la verità»⁸⁰. Le tecnica è strumento, l'essenza della Tecnica è un modo dell'*Entbergen* come αλήθεια-*Lichtung* e pro-duzione: un *condurre fuori dal nascondimento nella disvelatezza*.

Fino a oggi si sono presentate due modalità fondamentali di disvelamento tecnico: antico e moderno. Quello antico è un disvelare l'ente secondo una modalità "artigianale" che "rispetta" la Natura qualitativamente concepita; quello moderno, invece, è un *Entbergen* guidato dalle «moderne scienze esatte», fondate sulla concezione della Natura come *essenzialmente utilizzabile e reimpiegabile*⁸¹. La Tecnica moderna riduce la qualità a quantità e sfida la natura (*heraus-fordern*) per sfruttarla in vista dell'accumulazione. Nella tecnica antica, le pale del mulino a vento danno energia solo quando c'è vento;

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ivi*, p. 7.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ivi*, p. 8.

⁷⁸ *Ivi*, p. 9.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, p. 10.

⁸¹ Cfr. anche M. Heidegger, *Holzwege, Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935-36), Introduzione H. G. Gadamer, cura F. W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1950; *Sentieri Interrotti, L'origine dell'opera d'arte*, tr. it. P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1984.

la Tecnica moderna costruisce sistemi per immagazzinare l'energia e *renderla disponibile*: «il disvelamento che governa la tecnica moderna ha il carattere dello *Stellen*, del richiedere nel senso della pro-vocazione»⁸².

La Tecnica moderna, basandosi sulle moderne scienze esatte che hanno ridotto la qualità a quantità, disvela il reale come *Be-stand*, fondo sempre disponibile allo sfruttamento. Questo modo di disvelare il reale come *Bestand* è una im-posizione (*Ge-stell*). Il *Gestell* tecnico è l'*Entbergen* che disvela il reale come *fondo essenzialmente impiegabile* (*Bestand*) in vista dello sfruttamento. In quanto è tale, il *Bestand* non è un semplice *objectum*, ma una struttura nascosta pronta all'impiego in ogni sua parte. La Tecnica moderna è un disvelare impositivo del Reale come Fondo stabile e garantito da sfruttare. Scrive Heidegger nell'*Aggiunta* al saggio *Sull'origine dell'opera d'arte*: la Tecnica «assume, nel *Gestell*, la potenza dell'incondizionato e il rap-presentare (*Vor-stellen*) trapassa dal percepire in senso greco al porre innanzi in modo sicuro e garantito»⁸³.

Due sono dunque i tratti della Tecnica moderna che meritano rilievo in questo contesto.

Il primo è che l'*Entbergen* della tecnica moderna, guidato dalle «moderne scienze esatte», non è il produrre della tecnica antico-artigianale, ma un pro-vocare (*heraus-fordern*) la natura affinché ciò che essa dà possa essere accumulato, trasformato, immagazzinato. Lo sfruttamento tecnico è un promuovere volto a garantire la massima resa con i minimi costi. Mentre le pale del mulino a vento danno energia solo nell'atto in cui vi è il soffio, lo sfruttamento tecnico moderno immagazzina l'energia per renderla disponibile in qualsiasi altro momento. Il disvelare tecnico moderno è perciò uno «*Stellen*» (letteralmente «porre») che «pro-voca» in quanto esige che ciò che viene posto possa essere impiegato e reimpiegato: pone in quanto esige che il posto sia essenzialmente «utilizzabile». Il secondo è che l'Umano non è il responsabile del disvelamento tecnico, ma è inserito all'interno del *Gestell*, in quanto anche lui è disvelato dal *Gestell*.

Heidegger rovescia la prospettiva strumentale della tecnica di ogni antropologia tradizionale: l'Umano non usa la Tecnica, ma ne viene usato: non come lo sono le cose, ma in quanto è utilizzato per utilizzare le cose. Per comprendere questo rovesciamento va tenuto presente quanto si è visto a proposito del passaggio dall'io individuale al soggetto moderno. La Tecnica qui è il soggetto moderno; l'individuo è l'utilizzatore utilizzato a utilizzare.

In questo modo, pur essendo parte del *Gestell* tecnico, l'Umano *non è responsabile di esso*, ma lo subisce: «in quanto esercita la tecnica, l'uomo prende parte all'impiegare come modo del disvelamento. Solo la disvelatezza stessa, entro la quale l'impiegare si dispiega, non è mai opera

⁸² M. Heidegger, *La questione della tecnica*, cit. p. 12.

⁸³ M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, cit. p. 67.

dell'uomo, come non lo è l'ambito entro il quale egli già sempre si muove quando si rapporta a un oggetto come soggetto»⁸⁴. La Natura è sfruttata per sé, l'Umano è sfruttato per sfruttare la Natura. Heidegger precisa costantemente che la tecnica moderna non è l'esito di un comportamento messo in atto da un tipo di uomo colpevole di un certo oblio dell'essere. Ma dove accade il disvelamento, se e in quanto non è semplicemente opera dell'Umano? Dovunque l'Umano esista, viva, esperisca: «egli si trova già sempre portato nel non-nascosto»⁸⁵.

Il *Gestell* provocante della Tecnica moderna costituisce il più grande pericolo (*im höchsten Sinne Gefahr*): non per la pericolosità degli apparati tecnologici o perché nasconde il produrre-*pòiesis* antico, ma perché cela il disvelare come tale, ovvero «minaccia con la possibilità che ogni disvelamento si risolva nell'impiegare e che tutto si presenti solo nella disvelatezza del fondo» («das Wesende der Technik bedroht das Entbergen, droht mit der Möglichkeit, daß alles Entbergen *im Bestellen* aufgeht und alles sich nur in der Unverborgenheit des Bestandes darstellt»⁸⁶).

L'agire umano (*Menschliches Tun*) non può scongiurare da solo il pericolo («kann nie allein die Gefahr bannen»). Tuttavia, «quanto più ci avviciniamo al pericolo, tanto più chiaramente cominciano a illuminarsi le vie verso ciò che salva, tanto più noi ci facciamo interroganti»⁸⁷. Può darsi, allora, «che un disvelamento concesso più originariamente sia in grado di far apparire in mezzo al pericolo per la prima volta ciò che salva, che nell'età della tecnica non si manifesta, ma piuttosto si nasconde ancora?»⁸⁸.

Heidegger cita Hölderlin «wo aber das Gefahr ist, dort wächst das Rettende auch»: *dove vi è il pericolo, lì cresce anche ciò che salva*. Ciò significa innanzitutto che, solo addentrandosi nel pericolo, si può incontrare ciò che salva. Se, infatti, ciò che salva dal pericolo è là dove è il pericolo, allora l'unico modo per salvarsi dal pericolo è entrare in esso, attraversarlo fino in fondo.

Nel caso specifico: solo promuovendo l'*Ent-bergen* tecnico, con il suo *Gestell* e il pericolo che porta con sé, si promuove il luogo in cui è custodito ciò che salva dal *Gestell*. In fondo anche il santo è tale solo in quanto conosce profondamente il «peccato» e ne prende le distanze. Che valore avrebbe la santità, se fosse inconsapevole e involontaria?

Questo significa che chi porta il pericolo al suo massimo compimento si addentra di necessità nel luogo in cui cresce ciò che salva. Si può utilizzare tutto ciò per rileggere la *Selbstvernichtung* degli ebrei? Pare

⁸⁴ M. Heidegger, *La questione della tecnica*, cit. p. 13

⁸⁵ Ivi, p. 14.

⁸⁶ Ivi, p. 43.

⁸⁷ Ivi, p. 44.

⁸⁸ Ivi, p. 43.

proprio di sì: chi porta il pericolo al suo massimo grado apre la via del suo superamento.

In quanto l'Umano è utilizzato a utilizzare dalla Tecnica, se Heidegger intende da un lato che alcuni popoli siano più disponibili di altri a lasciarsi impiegare dall'utilizzo tecnico e dall'altro che l'ebraicità (in senso ampio) ha favorito lo sviluppo della tecnica nel moderno, ecco che la conclusione è d'obbligo: ciò che favorisce il pericolo estremo, ospita anche ciò che salva dal pericolo. Su tali basi, mettendo in relazione lo «sradicamento» (*Entwurzelung*) storico del popolo ebraico con la loro maggiore disponibilità a essere impiegati dal disvelare tecnico, li si mette in relazione anche con ciò che massimamente salva.

I due significati impliciti di ebraicità e il contributo heideggeriano sulla tecnica. Conclusioni

Torniamo al testo heideggeriano lasciato in sospeso nel §2: «non appena ciò che è essenzialmente "ebraico" in senso metafisico lotta contro l'ebraicità, si raggiunge il culmine dell'autoannientamento nella storia; ammesso che l'"ebraicità" si sia impadronita ovunque e completamente del potere, così che la lotta contro l'"ebraicità" rientra anche e innanzitutto nella sua sovranità».

Lo intendiamo ipotizzando che il linguaggio heideggeriano implichi – senza dichiararlo – due diversi significati di 'ebraicità'. Un significato è ampio, metafisico, di ebraicità, che indica il modo di pensare l'ente nel solco della modernità e di vivere alla luce del riconoscimento di competenze e talenti indirizzati allo sviluppo delle scienze esatte. Sono, questi, quei modi di esistere del Moderno che meglio garantiscono lo sviluppo della tecnica. Accanto a tale significato ve ne è un altro, storico, che indica gli individui che, nel caso specifico, sono stati deportati e annientati nei lager. Si ripeta: il primo significato è metafisico, il secondo storico. Ciò significa che il primo significato è molto più ampio e comprende anche individui non ebrei, li definiremo ebraici in senso ampio, proprio in quanto accoglienti-favorevoli il Moderno: ebreo indica lo spirito del Moderno in quanto si lascia utilizzare come utilizzatore della tecnica.

Vi è una ebraicità metafisica, che più ha promosso l'*Entbergen* tecnico in quanto è stata utilizzata come utilizzatrice, e una ebraicità storica, a cui appartengono gli individui sterminati nei lager nazisti. La *Selbstvernichtung* degli Ebrei si gioca sulla compresenza di entrambi i significati e sulla macchinicità della bomba atomica e dei lager quali espressioni dell'*Ent-bergen* tecnico come le centrali idroelettriche. La *Selbst-vernichtung* degli Ebrei significherebbe che gli Ebrei metafisici, i migliori sviluppatori della Tecnica, hanno promosso anche la guerra (e

quindi l'annientamento) in quanto utilizzati come utilizzatori. Il "*Selbst*" della *Vernichtung* sarebbe affermato in virtù di un gioco di corrispondenza formale, basata da ultimo sulla medesimezza dell'Uomo contemporaneo in quanto utilizzato-utilizzatore del *Gestell* tecnico. Anche se può suonare paradossale – e Heidegger aveva forse cercato proprio questa paradosalità – ciò significa che l'annientamento degli Ebrei è stato un evento *destinale* dell'*Entbergen* tecnico. Un evento riconosciuto come tragico e drammatico dall'uomo Heidegger (come mostra anche il libro di Von Herrmann e Alfieri), ma che lo sguardo della sua filosofia comprende nella sua portata "destinale" di *Ent-bergen* tecnico.

In questa lettura interpretativa, non si riconosce una forma di antisemitismo e si è d'accordo con la *Nota per asini* heideggeriana prima analizzata (Note I-IV, GA 97), dove Heidegger intende dire che quella che lui chiama 'profezia' è uno strumento della volontà di potenza e non espressione dei profeti dell'Antico Testamento come tali. Significa, invece, che la volontà di potenza ha le sue radici nella modernità.

Se la nostra lettura è corretta, a Heidegger andrebbe mossa la seguente critica: definendo "ebraicità" un modo di vivere maggiormente promuovente l'*Ent-bergen* tecnico, svuota il termine «ebreo» del significato storico che in altro senso pretende che abbia. Chiede a uno stesso termine di indicare sia il particolare che l'universale ovvero pretende che il Particolare indichi l'Universale. Heidegger fa qualcosa di analogo quando parla del Tedesco in questi termini: «il Tedesco soltanto può poetare [...] egli solo riconquisterà l'essenza della *Θεωρία* e creerà finalmente la logica»⁸⁹. Se «essere ebreo» indica l'umanità che è provocata a provocare l'essere *Bestand* delle cose, il termine «ebreo» viene svuotato del suo significato, perché qui si tratta della modalità di pro-duzione/disvelamento appartenente all'«epoca» della tecnica.

Quello heideggeriano è un errore che la filosofia conosce bene. Lo compie Talete quando, per esprimere l'essenza del Tutto, usa la parola «acqua». Heidegger come Talete: identificano una parte con il Tutto, affidano al particolare il compito di rappresentare l'universale.

Ci si può interrogare sui motivi per cui Talete sia arrivato a pensare che il significato «acqua» potesse esprimere il senso del Tutto e si può individuare il fondamento di quella scelta nelle caratteristiche proprie dell'acqua: è presente ovunque, capace di assumere forme differenti e così via. Allo stesso modo ci si può interrogare sui motivi per cui secondo Heidegger l'ebraicità potesse esprimere l'essenza tecnica della contemporaneità e trovarvi sicuramente il retroterra culturale di Heidegger. Ma tale rilievo non coglie il fulcro della questione. Con le parole di Heidegger: «dire che una filosofia è o no 'nazional-

⁸⁹ M. Heidegger, *Winke x Überlegungen (II) und Anweisungen*, in *Überlegungen II-VI*, GA, 94, cit., p. 30.

socialista' è come dire che un triangolo è coraggioso o vigliacco»⁹⁰. Cosa rimane di questo nostro approfondimento? La consapevolezza di una criticità e insieme di un contributo preziosissimo per ogni riflessione filosofica sulla tecnica: l'essenza della tecnica non è nulla di tecnico e tende a restare celata; non è uno strumento, ma un modo di disvelare un'epoca, in cui l'Umano è impiegato a utilizzare. Concetti decisivi soprattutto oggi, nel tempo dell'IA.

⁹⁰ GA 94, 348.

"Autoannientamento degli ebrei" e tecnica moderna Per una rilettura dei Quaderni Neri heideggeriani

Che senso hanno le *Note I-V* dei *Quaderni Neri* in cui Martin Heidegger sembra affermare l'*autoannientamento degli Ebrei*? Si deve vedere in questa e in altre affermazioni di quei *Quaderni* una forma di antisemitismo? E in che rapporto sarebbe tale antisemitismo con la sua filosofia?

L'articolo risponde con una rilettura teoretica delle *Riflessioni* e *Note* del periodo 1930-1948 volta a mostrare come quelle affermazioni siano intrinsecamente legate alla concezione heideggeriana del Moderno e della Tecnica, in un quadro di generale coerenza logica interna del sistema heideggeriano pur non esente da criticità lessicali/concettuali. Il che consente di ribadire l'importanza teoretica di questi scritti per qualsiasi riflessione filosofica sulla tecnica.

PAROLE CHIAVE: *Schwarze Hefte*, *Selbstvernichtung der Juden*, tecnica moderna, *ego cogito*, razionalità moderna

"The Self-Annihilation of the Jews" and Modern Technology: A Reinterpretation of Heidegger's Black Notebooks

What is the meaning of the passages in the *Black Notebooks* (Notes I–V) in which Martin Heidegger seems to speak of the "self-annihilation of the Jews"? Should such statements be regarded as a form of antisemitism, and if so, how are they related to his philosophy as a whole?

This article offers a theoretical reinterpretation of Heidegger's *Reflections and Notes* from the period 1930-1948, arguing that these controversial remarks are intrinsically linked to his conception of modernity and technology. Within this framework, they appear as part of a broader, internally coherent philosophical system – one that nonetheless reveals certain lexical and conceptual tensions.

By situating these statements within Heidegger's critique of modern rationality and the *ego cogito*, the paper reaffirms the theoretical significance of the *Black Notebooks* for any philosophical inquiry into the essence of technology.

KEYWORDS: *Schwarze Hefte*, *Selbstvernichtung der Juden*, modern Technique, *ego cogito*, modern rationality

Silvia Capodivacca

Critica della ragione cartografica

Il fallimento della rappresentazione totale

Il punto di partenza obbligato per la maggior parte delle riflessioni filosofiche sulla iper-realtà della rappresentazione cartografica è il frammento attribuito da Jorge Luis Borges a Suárez Miranda. Questo testo, *hortus conclusus* di genialità narrativa, funge da potente esempio delle derive della ragione cartografica, quando spinta al suo estremo limite.

[...] In quell'Impero, l'Arte della Cartografia raggiunse tale Perfezione che la mappa d'una sola Provincia occupava tutta una Città, e la mappa dell'impero, tutta una Provincia. Col tempo, codeste Mappe Smisurate non soddisfecero e i Collegi dei Cartografi eressero una Mappa dell'Impero, che uguagliava in grandezza l'Impero e coincideva puntualmente con esso. Meno Dedite allo Studio della Cartografia, le Generazioni Successive compresero che quella vasta Mappa era Inutile e non senza Empietà la abbandonarono alle Inclemenze del Sole e degli Inverni. Nei deserti dell'Ovest rimangono lacere Rovine della Mappa, abitate da Animalì e Mendichi; in tutto il Paese non è altra reliquia delle Discipline Geografiche.

Suárez Miranda, *Viaggi di uomini prudenti*, libro quarto, cap. XLV, Lérida, 1658.⁹¹

⁹¹ J.L. Borges, *Del rigore della scienza*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. 1, Mondadori, Milano 1984, p. 1253. Nel frammento borgesiano, accanto all'evidenza del paradosso cartografico, meritano attenzione due scelte stilistiche altrettanto significative. La prima è l'insistito e voluto utilizzo del maiuscolo per termini come "Arte della Cartografia", "Mappa", "Impero", "Provincia", "Collegi dei Cartografi", "Generazioni Seguenti", "Inclemenze del Sole e degli Inverni", "Discipline Geografiche" etc. L'espediente tipografico, invece che essere meramente decorativo o frutto di disattenzione, funziona perfettamente come l'equivalente testuale della mappa 1:1: in questo modo, quasi

La parabola borgesiana, intesa come allegoria dei processi conoscitivi, incarna il sogno positivista di una conoscenza totale e isomorfa alla realtà, un sogno il cui esito è l'inutilità e il decadimento dell'oggetto conoscitivo stesso. La mappa, nel suo farsi mondo, cessa di essere uno strumento di orientamento e diventa un duplicato superfluo, un doppione il cui unico destino è la rovina. La sua perfezione coincide con la sua condanna.

Nel saggio *Dell'impossibilità di costruire la carta dell'impero 1 a 1*, Umberto Eco accoglie la sfida lanciata da Borges e trasforma l'immagine in un argomento filosofico, sottoponendo l'idea di una mappa coestensiva al territorio a un brutale esame logico e semiotico. Oltre a constatare l'evidente impraticabilità del progetto, ne sviscera le contraddizioni costitutive attraverso una serie di postulati e ipotesi operative. La prima, fondamentale, considerazione di Eco stabilisce il campo d'indagine, distinguendo la mappa da un mero calco o impacchettamento del territorio. Essa deve conservare la sua natura di segno, di strumento semiotico atto a significare il territorio, non a sostituirlo. È proprio questa distinzione a generare il nucleo del paradosso:

Occorre dunque che (I) o la mappa non sia trasparente o che (II) non giaccia sul territorio o infine che (III) sia orientabile in modo che i punti della mappa giacciono su punti del territorio che non sono quelli rappresentati. Si dimostrerà che ciascuna di queste tre soluzioni conduce a difficoltà pratiche e a paradossi teorici insormontabili.⁹²

Eco procede quindi a smontare, sistematicamente, ogni possibile configurazione: la mappa opaca stesa altera l'ecologia del territorio rendendosi infedele; la mappa sospesa è inutilizzabile senza che il soggetto si ponga su di essa, falsificando così la rappresentazione della popolazione; la mappa trasparente e orientabile, soluzione apparentemente più promettente, introduce il problema del ripiegamento. È a questo livello che

ogni nome diviene concetto, isolato e elevato a entità assoluta e autonoma, proprio come la carta, impossibile e inutile, che viene descritta pretende di isolare e rappresentare tutti i singoli elementi del territorio nella sua completezza iper-realistica. La seconda scelta significativa risiede nel titolo del volume fittizio a cui il brano è attribuito: *Viajes de varones prudentes – Viaggi di Uomini Prudenti*. Con esso si stabilisce un'ironia degna di nota: laddove il contenuto del racconto celebra l'atto imprudente per eccellenza, l'*hybris* di una ragione cartografica che, spinta oltre il limite dell'utile, produce un oggetto mostruoso e autodistruttivo, la "prudenza" evocata dal titolo rappresenta il difetto di coloro che non osano allontanarsi da una rappresentazione perfetta e totalizzante, e che viaggiano invano. Le loro sono esplorazioni a metà, prive di scoperta ed esperienza autentica, poiché muoversi su una mappa che coincide con la realtà significa ribadire l'identico, non incontrare l'altro.

⁹² U. Eco, *Dell'impossibilità di costruire la carta dell'impero 1 a 1*, in Id., *Il secondo diario minimo*, Bompiani, Milano 1992, ebook.

l'analisi di Eco raggiunge la vetta di un'irresistibile benché astrusa lucidità, descrivendo come "catastrofe a scroto" quella in cui l'intera popolazione dell'impero rimane intrappolata in un "sacculo trasparente". Tuttavia, anche superato questo scoglio, la mappa ripiegata rappresenterebbe un territorio che include se stessa come oggetto ripiegato, diventando, per definizione, infedele una volta dispiegata. La riflessione si conclude con l'identificazione di un paradosso ancora più radicale, della "mappa normale". Una volta che essa ricopre integralmente il territorio, diventa per ciò stesso un suo elemento. Per essere fedele, la mappa dovrebbe quindi rappresentare anche se stessa mentre lo ricopre, innescando un processo di regressione infinita.

Una Mappa Normale è sensibile al paradosso Russell-Frege: territorio più mappa finale rappresentano un insieme normale in cui la mappa non è parte del territorio che definisce; ma non sono concepibili insiemi di insiemi normali (e quindi mappe di territori con mappe) anche se stessimo considerando insiemi di insiemi a un solo membro come nel nostro caso. Un insieme di insiemi normali deve essere concepito come un insieme non normale, in cui dunque la mappa delle mappe fosse parte del territorio mappato, *quod est impossibile*.⁹³

Da questo vicolo cieco logico, Eco trae tre corollari: 1) ogni mappa 1:1 è intrinsecamente infedele; 2) realizzando la mappa, l'impero si rende irrepresentabile; 3) ogni mappa 1:1 sancisce la fine dell'impero in quanto tale. Un altro modo (e un monito) per dirci che, la rappresentazione assoluta, più che segnare il compimento costituisce la negazione e la dissoluzione dell'oggetto rappresentato. Il valore di un modello non risiede nella sua aderenza mimetico-assoluta al reale, sempre destinata a fallire per ragioni sia pratiche che logico-formali. Al contrario, la mappa utile condensa capacità di astrazione, selezione e interpretazione e, attraverso una necessaria e produttiva riduzione della complessità, ci permette di agire e pensare nel mondo. Il sogno della rappresentazione perfetta è il sogno di un sapere che, volendo tutto afferrare, tutto dissolve.

Territorio-paesaggio-mappe: le tre figure della ragione cartografica

Volendo abbozzare una critica della ragione cartografica, ovvero cercando di tratteggiare sviluppo e declino di tale schema di pensiero, è importante definire i tre termini cardine, attorno ai quali esso ruota: il territorio, il paesaggio e la mappa. Con questa triade si delinea la progres-

⁹³ In *ibid.*

siva stratificazione di senso dell'orizzonte epistemologico all'interno del quale si dispiega la costellazione semantica della cartografia.

Ci avviciniamo innanzitutto al primo anello di questa catena, coincidente con il concetto di territorio. Comunemente inteso come l'elemento bruto, lo spazio pre-cartografico su cui la rappresentazione interviene, il territorio si rivela, a un'indagine più attenta, tutt'altro che un punto zero. Esso possiede un'immediata e ineludibile valenza politica e appropriativa, anzi potremmo dire che la sua definizione è inscindibile dall'atto del delimitare, del possedere e del governare. Non esiste stato, come viene giustamente osservato dai geografi, senza un territorio che ne fondi la sovranità⁹⁴; esso configura quindi il substrato fisico e giuridico della comunità politica. Il territorio non è solo il luogo presso cui il potere si esercita, ma, soprattutto, lo spazio che il potere produce, poiché rappresenta il risultato di un'operazione di organizzazione e significazione di un'estensività inizialmente caotica. Non a caso, nel *Nomos della terra*, Schmitt identifica nell'appropriazione originaria della terra il gesto fondativo di ogni ordine politico e giuridico:

Così l'occupazione di terra costituisce per noi, all'esterno (nei confronti di altri popoli) e all'interno (con riguardo all'ordinamento del suolo e della proprietà entro un territorio), l'archetipo di un processo giuridico costitutivo. Essa crea il titolo giuridico più radicale, il *radical title* nel senso pieno e completo della parola.⁹⁵

La recinzione, delimitazione di un interno rispetto a un esterno, è la base archetipica di ogni territorialità; si tratta di un'operazione intrinsecamente, necessariamente violenta, che impone un ordine simbolico e materiale su uno spazio indifferenziato.

La natura politica del territorio si manifesta anche nella sua capacità di essere un corpoificante. Esso è percorso da tracciati, segnato da confini, popolato di luoghi simbolici (monumenti, cimiteri, piazze etc.) che lo rendono un testo da leggere e da interpretare. Il territorio è, in un certo senso, una prima, rudimentale forma di mappa – vissuta, incorporata nelle pratiche sociali e nelle strutture del potere. La centuriazione romana, ad esempio, era certamente un sistema di misurazione agraria, ma, allo stesso tempo, anche un potente strumento di colonizzazione e controllo, che imponeva una griglia razionale e militare sugli spazi conquistati, di cui trasformava indelebilmente l'identità.

⁹⁴ C. Giovannini, S. Torresani, *Geografie*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 160.

⁹⁵ C. Schmitt, *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, 1950; tr. it. a cura di F. Volpi, *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello "jus publicum europaeum"*, Adelphi, Milano 2006, ebook.

La valenza appropriativa del territorio è estendibile all'atto stesso del nominare: battezzare un fiume, una montagna, una regione, è un gesto di sovranità simbolica che anticipa e prepara quella materiale. Se la mappa fissa e diffonde questi nomi, essa in realtà sta rendendo naturale e oggettiva una geografia che è prodotto di una storia di conquiste e di narrazioni egemoniche. Il territorio che la cartografia si propone di rappresentare è una regione satura di storia, di conflitto, significati e potere, un palinsesto su cui si accumulano le tracce delle diverse comunità umane. Pretendere di mapparla in modo "oggettivo" e "neutrale", come implicherebbe il sogno della mappa 1:1 di borgesiana memoria, significa dimenticare questa sua costitutiva politicità, cioè occultare il fatto che la rappresentazione cartografica è, essa stessa, un atto di appropriazione intellettuale, che si innesta su precedenti e più materiali espropriazioni. Far aderire la rappresentazione alla realtà implica un fallimento, perché cancella l'essenza politica e significativa del territorio, supponendo di ridurlo a un mero supporto fisico.

Se il territorio è il fondamento politico-appropriativo, il paesaggio ne costituisce l'elaborazione culturale e percettiva⁹⁶. A differenza del territorio, il paesaggio emerge come testo collettivo, un palinsesto in cui una comunità iscrive, nel corso del tempo, le pratiche, i valori e la visione del mondo che la contraddistinguono⁹⁷. Come è stato efficacemente sottoli-

⁹⁶ Il tema del paesaggio è estremamente vasto e interdisciplinare; per un inquadramento filosofico si consigliano i seguenti titoli: S. Tagliagambe, *Il paesaggio che siamo e che viviamo*, Castelveccchi, Roma 2018; Id., *Il paesaggio: glossario*, Libria, Melfi 2021; S. Tagliagambe, L. Taddio, *From landscape to mindscape, from mindscape to walkscape and from milieu to infosphere*, in "Studi di Estetica", n. 4/3, 2021, pp. 43-56; P. D'Angelo, *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Laterza, Roma-Bari 2021; P. D'Angelo (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009.

⁹⁷ A questo proposito, il Padiglione Brasile alla Biennale Architettura 2025 ([RE]INVENTION, a cura di Plano Coletivo) ha presentato i risultati di recenti ricerche archeologiche condotte in Amazonia centrale. Grazie all'impiego di telerilevamento satellitare, rilievi LiDAR (Light Detection and Ranging) e algoritmi di *machine learning* applicati a grandi *dataset* ambientali, sono state mappate porzioni di foresta che hanno rivelato infrastrutture ancestrali e migliaia di tracce insediative, alcune datate fino a 12.000 anni fa, un'occupazione molto più antica e diffusa di quanto si credesse. I siti testimoniano un modello di insediamento intermittente e ciclico: gruppi umani vi si stanziavano temporaneamente, abbandonandoli poi per consentire la rigenerazione delle risorse naturali, prima di tornarvi in nuove fasi di popolamento. Tale pratica, combinata alla creazione di suoli antropici (Terra Preta) e a sistemi idraulici sostenibili, mostra come le società amazzoniche abbiano inscritto nel paesaggio un ordine simbolico e materiale rispettoso dell'ambiente. L'esposizione propone un nuovo modo di pensare la simbiosi natura-cultura, assumendo le pratiche ancestrali come chiave interpretativa per immaginare futuri più sostenibili. Per approfondimenti: Fundação Bienal de São Paulo, [RE]INVENTION at the Venice Architecture Biennale 2025 (*comunicato ufficiale*, 19 febbraio 2025), <https://bienal.org.br/en/brazilian-pavilion-at-biennale-architettura-2025-reinvention> (ultimo accesso 3 settembre 2025); C. Ratti (a cura di), *Biennale Architettura 2025: Intelligens. Natural. Artificial. Collective*, 2 voll., Silvana Editoriale con La Biennale di Venezia, Cinisello Balsamo 2025.

neato in ambito antropologico da Eugenio Turri, il paesaggio può venire letto come un sistema di segni dove ogni elemento – dalla geometria di un campo arato all’andamento di un tracciato viario, alla disposizione di un insediamento – partecipa a una complessa grammatica spaziale.

Gli uomini sbarrano un fiume, lo sbarramento dà origine a un lago: il nuovo elemento, benché divenuto parte della natura, assorbito nei suoi ordini, esprime la misura dell’umanizzazione, diventa testimonianza per l’uomo della sua capacità di umanizzare, anche se la diga, proprio perché sottostà ancora a leggi di natura, può sempre sfuggire al suo controllo. Il lago non è però soltanto il risultato di una conoscenza dei fenomeni necessari alla sua costruzione: ma anche della conoscenza dei fini che con tale opera gli uomini si propongono. Fini e possibilità realizzative entrano nei mezzi e nelle esigenze di una civiltà particolare, che in questo caso può essere quella industriale [...]. Umanizzare la natura ha quindi, in prima istanza, il significato di una sua *annessione culturale al mondo dell’uomo*.

Sostanzialmente, del resto, è questo che differenzia l’uomo dagli animali. Si può affermare che un punto della savana è “leonizzato” perché scopriamo la tana del leone, la sabbia calpestata su cui ha dormito, gli escrementi che ha lasciato? Questi sono segni che valgono sicuramente per lui, tracce del suo itinerario vitale, del suo particolare adattamento rispetto alle sue esigenze di leone in quel tratto di savana. Ma queste testimonianze del suo dominio, pure necessarie e importanti per lui, si riflettono soltanto sul suo istinto animale, sui suoi bisogni biologici, come caratteri ereditari della specie. Un villaggio situato in una radura della foresta, con le capanne messe in un certo modo, con i sentieri che vi si dipartono, è egualmente il risultato di azioni fisiche vitali, ma informate a un rapporto *culturale* con il mondo fisico [...].⁹⁸

I segni antropici, lungi dall’essere meri indicatori funzionali, rimandano a codici culturali profondi, a strutture sociali ed economiche, a ritualità e a estetiche condivise. La gamma di questi segni è sterminata: si va dalle tracce dirette sul suolo e sul manto vegetale – i campi arati, i terrazzamenti, le sistemazioni idrauliche – ai segni dell’allevamento e della pastorizia, fino a quelli, più invasivi, dell’attività industriale e infrastrutturale. Accanto ad essi, si dispiega una categoria altrettanto significativa di segni indiretti, che rivelano un rapporto di degradazione o, al contrario, di conservazione ambientale⁹⁹. Si tratta di due facce della stessa medaglia, che spesso si trovano a coesistere: in questa peculiare dialettica possiamo collocare, per esempio, il parco urbano per eccellenza, Central Park a New York, che non rappresenta un moto di ritorno a una natura incontaminata, ma la progettazione di un nuovo mondo, totalmente antropiz-

⁹⁸ E. Turri, *Antropologia del paesaggio*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 51-52.

⁹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 191-261.

zato, rispondente a precisi bisogni sociali, estetici e ricreativi della civiltà urbano-industriale. Per la lettura di un paesaggio si deve intraprendere un'operazione di decodifica che vada oltre l'apparenza, e che riveli quanto la forma visibile tradisce l'ordine invisibile che l'ha prodotta¹⁰⁰.

In questa prospettiva ermeneutica, il paesaggio possiede una doppia storicità: da un lato si mette in forma come contenitore di eventi passati, dall'altro testimonia materialmente i modi in cui una società ha organizzato il suo rapporto con l'ambiente. Il terrazzamento medievale, la bonifica idraulica, fino alle più recenti trasformazioni industriali e post-industriali, sono tutti strati che, sovrapponendosi, compongono un archivio delle relazioni tra uomo e spazio. Tale visione processuale supera definitivamente la concezione del paesaggio come mero scenario pittorico o come dato puramente naturale. Il paesaggio è, nella sua essenza, un processo dinamico di continua produzione e ri-significazione ambientale delle comunità che lo abitano e lo percepiscono. Nella sequenza concettuale che stiamo proponendo, il paesaggio corrisponde alla fase dell'elaborazione culturale del territorio. Se quest'ultimo è stato inteso come il fondamento politico-appropriativo dello spazio, il paesaggio rappresenta la fase in cui lo spazio organizzato diventa portatore di senso collettivo. Questa ricchezza stratificata e simbolica, un tale groviglio di segni in perenne ridefinizione, sfida ogni tentativo di fissazione cartografica integrale e la mappa, nel tentativo di catturare il paesaggio, si scontra non solo con le aporie logiche della scala 1:1, ma anche con l'eccedenza di senso di

¹⁰⁰ Sarebbe interessante, ma ci porterebbe troppo lontano rispetto al tema del presente contributo, promuovere un'analisi comparata delle differenze tra il paesaggio percepito in Occidente e altrove. François Jullien, per esempio, ha mostrato come in Cina il paesaggio non nasca come oggetto estetico da contemplare, poiché esso viene vissuto nei termini di un'esperienza di continuità vitale tra essere umano e mondo, "un intreccio di percezione e affezione" piuttosto che una rappresentazione che da esso prende le distanze. Philip P. Arnold, invece, ha studiato la percezione del paesaggio presso le popolazioni della Valle del Messico, prima e dopo la conquista spagnola, mettendo in luce le differenze tra una modalità locativa (azteca, legata al culto a Tlaloc e alla sacralità della terra) e una utopica (europea, inaugurata con la Conquista, che rifonda lo spazio secondo un ideale trascendente) di abitazione del paesaggio. Nella versione originale del volume, il titolo *Eating Landscape* allude al fatto che per gli Aztechi il paesaggio era una fonte di nutrimento materiale e simbolico: si "mangiava" il paesaggio perché esso produceva cibo e fertilità, a condizione di un reciproco nutrimento delle divinità attraverso sacrifici e rituali. In questo modo, il rapporto con la terra era concepito come un ciclo di scambio vitale, radicalmente diverso dall'appropriazione coloniale europea, che ha trasformato lo spazio innanzitutto sulla base di una logica di sfruttamento. Cfr. F. Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, 2014; tr. it. a cura di F. Marsciani, *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*, Mimesis, Milano, 2017, e P.P. Arnold, *Eating Landscape: Aztec and European Occupation of Tlalocan*, 1999; tr. it. di S. Botta, *L'occupazione del paesaggio. Aztechi ed europei nella Valle del Messico*, Jaca Book, Roma 2009.

un testo culturale vivente, sempre aperto e in *surplus* rispetto a qualsiasi sua rappresentazione definitiva.

Giungiamo quindi al terzo termine della sequenza: la mappa, che rappresenta l'astrazione definitiva della realtà fisica, ovvero la sua traduzione in un sistema di segni convenzionali e manipolabili. Il passaggio dalla concretezza del suolo alla schematicità del segno cartografico racconta di una radicale proiezione intellettuale sul mondo, la quale, nel tentativo di ridurre la complessità a ordine, svela le strutture profonde del pensiero che la sostiene. Interrogarsi sul significato di mappare una realtà significa provare a comprendere un'operazione di imposizione di un ordine sul dato caotico del reale. Porre una griglia simbolica sul mondo risponde a un bisogno profondamente umano di orientamento e controllo, un gesto che può essere letto attraverso diverse lenti filosofiche. Esso può venire interpretato alla stregua di una funzione trascendentale in senso kantiano, struttura a priori della sensibilità e dell'intelletto che rende possibile l'esperienza stessa dello spazio, organizzando il caos fenomenico in una forma intelligibile. Riducendo la complessità qualitativa del reale a una rete di coordinate misurabili e calcolabili, la mappa persegue anche il sogno cartesiano di un controllo matematico su ciò che è esteso. In entrambi i casi, le carte si configurano come uno strumento epistemologico, attraverso cui la ragione tenta di affermare la sua sovranità sul mondo. Anche l'etimologia del lemma, come ci ricorda Franco Farinelli, ci consegna un'immagine densa di significato:

È un termine che deriva dal punico, e indica un pezzo di stoffa che serve ad avvolgere le cose e a trasportarle con sé.¹⁰¹

La mappa, stando a questa radice terminologica, è un mezzo per impacchettare la realtà, per renderla maneggevole, portatile e, quindi, dominabile. Essa è un surrogato, ma anche un doppio (ridotto) che ci permette di possedere simbolicamente ciò che non potremmo materialmente abbracciare con lo sguardo. Così descritta, la sua funzione eccede ampiamente l'ambito strettamente geografico. Ogni schema che fornisce un orientamento, che assegna una direzione di senso, è una mappa: da quelle concettuali/didattiche che organizzano il sapere, alla mappa plantare della riflessologia, che ambisce a leggere il corpo attraverso una geografia simbolica di zone corrispondenti, dalle mappe orografiche che guidano l'esplorazione dei sentieri di campagna, trasformando un paesaggio vissuto in un reticolo di percorsi e dislivelli a quelle neurali che

¹⁰¹ F. Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009, p. 138. Dello stesso autore si consigliano: Id., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003, e Id., *L'invenzione della Terra*, Sellerio, Palermo 2016.

tracciano le connessioni dell'attività cerebrale, dalle strutture genealogiche che ordinano i legami di discendenza e appartenenza, alle tassonomie enciclopediche che dispongono il sapere in sistemi di corrispondenze, ogni mappa configura, in ultima analisi, un dispositivo di pensiero.

Per funzionare, ogni carta, in qualsiasi ambito si applichi, necessita di un sistema di simboli che ne compone l'ordito fondamentale. Questa legenda traduce il mondo in segni convenzionali e coincide con l'operazione costitutiva del pensiero cartografico: è attraverso questo vocabolario simbolico – composto di linee, colori, icone, gradienti etc. – che la complessità ineffabile del reale viene sezionata, categorizzata e resa accessibile per la comunicazione. Il simbolo sulla mappa agisce così come un filtro, che definisce una certa funzione all'interno di un sistema rappresentativo a cui prende parte, generando una copia del mondo, più semplice e manipolabile, su cui è possibile esercitare un controllo sia pratico che intellettuale.

La storia della cartografia è un campionario eloquente di questa continua negoziazione tra il reale e la sua rappresentazione. Essa ci narra di una quantità di mappe ingannevoli, profondamente diverse per impostazione e finalità: dalle carte nautiche segnate dalle rose dei venti alle mappe T in O che organizzavano l'*orbis terrarum* medievale in una croce inscritta in un cerchio, simbolo di un ordine teologico. Per secoli hanno resistito sulle rappresentazioni anche le terre immaginarie, da Atlantide alla *Terra Australis*, proiezioni di miti e desideri più che rilevazioni oggettive. L'inganno, tuttavia, non è relegato al passato, basti pensare alla stessa proiezione di Mercatore, ancora oggi universalmente diffusa, che, come noto, distorce le dimensioni reali a favore delle latitudini settentrionali, sminuendo, ad esempio, l'effettiva immensità del continente africano. Negli anni '70 del secolo scorso, il tentativo di Arno Peters di riequilibrare questa visione con una proiezione alternativa¹⁰² ha espresso, a sua volta, una scelta politica e simbolica, cioè una diversa plasmazione del reale che, nel correggere un'ingiustizia rappresentativa, conferma come non esista una mappa neutrale, ma solo prospettive sul reale, di volta in volta più o meno consapevoli dei propri presupposti.

¹⁰² La mappa di Arno Peters, nota come proiezione di Peters, fu presentata ufficialmente nel 1973 dal geografo e storico tedesco Arno Peters. Tuttavia, la proiezione cartografica (cilindrica) su cui si basa era già stata elaborata nel XIX secolo dal sacerdote scozzese James Gall, che la descrisse innanzitutto nel 1855 e poi, in modo più dettagliato, nel 1885. Per questo, la denominazione corretta dal punto di vista tecnico è "proiezione di Gall-Peters". Per approfondire il tema: A. Peters, *Die neue Kartographie*, Universitätsverlag Carinthia, Klagenfurt 1983; M. Monmonier, *Rhumb Lines and Map Wars: A Social History of the Mercator Projection*, University of Chicago Press, Chicago 2004; J.W. Crampton, *Cartography's Defining Moment: The Peters Projection Controversy, 1974-1990*, in "Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization", vol. 40, n. 4, 2005, pp. 45-68.

La carta, emblema di libertà intellettuale e al contempo testimone della mediazione inevitabile di ogni conoscenza, rivela, su un piano più concreto, la sua natura di strumento di imposizione politica ed economica. Essa è stata, storicamente, l'arma bianca delle potenze marinare e coloniali, mezzo attraverso cui si progettavano rotte commerciali, si rivendicavano possessi e si esercitava un controllo a distanza sui mari e le terre più lontane:

Lo spazio comincia così, solo con delle parole, segni tracciati sulla pagina bianca. Descrivere lo spazio: nominarlo, tracciarlo, come gli autori di portolani che saturavano le coste di nomi di porti, di nomi di capi, di nomi di cale, finché la terra finiva con l'essere separata dal mare soltanto da un nastro continuo di testo.¹⁰³

Le conseguenze di questa operazione sono tangibili e drammatiche anche nella geografia politica contemporanea. Ne sono la prova più crudele i confini tracciati sui tavoli delle cancellerie europee durante il colonialismo, spesso con la brutalità di righello e compasso in totale spregio delle realtà etniche, culturali e geomorfologiche locali. Notoriamente, la spartizione dell'Africa, sancita dalla Conferenza di Berlino a fine '800, ha determinato, con inchiostro e arbitrarietà, il destino di intere nazioni, creando Stati artificiali i cui conflitti interni affondano le radici proprio in quelle linee rette e innaturali. Sul piano letterario, in *Mason & Dixon* Thomas Pynchon esplora con geniale lungimiranza questo stesso tema¹⁰⁴. Il romanzo, seguendo l'impresa dei due astronomi e topografi incaricati di tracciare il confine tra Maryland e Pennsylvania (la famosa linea Mason-Dixon, appunto), trasforma la loro missione in una potente allegoria: quella linea retta – astrazione geometrica calata sulla complessità organica di un continente – rappresenta l'imposizione di un ordine razionale e astratto. È la metafora stessa dell'atto cartografico che non si limita a descrivere, ma delimita e viola la realtà molteplice e sfuggente del mondo a beneficio di un potere che da quella mappa trae la sua legittimazione e il suo strumento operativo.

Laddove la storia politica e letteraria ci mostra la mappa come gesto di dominio esteriore, l'arte ci invita a riflettere sulla sua interiorizzazione. In questo senso, emblematico è il caso delle carte nei dipinti di Vermeer. In quadri come *L'astronomo* o *Il geografo*, la mappa appesa alla parete non è un semplice elemento d'arredo¹⁰⁵; essa funziona come una linea di fuga

¹⁰³ G. Perec, *Espèces d'espaces*, 1974; tr. it. di R. Delbono, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 2018, p. 19.

¹⁰⁴ Stiamo riferendoci a T. Pynchon, *Mason & Dixon*, 1997; tr. it. di M. Bocchiola, *Mason & Dixon*, Einaudi, Torino 2024.

¹⁰⁵ Del rapporto tra il pittore e l'arte cartografica si è molto discusso. Si consigliano di

immaginaria, una finestra simbolica che spalanca orizzonti di conoscenza e avventura oltre l'atmosfera claustrale e domestica della stanza entro cui è ambientata la scena. Volendo seguire una lettura più radicale, quella mappa sta a indicare che il mondo, così come crediamo di conoscerlo, è in realtà frutto di una nostra elaborazione del reale: siamo rinchiusi nella stanza dei nostri schemi mentali e percettivi e le terre fantastiche e lontane che immaginiamo sono il prodotto delle nostre rappresentazioni e proiezioni sul mondo. Da strumento di controllo geopolitico, l'astrazione cartografica si fa infine struttura portante del nostro immaginario e *mindset* cognitivo.

Globalizzazione-conquista dello spazio-realtà virtuale: le tre crisi cartografiche

Nel suo dispiegarsi storico, la ragione cartografica incontra anche momenti di crisi, in cui il suo paradigma rappresentativo mostra la sua insufficienza. Il primo di questi inciampi, in ordine di intensità crescente più che per primato cronologico, coincide con l'avvento della moderna globalizzazione. Più che del primo scossone cartografico, si tratta di quello che ne incrina la funzione epistemologica, pur mantenendo una formale continuità con le operazioni di mappatura precedenti. Ciò che caratterizza il mondo a partire dall'ultimo quarto del XIX secolo – storicamente identificato come periodo di incubazione di questo processo – non è il venir meno della mappa in sé, che anzi conosce una diffusione senza precedenti, bensì la trasformazione del suo statuto e della sua necessità. Con la chiusura simbolica dell'epoca delle esplorazioni, sancita dalla scomparsa delle ultime *terrae incognitae* dalle carte geografiche, il pianeta viene percepito come interamente scoperto, esplorato e, quindi, potenzialmente a disposizione. Nel corso del secolo successivo, non solo la mappa diventa tascabile, un atlante portatile, ma l'intero globo si rende disponibile e immediatamente utilizzabile attraverso le reti di trasporto e comunicazione che lo ricoprono. In questo nuovo orizzonte, la cartografia, che rimane concretamente presente, subisce una progressiva diminuzione di intensità cognitiva. Perde così il carattere di strumento essenziale per addentrarsi nell'ignoto, perché il globo stesso, fittamen-

seguito alcune letture di approfondimento: J.A. Welu, *Vermeer: His Cartographic Sources*, in "The Art Bulletin", vol. 57, n. 4, 1975, pp. 529-547; Id., *The Map in Vermeer's 'Art of Painting'*, in "Imago Mundi", vol. 30, 1978, pp. 9-30; E. Livieratos, A. Koussoulakou, *Vermeer's Maps: A New Digital Look in an Old Master's Mirror*, in "e-Perimtron", vol. 1, n. 2, 2006, pp. 138-154; R. Landsman, *Vermeer's Maps*, The Frick Collection in association with DelMonico Books, New York 2022.

te interconnesso da rotte navali, ferrovie e poi linee aeree, appare più immediatamente praticabile. Anche la sua circumnavigazione, un tempo impresa epica, si trasforma in un fatto di ordinaria amministrazione, un percorso prevedibile e ripetibile.

Simbolo letterario del nuovo modo di abitare il mondo è Phileas Fogg, l'eroe borghese di Jules Verne nel *Giro del mondo in ottanta giorni*¹⁰⁶. Fogg non è un esploratore nel senso tradizionale, ma un calcolatore; la sua è una *performance* che insegue l'efficienza, più che la scoperta di qualcosa. Egli non si perde nei meandri di viali, fiumi e sentieri; al contrario, procede come se si muovesse su una linea retta ideale, una traiettoria astratta, che collega i nodi principali della rete globale – porti, stazioni ferroviarie – ignorandone gli interstizi. Fogg non ha bisogno di una mappa per guardare cosa c'è attorno, perché il suo obiettivo è arrivare, più che vedere. La mappa, per lui, si è ridotta a un orario, a un itinerario pre-impostato dai mezzi di trasporto ai quali si affida. Il globo, sull'epidermide del quale egli si sposta, è un diagramma di connessioni e la sua avventura dimostra che è possibile interagire con il pianeta attraverso il suo puro schema funzionale, eventualmente anche senza sfiorarne la sostanza fisica e culturale. La sua vicenda letteraria sancisce, sul piano del pensiero, il trionfo e, insieme, l'inizio della crisi della ragione cartografica, che si dà quando la rappresentazione del mondo diventa così efficace da rendere superfluo il mondo stesso.

Considerato nei diversi atti della propria esistenza, questo gentleman dava l'idea di un essere equilibrato in tutte le sue parti, ben ponderato, perfetto come un cronometro di Leroy o di Earnshaw. In effetti, Phileas Fogg era l'esattezza personificata [...].

Phileas Fogg era una di quelle persone matematicamente esatte che, mai di fretta e sempre pronte, sono eкономe dei loro passi e dei loro movimenti. Non faceva mai una falcata di troppo dato che percorreva sempre la via più breve. Non sprecava mai un'occhiata per il soffitto. Non si concedeva mai alcun gesto superfluo. Non lo si era mai visto emozionare o agitato. [...] Era consapevole che nella vita di relazione si produce attrito, e siccome l'attrito produce ritardo, aveva deciso di non avere attriti con nessuno.¹⁰⁷

Emblema della globalizzazione, Fogg interiorizza la cartografia e la mappa che ora sta nell'uomo che si muove secondo la sua geometria.

Un ulteriore, radicale, punto di attrito per la ragione cartografica emerge nel secondo dopoguerra con l'apertura – mai definitivamente conclusa – del ciclo delle esplorazioni spaziali. Questi decenni, segnati

¹⁰⁶ J. Verne, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, 1873; tr. it. di S. Valenti, *Il giro del mondo in ottanta giorni*, Feltrinelli, Milano 2014.

¹⁰⁷ In *ibid.*, ebook.

dalla competizione tecnologica e ideologica della Guerra fredda, sono culminati in imprese come il lancio dello Sputnik (1957) e lo sbarco sulla Luna (1969), ridefinendo i confini stessi dell'umano. La crisi, in questo caso, è profonda e duplice: innanzitutto la prospettiva si rovescia e, in secondo luogo, il territorio da mappare sfugge ai parametri terrestri.

Quanto al primo punto, è evidente che, per millenni, la cartografia ha operato secondo un principio di visione aerea, dall'alto verso il basso, una prospettiva divina o quanto meno egemonica sul territorio. Con l'impresa spaziale, questa prospettiva subisce un necessario, inevitabile, capovolgimento. Il nuovo "territorio" da colonizzare – la Luna e, idealmente, anche gli altri pianeti – si guarda dal basso, con il naso all'insù. Non si tratta più, quindi, di dominare attraverso uno sguardo panoramico, ma di proiettarsi in un altrove, che sta sopra di noi, una direzione che scardina l'asse orizzontale della tradizionale esplorazione geografica. In questo spazio, la nozione stessa di paesaggio diventa insostenibile. Per come l'abbiamo definito, esso è un sistema di segni antropici stabili e significanti, un palinsesto culturale. Nello spazio cosmico, invece, le tracce umane sono date dalle scorie, relitti di satelliti e sonde che, più che segni di un'iscrizione culturale duratura, costituiscono gli indici di un transito effimero in un vuoto che non trattiene le impronte. Mappare l'ambiente significa confrontarsi con una dimensione per lo più ignota e indecifrabile. Lo spazio si presenta in un orizzonte in cui procediamo a tentoni, in un moto estensivo ma verticale, che sostituisce l'espansione orizzontale sulla superficie terrestre. Paul Virilio coglie perfettamente la portata di questo ribaltamento quando annota:

Il decollo dei fratelli Wright [...] o il lancio dell'Apollo 11 [...] ci mostrano un'altra via: una riorganizzazione esotica dello sguardo, che terrebbe finalmente conto di una possibile caduta verso l'alto, provocata dalla recente acquisizione della velocità di liberazione dalla gravità.¹⁰⁸

La "caduta verso l'alto" (*fall upwards*) è l'immagine più potente di questa nuova condizione. La fuga dalla gravità rappresenta certamente un trionfo tecnico, ma è anche la figura di un'emancipazione dallo stesso mondo fisico. Scienza, tecnologia e media convergono nel liberare l'essere umano dalla sua condizione terrestre e territoriale, proiettandolo in una dimensione dove le coordinate tradizionali – alto/basso, vicino/lontano, orizzontale/verticale – perdono di significato. Lo spazio cosmico diventa così il luogo della scomparsa del cielo come lo conoscevamo: non più una volta stellata sopra di noi, ma un ambiente da attraversare, in cui la

¹⁰⁸ P. Virilio, *La vitesse de libération*, 1995; eng. trans. by J. Rose, *Open Sky*, Verso, London-New York 1997, p. 2 (traduzione nostra).

distanza si dissolve nella logica della velocità pura e la verticalità assoluta dell'ascesa dei razzi sostituisce le modeste pendenze dei rilievi terrestri. In questo passaggio, la mappa fatica a trovare un punto di applicazione: come tracciare confini in un *continuum* senza punti di appiglio? Come rappresentare un territorio che è, prima di tutto, un campo di forze e di velocità? La ragione cartografica, nata per ordinare la superficie del globo, vacilla di fronte all'abisso senza suolo e senza orizzonte del cosmo.

Il culmine della crisi della ragione cartografica si manifesta, in terzo luogo, con l'avvento dello spazio digitale. Questo nuovo ambiente, pur configurando una spazialità inedita, la virtualizza, compiendo un ulteriore passo di distanza rispetto alle crisi precedenti. Se la globalizzazione aveva ridotto il mondo a una griglia operativa e lo spazio cosmico l'aveva sottratto alla logica del paesaggio, il digitale trasfigura gli stessi concetti di territorio e spazio su un piano puramente metaforico e relazionale. Nell'ecosistema virtuale, le tecnologie di Realtà Aumentata (AR), Realtà Virtuale (VR) e Realtà Mista (MR) ridefiniscono radicalmente l'esperienza spaziale. In particolare, l'AR sovrappone strati informativi al mondo reale, la VR sostituisce completamente la percezione sensoriale con un ambiente sintetico e la MR fonde le due dimensioni in un *continuum* ibrido nel quale è difficile tenere distinti *life* e *online* – Floridi non a caso parla di *onlife*¹⁰⁹. In questo contesto, la domanda cartografica fondamentale: esiste, o meglio, può esistere un punto di vista panoramico sul digitale? riceve una risposta negativa. È impossibile adottare uno sguardo d'insieme su uno spazio che non ha un fuori e che per sua natura è reticolare, fluido e decentrato. La difficoltà non sta solo nell'impraticabilità di una visione sinottica, ma nella stessa possibilità di orientarsi in esso: peraltro, si parla sempre più di *black box*, algoritmi e ambienti digitali il cui funzionamento interno è opaco e inaccessibile, e dove i percorsi logici risultano *de facto* indecifrabili dagli umani che da essi ricevono gli *output*. Potremmo dire che ci stiamo muovendo in un labirinto senza la pianta.

Di fronte a un digitale senza centro e senza margini, il caso del *digital twin*, gemello digitale di un processo o di un oggetto fisico, sembrerebbe presentarsi come il miraggio cartografico che realizza la speranza di restituire forma e misura del reale raddoppiati in una corrispondenza perfetta con il virtuale. In realtà, nel passaggio dall'analogico al digitale,

¹⁰⁹ *Onlife* è, notoriamente, un felice neologismo coniato da Luciano Floridi nell'ambito dell'*Onlife Initiative*, progetto promosso, nel biennio 2011-2013, dalla Commissione Europea e sviluppato da un gruppo interdisciplinare di studiosi. Il termine descrive la condizione, propria dell'era attuale, in cui il digitale non rappresenta più un dominio separato ma una dimensione costitutiva della nostra esperienza e trasforma categorie fondamentali quali quelle di identità, relazione, responsabilità e realtà. Si veda: L. Floridi (a cura di), *The Onlife Manifesto: Being Human in a Hyperconnected Era*, Springer, Cham-Heidelberg-New York-Dordrecht-London 2015.

si determina un'esplosione incontrollabile di dati, relazioni e significati. Il gemello digitale non è una mappa statica, ma un'entità dinamica e iper-complessa, un iper-oggetto di cui è impossibile avere una comprensione unitaria e definitiva. Nessun indice permette di destreggiarci una volta per tutte in esso. Nel metaverso, questa sfida viene amplificata: come tracciare una mappa di uno spazio che è plurimo e, soprattutto, in costante ri-definizione da parte dei suoi stessi abitanti? L'impossibilità della mappa viene dunque acuita dalla velocità di trasformazione dell'ambiente digitale. Se il territorio fisico muta con lentezza geologica, lo spazio virtuale è soggetto a una tettonica scandita a ritmo esponenziale. Ogni giorno, una massa esorbitante di nuovi dati erutta come un vulcano, formando, rimanendo nell'analogia, catene montuose informative inedite e deviando il corso di fiumi di comunicazione. Nessun cartografo, per quanto zelante, potrebbe mai aggiornare una mappa di un tale paesaggio in perpetuo stato di fusione.

Possiamo quindi considerare definitivamente conclusa l'era della ragione cartografica? Forse non del tutto, ma essa deve necessariamente re-inventarsi, abbandonando l'ideale della rappresentazione totale per abbracciare forme di navigazione esperienziale e interpretativa.

Un settore promettente in questo senso è quello di un turismo digitale autentico, non una mera appendice del turismo fisico (offerto dai tour virtuali di città reali, dalle repliche 3D di monumenti o dalle ricostruzioni immersive di siti archeologici), ma in vista di un'esplorazione organica del web stesso. Immaginiamo guide esperte che progettino itinerari tematici attraverso il "territorio" della rete. Per esempio, per approfondire l'evoluzione dell'intelligenza artificiale, una guida potrebbe condurre gli esploratori dal sito del progetto Dartmouth (la culla dell'AI) attraverso blog pionieristici, *repository* di codici *open-source*, fino alle più recenti discussioni su forum specializzati, creando un percorso narrativo attraverso nodi significativi. Oppure, dovendoci preparare a un viaggio – reale – in Messico, potremmo essere interessati a un tour tematico dedicato ai *días de los muertos*, che ci condurrebbe attraverso le molteplici rappresentazioni digitali di questa celebrazione: dai siti che documentano le origini e i riti tradizionali messicani, alle piattaforme artistiche che reinterpretano il culto dei defunti in chiave contemporanea, fino agli spazi virtuali dove utenti di tutto il mondo creano altari digitali, condividono fotografie e ricordi, o partecipano a cerimonie immersive in realtà aumentata. La guida potrebbe farci sostare davanti a un archivio online di *ofrendas*, mostrarci un museo virtuale dedicato alle maschere e ai simboli del giorno dei morti, e poi farci deviare verso progetti di arte generativa, che traducono la memoria e la perdita in linguaggi visivi algoritmici. Il viaggio digitale ci aiuterebbe a cogliere la geografia simbolica di un certo fenomeno, fatta, in questo caso, di risonanze culturali e affettive. I sentieri non mappe-

rebbero, evidentemente, il territorio in modo esaustivo – anche perché il territorio qui è una costellazione di *bit*, non di atomi –, ma creerebbero sentieri nell’immenso flusso virtuale.

Un ultimo aspetto, non trascurabile sul piano filosofico, è la questione temporale implicitamente riflessa in queste considerazioni e proposte. Attingendo a un linguaggio psicoanalitico e pur con le dovute cautele e distinzioni, potremmo dire che il digitale è in grado di realizzare il sogno archeologico di Freud. Di fronte alla magnifica visione dell’Acropoli, lo psicoanalista rifletteva sulla natura stratificata della psiche, dove tutte le epoche coesistono secondo la logica dell’*et-et*, anziché dell’*aut-aut*, che invece domina il nostro rapporto con il reale e la vita cosciente¹¹⁰. Allo stesso modo, il digitale permette di conservare e attraversare simultaneamente i diversi strati temporali della rete. Il turismo virtuale potrebbe includere l’esplorazione di archivi *web*, come la Wayback Machine¹¹¹, rendendo possibile visitare la *homepage* di un sito per come essa appariva dieci o vent’anni fa. La stessa preoccupante permanenza delle nostre tracce digitali può essere così rovesciata in opportunità: la rete diventerebbe un immenso palinsesto temporale, spazio archeologico dove passato, presente e futuro potenziale coesistono e possono essere esplorati in una logica non lineare. Il tempo, che la modernità, da Bergson in poi, aveva considerato come durata e flusso interiore e che sembrava essere stato espulso dalla postmodernità a favore di una dimensione spaziale, frammentata e istantanea, trova, nel XXI secolo, la possibilità di reintegrarsi con lo spazio: il digitale li fonde in un’unica sostanza ibrida, dove la navigazione estensiva implica simultaneamente un attraversamento cronologico. In questo *continuum* spazio-temporale, la mappa, tradizionale e statica, muore definitivamente. Ma è pronta a rinascere, in forme nuove, come capacità di tracciare qualche rotta nell’oceano di dati che quotidianamente contribuiamo ad accrescere.

Bibliografia

- Arnold P. P., *Eating Landscape: Aztec and European Occupation of Tlalocan*, 1999; trad. it. di S. Botta, *L’occupazione del paesaggio. Aztechi ed europei nella Valle del Messico*, Jaca Book, Roma 2009.
- Borges J. L., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano 1984.
- Crampton J. W., *Cartography’s Defining Moment: The Peters Projection Con-*

¹¹⁰ S. Freud, *Brief an Romain Rolland: Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis*, 1937; tr. it. *Un disturbo della memoria sull’Acropoli: lettera aperta a Romani Rolland*, in *Opere di Sigmund Freud*, a cura di C.L. Musatti, vol. 11, Bollati Boringhieri, Torino 1980, pp. 473-481.

¹¹¹ Cfr. <https://web.archive.org> (ultimo accesso 10 settembre 2025).

- trovery, 1974–1990, in “Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization”, vol. 40, n. 4, 2005, pp. 45–68.
- D’Angelo P., *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Laterza, Roma-Bari 2021.
- D’Angelo P. (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009.
- Eco U., *Dell’impossibilità di costruire la carta dell’impero 1 a 1*, in *Il secondo diario minimo*, Bompiani, Milano 1992, ebook.
- Farinelli F., *Geografia. Un’introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003.
- *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009.
- *L’invenzione della Terra*, Sellerio, Palermo 2016.
- Floridi L. (a cura di), *The Onlife Manifesto: Being Human in a Hyperconnected Era*, Springer, Cham–Heidelberg–New York–Dordrecht–London 2015.
- Freud S., *Brief an Romain Rolland: Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis*, 1937; trad. it. *Un disturbo della memoria sull’Acropoli: lettera aperta a Romain Rolland*, in *Opere di Sigmund Freud*, a cura di C.L. Musatti, vol. 11, Bollati Boringhieri, Torino 1980, pp. 473–481.
- Fundação Bienal de São Paulo, *[RE]INVENTION at the Venice Architecture Biennale 2025 (comunicato ufficiale, 19 febbraio 2025)*, <https://bienal.org.br/en/brazilian-pavilion-at-biennale-architettura-2025-reinvention>.
- Giovannini C., Torresani S., *Geografie*, Bruno Mondadori, Milano 2004.
- Jullien F., *Vivre de paysage ou l’impensé de la raison*, 2014; trad. it. a cura di F. Marsciani, *Vivere di paesaggio o l’impensato della ragione*, Mimesis, Milano 2017.
- Landsman R., *Vermeer’s Maps*, The Frick Collection in association with DelMonico Books, New York 2022.
- Livieratos E., Koussoulakou A., *Vermeer’s Maps: A New Digital Look in an Old Master’s Mirror*, in “e-Perimetretron”, vol. 1, n. 2, 2006, pp. 138–154.
- Monmonier M., *Rhumb Lines and Map Wars: A Social History of the Mercator Projection*, University of Chicago Press, Chicago 2004.
- Perec G., *Espèces d’espaces*, 1974; trad. it. di R. Delbono, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 2018.
- Peters A., *Die neue Kartographie*, Universitätsverlag Carinthia, Klagenfurt 1983.
- Pynchon T., *Mason & Dixon*, 1997; trad. it. di M. Bocchiola, *Mason & Dixon*, Einaudi, Torino 2024.
- Ratti C., *Biennale Architettura 2025: Intelligens. Natural. Artificial. Collective*, 2 voll., Silvana Editoriale con La Biennale di Venezia, Cinisello Balsamo 2025.
- Schmitt C., *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, 1950; trad. it. a cura di F. Volpi, *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello “jus publicum europaeum”*, Adelphi, Milano 2006.
- Tagliagambe S., *Il paesaggio che siamo e che viviamo*, Castelvecchi, Roma 2018.
- *Il paesaggio: glossario*, Libria, Melfi 2021.
- Tagliagambe S., L. Taddio, *From landscape to mindscape, from mindscape to walkscape and from milieu to infosphere*, in “Studi di Estetica”, n. 4/3, 2021, pp. 43–56.
- Turri E., *Antropologia del paesaggio*, Marsilio, Venezia 2008.
- Verne J., *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, 1873; trad. it. di S. Valenti, *Il giro del mondo in ottanta giorni*, Feltrinelli, Milano 2014.

- Virilio P., *La vitesse de libération*, 1995; eng. trans. by J. Rose, *Open Sky*, Verso, London–New York 1997.
- Welu J. A., *The Map in Vermeer's 'Art of Painting'*, in “Imago Mundi”, vol. 30, 1978, pp. 9-30.
- *Vermeer: His Cartographic Sources*, in “The Art Bulletin”, vol. 57, n. 4, 1975, pp. 529-547.

Critica della ragione cartografica

Critica della ragione cartografica esplora i limiti filosofici ed epistemologici della spinta umana a rappresentare il mondo attraverso le mappe. Partendo dall'allegoria borgesiana della mappa perfetta in scala 1:1 e dalla critica logica di Umberto Eco alla rappresentazione totale, il saggio ripercorre l'evoluzione del pensiero spaziale attraverso i concetti di territorio, paesaggio e mappa. Mostra come la cartografia, lungi dall'essere neutrale, incarni potere politico, significato culturale e astrazione cognitiva. L'analisi individua tre grandi crisi della ragione cartografica: la globalizzazione, che interiorizza la mappatura come logica del comportamento; l'esplorazione spaziale, che rovescia l'orientamento terrestre; e la virtualità digitale, che dissolve i confini dello spazio e rende il mondo non più cartografabile. Nell'era digitale, il saggio propone una rinnovata cartografia interpretativa — una pratica che privilegi la navigazione, l'esperienza e il significato rispetto alla rappresentazione esaustiva. La mappatura diventa così un atto dinamico di esplorazione all'interno di spazi ibridi, fisici e informativi, dove pratiche come il turismo digitale esemplificano nuovi modi di attraversare e interpretare il mondo attraverso viaggi virtuali e geografie simboliche.

PAROLE CHIAVE: Cartografia, Mappa, Territorio, Paesaggio

A Critique of Cartographic Reason

Critique of Cartographic Reason explores the philosophical and epistemological limits of humanity's drive to represent the world through maps. Beginning with Borges' allegory of the perfect 1:1 map and Umberto Eco's logical critique of total representation, the essay traces the evolution of spatial thought through the concepts of territory, landscape, and map. It shows how cartography, far from being neutral, embodies political power, cultural meaning, and cognitive abstraction. The analysis identifies three major crises of cartographic reason—globalization, which internalizes mapping as a behavioral logic; space exploration, which overturns terrestrial orientation; and digital virtuality, which dissolves spatial boundaries and renders the world unmappable. In the digital age, the essay argues for a renewed, interpretive cartography—one that privileges navigation, experience, and meaning over exhaustive representation, transforming mapping into a dynamic act of exploration within hybrid physical and informational spaces, where practices like digital tourism exemplify new ways of traversing and interpreting the world through virtual journeys and symbolic geographies.

KEYWORDS: Cartography; Map; Territory; Landscape

Biographies

Marcello Barison teaches Aesthetics at the Free University of Bozen-Bolzano. He completed his doctoral studies at the Istituto Italiano di Scienze Umane (SUM, now Scuola Normale Superiore) in Naples in collaboration with the Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (Germany). He has repeatedly been visiting professor at Shanghai Jiao Tong University. He served as collegiate assistant professor at the University of Chicago between 2015 and 2019, after having filled the position of visiting adjunct professor at the Philosophy Department of Columbia University-Barnard College (New York). In addition to lectures and publications focusing on 20th century continental philosophy, he wrote on contemporary art, literature, and architecture. His book on Rothko (*En el umbral de la nada*) was published in Spanish by Mardulce Editora (Buenos Aires), while his latest philosophical essay (*Sul Concomitante*) recently appeared for the publisher Meltemi. His first novel, *Il Formicaio*, was published in 2025 by Castelveccchi.

Luca Bianchin ha svolto il Dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano e la Albert-Ludwigs-Universität di Freiburg. Si occupa del pensiero contemporaneo di area tedesca; i suoi interessi di ricerca si focalizzano in particolare sul pensiero del secondo Heidegger e sui rapporti tra ermeneutica e ontologia, a cui ha dedicato il volume *L'Essere disumano. Da-sein e Seyn nei "Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)" di Martin Heidegger* (Mimesis, 2024). È in uscita la sua seconda monografia *Un perenne domandare. Il percorso filosofico di Franco Volpi* (Mimesis, 2025).

João Pedro Cachopo is Assistant Professor at the Nova University of Lisbon. His work spans the fields of philosophy, musicology and media studies with a particular focus on the impact of the digital revolution on contemporary culture. His broader interests include the intersections of aesthetics, politics and technology; the interrelations of the arts; and issues related to performance, dramaturgy and remediation. He is the author of *The Digital Pandemic* (Bloomsbury, 2022), originally published as

A Torção dos Sentidos in Portugal (Documenta, 2020) and Brazil (Elefante 2021), and the co-editor of *Rancièrè and Music* (Edinburgh University Press, 2020), among other books. His work has also appeared in international journals such as “The Opera Quarterly”, “New German Critique”, “Telos: Critical Theory of the Contemporary”, and “Sound Stage Screen”. He has translated into Portuguese Georges Didi-Huberman, Jacques Rancièrè, and Theodor W. Adorno. Between 2017 and 2019, he was a Marie Skłodowska-Curie Fellow at the University of Chicago. He taught as a visiting professor at Universidade Católica do Rio de Janeiro (2016, 2024), Universidade Estadual de Campinas (2016), and Universidade de Brasília (2022).

Silvia Capodivacca (1983), laureata in Filosofia e in Storia, ha ottenuto il PhD in Filosofia presso l'Università di Padova. Attualmente è ricercatrice in *tenure track* in Estetica presso l'Università Pegaso. Il suo bacino di indagine è quello del pensiero contemporaneo di area tedesca e francese. Ha pubblicato cinque monografie, l'ultima delle quali si intitola *Breve trattato di nomadologia. Una linea di fuga deleuzeana* (Krill books, 2024). Le sue attuali linee di studio si concentrano nel punto di intersezione tra l'Estetica e la Storia della filosofia, con attenzione alla filosofia del digitale. www.silviacapodivacca.com

Mariano Pérez Carrasco is Research Associate at the National Scientific and Technical Research Council of Argentina (CONICET) and Professor at the Universidad of Buenos Aires and at the Doctoral School of Literary Studies (Universidad Nacional del Sur). He specializes in the links between philosophy, politics and literature in the late Middle Ages and the Renaissance, in particular Dante and his *fortuna*. He is Academic Fellow of the Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti (Padova), has been Mellon Fellow at I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Visiting Scholar at the Università di Torino, and Visiting Fellow at the Institute of Advanced Studies of the Università di Bologna. He is member of the Board of Directors of *Studi e problem di critica testuale*, member of the Editorial Board of *Humanistica: An International Journal of Early Renaissance Studies*, *Tenzzone*, *Albertiana* and *Artes Renascentes*, and member of the Scientific Board of *Rivista Europea di Letteratura italiana*, among others. His translations include Dante's *Convivio* (Colihue, Buenos Aires, 2008) and Virgilio Giotti's poems (*Colores: Antología 1909-1955*, Pre-Textos, Valencia, 2010, with R.H. Herrera). He has published *Las paradojas de la novedad* (Audisea, Buenos Aires, 2008), *La palabra deseada: La Divina comedia en el mundo contemporáneo* (Mardulce, Buenos Aires, 2021 & Madrid, 2022), and *La modernità di Dante* (Franco Cesati,

Firenze, 2023), with Raffaele Pinto. His last book is *La utopía de los huérfanos: Sexo, política y religión en la cultura contemporánea* (Mardulce, Buenos Aires, 2025).

Nicoletta Cusano dal 2024 è professoressa di filosofia teoretica presso l'Università degli Studi di Brescia, dove dirige il Master interdisciplinare e interateneo di II livello in "Intelligenza Artificiale, Mente, Impresa". Insegna anche presso l'Università degli Studi Internazionali di Roma (Istituzioni di Filosofia Teoretica) e, dal 2022, è visiting professor presso l'Università di Houston. Dal 2013 dirige la rivista *Filosofia Futura*, edita da Mimesis. Tra i suoi lavori: *Sintesi e separazione* (Mimesis, 2017), *La grammatica dell'amore* (Mimesis, 2025), *Il nulla e la determinazione* (Mimesis, 2025), *Automatos* (Mimesis, 2025).

Florian Klinger is Associate Professor in Germanic Studies at the University of Chicago. He earned his Ph.D. from Stanford University in 2010 and has taught at Chicago since 2012. His research spans contemporary art and art theory, philosophical aesthetics, political theory, poetry and poetics, and the philosophy of music. In his recent book *Aesthetic Action* (Stanford University Press, 2024), he develops an action-theoretical account of the aesthetic, focusing on indeterminacy and how aesthetic performance unsettles established forms. His previous work includes *Theory of Form: Gerhard Richter and Art in the Pragmatist Age* (2022), which investigates shared reality in Richter's practice. His first book, *Urteilen* (2011), theorizes judgment as a singular, case-bound act not fully derivable from preexisting standards. Raised in the Canary Islands, he began his academic studies at the Peter Szondi Institute of Comparative Literature at Freie Universität Berlin. Before academia, he had a career as a professional musician and holds an Artist Diploma in violin from the Hochschule für Musik und Theater München.

Pablo Maurette is Associate Professor of English at Florida State University. He has published four books of essays, two novels, and a number of articles on topics such as Neoplatonism, Mithraism, Medieval Philosophy, Renaissance Poetry, History of Medicine, and Aesthetics. He writes for the Italian newspaper *La Repubblica*. His most recent publication is *Il senso dimenticato: Breve storia del tatto* (Il Saggiatore, 2025).

