

SAGGI • «Ninfe ed ellissi» di Giancarlo Magnano San Lio, per Liguori

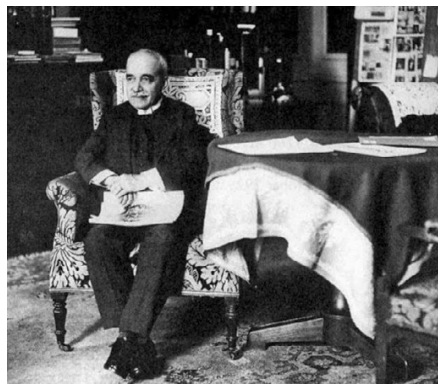
L'isolamento non esiste nel mondo dei saperi

Alberto Giovanni Biuso

«**L**a Biblioteca perdurerà: illuminata, solitaria, infinita, perfettamente immobile, armata di volumi preziosi, inutile, incorruttibile, segreta». Le parole con le quali Borges descrive la Biblioteca di Babele potrebbero ben sintetizzare il progetto tenacemente perseguito da Aby Warburg, la sua razionale ossessione di una Biblioteca che «doveva rispondere, nell'organizzazione del materiale, al criterio del 'buon vicinato', e questo sempre nell'ottica dell'ineludibile connessione tra le diverse forme di cultura che stava alla base delle sue convinzioni teoriche». Così scrive Giancarlo Magnano San Lio nel suo *Ninfe ed ellissi. Frammenti di storia della cultura tra Dilthey, Usener, Warburg e Cassirer* (Liguori, pp. 244, euro 24,99).

Il muoversi esistenziale di Warburg tra malattia e salute è stato anche il riflesso biografico di una posizione teorica di fondo, per la quale i confini istituiti tra le scienze, le arti, i saperi, sono confini a volte funzionali e però mai costitutivi della vicenda umana nel tempo. La quale è, invece, fatta di una continua tensione, non conflittuale e insieme mai univoca, «tra razionalità ed irrazionalità, tra logica e magia, tra sano e patologico, dove ad essere decisamente rifiutati erano tanto i metodi ermeneutici in qualunque modo esclusivi e dicotomici quanto ogni improbabile, assoluta preminenza dell'uno o dell'altro aspetto».

Atteno ai significati universali e antropologici dell'arte, Warburg ne respinge sempre la riduzione alla semplice estetica e cercò invece di fare dell'arte e della sua storia uno strumento di ricordo dei saperi, delle civiltà, delle culture sparse nel tempo e nello spazio: «Ordine e disordine, all'estremo dello spazio di scienza e magia, di razionalità e caos, di conscio e inconscio, hanno sempre rappresentato le polarità costitutive



Attento ai significati universali dell'arte, il critico ne respinse la riduzione alla semplice estetica

lungo le quali si è articolato il percorso di Warburg e che ne hanno in qualche modo determinato uno dei tratti più originali e significativi: si capisce, quindi, perché egli abbia rifiutato l'idea di una storia dell'arte concepita in modo meramente estetizzante, per rifonderla, invece, nell'ambito della più complessa dinamica della storia culturale e, in definitiva, della vita stessa».

La storia dell'Europa è una dinamica senza fine tra le opposte polarità che Nietzsche - dal quale Warburg fu certamente influenzato - ha definito con i termini di apollineo e dionisiaco. Ma lo sguardo si allarga oltre il nostro continente e coglie nel rapporto tra le culture europee ed extraeuropee non una relazione gerarchica ma una dinamica di identità e differenza. Dinamica che Warburg assimila anche

da Usener, il filologo classico che nella seconda metà dell'Ottocento aveva suscitato scandalo tra i suoi colleghi bpeniansi.

Usener affermava infatti che la filologia dovesse andare ben oltre la «rigorosa analisi del dato particolare» e giungere invece «ad una più vasta comprensione del mondo storico-spirituale, così da sottrarla ad ogni limitazione derivante dal semplice riferimento, per così dire, tecnico-operativo alla ricognizione letterale di testi scritti»; a questa convinzione si aggiungeva una visione dell'umanità come una struttura in continua «connessione dinamica entro la quale, soltanto, ha più senso leggere i singoli tratti (...) che significa, in altri termini, che non esiste alcun individuo o popolo che possa essere considerato nel suo assai improbabile isolamento».

Seguendo l'insegnamento di Usener, anche Warburg era dunque convinto della necessità di «muovere ad una comparazione tra le più diverse forme di cultura scardinando gli steccati disciplinari tradizionali e procedendo per via comparativa all'inter-

no di un ambito spazio-temporale e tematico assai più ampio rispetto a quello tradizionalmente indagato».

Le «forme simboliche» studiate da Cassirer - amico di Warburg - costituiscono anch'esse un modo di attuare questo programma di liberazione del sapere da ogni confine disciplinare troppo rigido, da ogni pregiudiziale primato di un ambito sull'altro, da ogni gerarchia etnologica tra le diverse terre in cui gli umani hanno vissuto e vivono.

L'importanza di questo denso libro di Giancarlo Magnano San Lio sta anche nell'aver identificato in Dilthey l'elemento che accomuna Usener, Cassirer e Warburg. Il pensiero di Dilthey è infatti rivolto all'«uomo intero», a quella «condizione universale all'interno della quale, soltanto, le singole determinazioni assumono valenza autentica».

Prima di essere un settore della ricerca filosofica, la *Storia della cultura* è dunque un atteggiamento per il quale «i contenuti particolari delle singole discipline» acquistano senso e si intendono soltanto «entro il quadro di riferimento complessivo».

Il modo in cui Magnano San Lio conduce la sua analisi su questi temi è esso stesso un'applicazione e una conseguenza di quanto sinora detto. Si tratta infatti di un metodo che coniuga l'analisi rigorosa del dato con la sua interpretazione all'interno di un contesto di storia delle idee assai più ampio. Il circolo ermeneutico che ne scaturisce diventa un circolo virtuoso «nel senso che ad ogni ulteriore momento del procedere lungo tale percorso circolare si perviene, comunque, ad un livello di comprensione ulteriore».

L'elemento più fecondo che scaturisce da queste pagine, erudite ma anche semplicemente lievi nella loro espressione, è la necessità ormai di andare oltre la stessa distinzione tra *Scienze della Natura* e *Scienze dello Spirito*, per cogliere invece l'unità molteplice del sapere umano, necessario riflesso del legame che accomuna e distingue ogni ente, evento e processo. Le *ninfe* degli affreschi di Ghirlandajo a Firenze e l'*ellisse* con la quale Kepler aprì il cosmo a regole e armonie più dinamiche, costituiscono ambiti differenti della storia della cultura ma convergenti verso un nuovo modo di intendere la vita e la materia nel tempo.



UN'OPERA DI ANTHONY GOMLEY. SOTTO UNA FOTO DI GIORGIO AGAMBen



nalità nihilista della tecnica in Heidegger. «La schiavitù sta all'uomo antico come la tecnica all'uomo moderno: entrambe, come la nuda vita, custodiscono la soglia che consente di accedere alla condizione veramente umana ed entrambe si sono rivelate inadeguate allo scopo, la vita moderna rivelandosi alla fine non meno disumana dell'antica». Eppure, dietro la sconsolata constatazione, c'è qui un recupero (finalmente!) della corporeità, dell'*ergon* (lavoro) come uso operoso del corpo - se la tecnica ha un destino eticamente negativo, vi è tuttavia qui per la prima volta un recupero del corpo al destino, una «strumentalità animata», dietro la quale appare con forza quella stessa relazione costitutiva-destitutiva che il potere costituente proponeva. Una riappropriazione di capitale-fisso da parte del lavoro vivo?

E ancora, quando vogliamo esprire il mondo come bene supremo, quando ponendo il rifiuto della proprietà, del proprio, rinosciamo l'uso in relazione all'inappropriabile - anche in questo caso quell'ambiguità intrinseca della relazione si spacca: perché da un lato c'è nell'uso il rischio di annullarsi nell'inappropriabile; dall'altro, dentro questa tensione all'inappropriabile, riconosciamo l'enorme positività dell'essere comune della potenza. All'animale la prima destinazione, all'uomo la seconda. Il francescanesimo ha vissuto questa alternativa.

Ed è così ovunque, in questo libro, dove ogni qualvolta la forza l'opera pone con tutta la sua forza l'opera a confronto dell'effetto negativo del dominio che la divora e la distrugge, ogni volta ci ritroviamo nell'alternativa fra il chiudere la relazione fuori dalla relazione stessa, nell'illusione astrattamente logica di un essere fuori da ogni relazione - di immergersi in una sorta di *béance*, una inoperosità come vuoto impossibile da riempire - oppure, come in ogni radicale esperienza dell'immanenza (come in Spinoza), il si trova l'altro come della contraddizione, quello della pienezza operosa, etica, politica della beatitudine.

Il fondamento del soggetto

A me, che sono marxista, queste parabolose agambeniane fanno l'effetto di assistere ad uno spettacolo nel quale qualcuno ha colto il problema e non vuole, meglio, non può più risolverlo. Che cosa vuol dire disattivare il dispositivo dell'operare? Per un marxista significa disattivare la relazione fra il dominio capitalistico e il lavoro vivo: una relazione che è sempre chiusa dentro il capitale ma che, allo stesso tempo, è sempre fuori, asimmetrica, autonoma dal capitale - una relazione che il lavoro vivo mostra del tutto fuorimisura sul lato della produttività che solo il lavoro vivo produce. Può il lavoro vivo staccarsi dal capitale o essere staccato dal capitale? Lo può, organizzandosi e rompendo il rapporto. Una rottura mai piena, ma che sempre si ripete e si ripeterà, inscrivendosi ontologicamente nella storia dell'essere. Rifiutare di vedere questa relazione come l'unico destino presente all'opera, è il difetto di Agamben.

Agamben, in questo suo lavoro, ha tuttavia in modo netto e positivo definita l'attuale situazione della ricerca ontologica. Dopo Heidegger, nel postmoderno, l'ontologia si definisce non più come il fondamento del soggetto ma come una macchina linguistica, pratica e cooperativa, come tessuto della *praxis*, ed il dispositivo ontologico come asse di ricomposizione costituente dell'operare e del linguaggio nel comune. Questa ricalificazione dell'ontologia porta a tutt'altro che al nulla. Una banda di «filosofi non professionisti», da Nietzsche a Benjamin a Foucault, ha cominciato a leggere questo nuovo rapporto ontologico come decisivo sull'orizzonte dell'operare. Ed ha riaperto a Marx un terreno di azione. Questo Agamben sembra il disegno in negativo di questa vicenda - ma il riconoscimento di una nuova epoca dell'ontologia è pieno. Grazia!

una zona dell'etica del tutto sottratta ai rapporti strategici, di un Ingovertibile che si situa al di là tanto degli stati di dominio che delle relazioni di potere».

Non era difficile immaginare che sarebbe andata a finire così e cioè nella ripetizione di una fuga dall'essere nella quale non lo sbattere sul niente viene riconvertito nella felicità. Agamben, dopo tanti anni, corre il rischio di ritrovarsi d'accordo con Massimo Cacciari. Che quella inoperosità dovesse realizzarsi in un amplesso senza gioia di generare e dove solo il contatto, puntuale e disperato col nulla, portasse testimonianza dell'essere - i volumi precedenti, l'intero corso di *Homo sacer* lo aveva fatto sospettare. Ora è detto. Quanto dolore ci sta dentro.

Il problema della tecnica

Ma prendiamole una per una queste derive dell'inoperosità. Prendiamo ad esempio l'affermazione che il potere costituente sia del tutto legato e null'altro che immanente a quello costituito. Il potere costituente è, prima di tutto, lotta contro il potere costituito: certo, ma anche lotta contro se stesso. Il potere costituente è, sempre, desiderio, movimento, rapporto di forza. Nel biopolitico esso è ricondotto al concetto di lavoro-vivo, è dunque posto in una relazione che lo rende, ad un tempo, asimmetrico rispetto al potere costituito e decisivo tuttavia non solo nel ricalificare la realtà di quest'ultimo ma anche nel superarne la determinazione. Se la deriva inoperosa di Agamben è intesa a chiarire questa dinamica costituente e quindi (senza che egli lo voglia) a chiarire anche l'effetto costituente che in esso vi è, la deriva è utile. C'è un altro punto particolarmente interessante in questo libro ed è l'analisi largamente portata da Agamben sul pensiero heideggeriano della tecnica. La prende da lontano, Agamben, questa storia, dalla figura dello schiavo così come è definito in Aristotele - per giungere a conclusioni che rovesciano la desti-

POESIA • «Acquabuia», l'ultima raccolta in versi di Francesca Matteoni, per Arago editore

Un «libro-bosco» sospeso tra fiabe e mostri

Idea Travi

È da un'oscurità onirica e fiabesca che emerge la raccolta poetica di Francesca Matteoni *Acquabuia*, edita da Arago per la collana *i domani*, a cura di Maria Grazia Calandrone, Andrea Cortellesa e Laura Pugno (pp.82, euro 8). La raccolta si apre all'insegna del buio, ma subito porta in luce uno scorcio onirico, una dimensione d'infanzia magica, suddividendosi in un prologo e cinque sezioni, o meglio in cinque passaggi che portano all'attraversamento di alcuni elementi magici: il *Ragazzo Volpe*, il *sentiero di sassi e spine*, il *portatore d'acqua*, *Rosarossa* e *Acquabuia*. Le note che l'autrice ha posto a fine libro ci aiutano nel trovare una chiave di lettura poetica e fiabesca insieme. La figura del Ragazzo Volpe apre la prima sezione con voce poetante: «Abitavamo nel bosco. / Perceveravamo vite di terrore / o su per ore umbratili / le code svenanzati, il legno azzurro».

Con il Ragazzo Volpe che legge è portato a spostare lo sguardo intorno, nel bosco, dove si intravedono i segni d'una natura apparentemente in pace: una radura di castagni, l'ovale delle foglie, legge accatastata... eppure di pace non c'è traccia. L'era terna è tagliente. E insieme all'erba crescono inquietanti *Odori, Alatri, Alfabeti*... Questo libro di Francesca Matteoni è un librobosco. Getta il lettore in un mondo antropomorfo, consegna qualità umane ad animali, piante, mostri e viceversa. Il secondo passaggio, intitolato *Il sentiero di sassi e di spine*, ci conferma che siamo nel cuore del bosco e non sarà tanto facile uscire. Questo passaggio si ispira vagamente ai sentieri di agghi e spilli presenti nella fiaba francese «La nonna», pre-stato antecedente orale della più nota *Cappuccetto Rosso*. Si respira la stessa atmosfera: il tragico porterà diritto in bocca al lupo.

E gli esseri indifesi nulla possono fare per salvarsi, perché i cuccioli «non sono stelle, non capiscono quando tocca morire». Le strane forme di infanti che popolano *Acquabuia* di Francesca Matteoni «hanno inutili occhi sochiusi, / ossa fredde, paccottiglia di madri / sul dorso». Ci riportano con la mente alle antiche saghe nordiche, a fitte foreste popolate da troll, streghe, goblin, ci conducono in luoghi dove accadono cose spaventose, terribili: «Dentro i bambini si svuotano i mostri / prima del fischio, la muta in penne / d'averlo o di cuculo». L'averla è un uccelletto poco più grande d'un passero ma

Metamorfosi e storie che insegnano qualità umane agli animali e alle piante per cercare di rispondere a spinose domande sull'esistenza

ha un becco adunco come un falco. Ha l'abitudine di infilzare le sue prede sulle spine dei rovi o su rametti appuntiti e corrisponde esattamente al nome scientifico che porta: *lanus*, che vuol dire macellaio, dilaniatore. C'è qualcosa di stregato in questo uccelletto, c'è qualcosa di terribile nel bosco: ed ecco che nel fiabesco e crudele mondo di Francesca Matteoni, «i bambini s'infilzano / nello spineto - / ogni mostro fa un uovo sanguigno...». Eppure c'è un fiore lì accanto, e c'è la fiaba. C'è *Il portatore d'acqua*. Ha un nome buono, salvifico. E cosa porta con sé? In nota l'autrice ci orienta e dà le coordinate per procedere con umana comprensione. Il portatore d'acqua porta con sé frammenti di mondo e, precisamente, «Frammenti geografici della provincia e città di Pistoia: la strada della Riola, il Comune della Sambuca Pistoiese, le Limentre e il paese di Torri, la vecchia ciminiera, i

campi nei dintorni, le tre strade che s'immettono l'una nell'altra, formandone una sola, ellittica, dove sono cresciuti». Ma tutto cambia e si trasforma. Il portatore d'acqua è una figura del mutamento e passa accompagnato da una nuvola. Ridà i nomi alle cose, nomina il fiume, si fa fiume in se stesso, «scende nella valle tra i paesini», mentre tutta la natura, anche quella umana, scorre e si interroga: «Da dove vengo io? Dove m'interro?».

Nella nota in quarta di copertina, Maria Grazia Calandrone indica il senso di questo mutare: «...non ingannino i nomi veri di animali e piante: qui è natura che trasfigura in bestia, creatura umana e fiore e sangue che scolorono, a fiotti e a fenomeno carsico, dall'indistinto. Tutta questa materia espone sempre e comunque il suo rovescio fiabesco, ectoplasmatico...» E sul finire, nel passaggio *Rosarossa*, Francesca Matteoni invia la sua accorata Lettera ai fiori: «fiori che non sapete, fin dentro / le mie ossa tintinnate». Impossibile non pensare a *Biancaneve* e *Rosarossa* dei fratelli Grimm, c'è la stessa atmosfera crudele e soave insieme, c'è lo stesso magma. Qui, in un lampo, Matteoni inserisce la figura di un'onirica sorella («il corpo di tua madre è mia madre») e in quel lampo intravediamo una genealogia. Siamo in bilico tra fiaba e mondo. C'è un tipo con la barba. C'è il tavolo del falegname. C'è un orso. C'è un turbanamento diffuso. C'è *Acquabuia*, così buia da dover distinguere lo sguardo. C'è una palude, c'è l'autobus numero 41. C'è una bruma infantile in un cui tutto raggela. Dice un verso: «Chiamami sempre sorella / nel ciglio dell'erba».

Forse poesia sta in questa chiamata, inquietante come il verso di un uccello, come tutti i nostri spaventi. Nel buio da piccoli chiamavamo la madre solo per un'ombra, un fruscio, quel tonfo, quel rumore là fuori. La fiaba era bella e faceva paura.