

Ecologia, natura e questione del negativo

Manlio Iofrida

1. L'attuale momento storico-politico sembra comportare una crisi radicale della questione ecologica, sia nell'opinione pubblica che nella classe politica, nonostante che il Covid avesse apportato ulteriore conferma dei pericoli che il riscaldamento globale, la globalizzazione e il livello illimitato di sfruttamento del nostro pianeta come mera risorsa economica comportano. Per un lato, nel momento del ritorno dalla normalità, ha prevalso l'interesse a una ripresa piena, e nei vecchi termini, del modello di sviluppo precedente; per l'altro la potente ondata di destra che sta investendo l'intero pianeta ha individuato proprio nell'ecologismo uno dei suoi obiettivi polemicamente principali. Oltretutto, l'ecologia che la destra prende di mira, qualificandola come estremista e ideologica, non è che l'ecosostenibilità, cioè un insieme di provvedimenti – come quelli che l'Europa aveva preso pochi anni fa e che ora sta incredibilmente revocando – ispirati a una idea di piena compatibilità col vecchio modello di sviluppo. La crisi ecologica comporta invece – sul piano economico, sociale, politico, filosofico – una rimessa in discussione radicale di tale modello. In questo senso, nel lavoro che segue, su un piano più specificamente filosofico, che è quello in cui sono competente, intendo ritornare su alcuni aspetti fondamentali del concetto di natura. Come ho più volte ribadito¹, la questione ecologica può essere correttamente impostata se l'insieme dei dati economici,

1 Cfr MANLIO IOFRIDA, *Per un paradigma del corpo: una rifondazione filosofica dell'ecologia*, Macerata, Quodlibet, 2019.

scientifici, sociologici e politici che la sostanziano vengono correttamente inquadrati in un corretto concetto di natura. Riguardo a tale concetto di natura, che, nel mio modello, si rifà soprattutto a Merleau-Ponty, si tratta di evidenziare alcuni aspetti la cui chiarificazione è essenziale ai fini delle questioni che ho accennato all'inizio. Del resto, un arricchimento e una complessificazione del modello merleau-pontyano, risalente ormai a 60-70 anni fa, è urgente.

Partiamo dalla definizione presocratica che Merleau-Ponty pone proprio all'inizio del suo corso sulla natura:

In greco, la parola “natura” deriva dal verbo φύω, che allude a ciò che è vegetale; il termine latino deriva da *nascor*, nascere, vivere; deriva dunque dal primo senso, più fondamentale. C'è natura ovunque ci sia una vita che ha un senso, ma in cui, tuttavia, non c'è pensiero; di qui la parentela con ciò che è vegetale: natura è ciò che ha un senso, senza che questo senso sia stato posto dal pensiero. È l'autoproduzione di un senso. La Natura è dunque diversa da una semplice cosa; ha un interno, si determina dal di dentro; di qui l'opposizione tra “naturale” e “accidentale”. E tuttavia la Natura è differente dall'uomo; non è istituita da quest'ultimo, si oppone al costume, al discorso. La Natura è il primordiale, cioè il non-costruito, il non-istituito; di qui l'idea di un'eternità della Natura (eterno ritorno), di una solidità. La Natura è un oggetto enigmatico, un oggetto che non è del tutto oggetto; essa non è completamente dinanzi a noi. È il nostro suolo, non ciò che è dinanzi, ma ciò che ci sostiene².

Quali sono i punti che ci interessa sottolineare in queste dense affermazioni? Innanzitutto, il carattere fortemente anti-antropologico che ha questo concetto di natura: esso è ciò che sfugge all'artificialità umana, è un senso che è indipendente dalla *tesi* umana, dalla progettazione umana, è un'attività che non rientra fra quelle umane – e già così queste affermazioni sono uno scandalo, poiché, nella visione occidentale, che culmina nell'idealismo, è all'uomo che è riservato l'aspetto attivo, mentre la natura è un ente passivo: quando compare l'uomo, compare la storia, che è ciò che è *oltre ogni momento naturale*; in altri

² MAURICE MERLEAU-PONTY, *La natura*, trad. it. a cura di Mario Carbone, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996, p. 4.

termini, compare una libertà che è infinitamente oltre la natura, che rappresenta invece il polo del determinismo. Tutte queste distinzioni sono sconvolte dalla definizione di Merleau-Ponty: è vero che la natura è il *non istituito* (altro punto fondamentale della definizione), ma essa non è una «semplice cosa»: è una vita con un proprio *sensu*; *il concetto di senso è esteso ben aldilà dell'uomo*.

D'altra parte, in quanto non istituita, la natura ha una sua dimensione di *eternità*³: esplicitamente, opponendosi all'idea teleologica e progressiva della storia, Merleau-Ponty configura la natura come eterno ritorno, circolo, con trasparente riferimento nicciano. Infine, la natura è *enigmatica*: essa non è qualcosa di completamente presente, squadrato davanti a noi; è un suolo a cui apparteniamo, senza poterne delimitare nettamente i confini; essa è una non-cosa, un non istituito, qualcosa di non evidente, di almeno parzialmente invisibile. Vediamo dunque comparire una serie di termini negativi; la domanda è: qual è lo statuto di tale negativo? Questo oggetto che non è davanti a noi, che è invisibile, è *un nulla*? Come si rapporta al corporeo e al percettivo? Merleau-Ponty ci sta presentando una filosofia dell'idea, del non corporeo, dell'ultrapercettivo? Una filosofia che pone la percezione come illusione e parvenza? Sappiamo, dal complesso della sua opera, che non è così; sappiamo che egli intende superare la contrapposizione idea-fenomeno, materiale-immateriale, percezione-intelletto; ma questo significa (come molti sostengono) che egli va nella direzione di togliere senso a entrambi questi termini, di andare verso un *tertium* che sia oltre quei due tradizionali concetti filosofici? O piuttosto intende fare un'operazione di superamento che tuttavia mantiene uno squilibrio, che comporta una prevalenza di uno di quei termini? Sulla linea della sua affermazione che la sua posizione è quantomeno «non immaterialistica»⁴, intendo sostenere questa seconda opzione: la scelta di Merleau-Ponty va verso il ribadimento della priorità del sensibile,

3 Che, in termini più secolarizzati, sarebbe piuttosto da qualificare come *omnitemporalità* o di «quasi-eternità».

4 MAURICE MERLEAU-PONTY, *Linguaggio, storia, natura*, Corsi al Collège de France 1952-1961, a cura di Mario Carbone, Milano, Bompiani, 1995, p. 77.

del percettivo, del corporeo e del materiale; ma tali termini, rispetto alla tradizione materialista della filosofia (quale anche Marx l'ha seguita) devono caricarsi di una serie di caratteristiche nuove, che li renda aperti a quegli aspetti di negativo, di invisibile, di ideale e di enigmatico che abbiamo evidenziato nel concetto di natura. Questo significherà⁵ conferire al percettivo una serie di attributi che siamo abituati a conferire all'ideale; ovvero, vedendo le cose dall'altra parte, si tratterà di trasformare profondamente lo statuto dell'idealità, ponendola come qualcosa che promana dal più profondo del sensibile, e non come qualcosa di separato che abiti un superuranio. È chiaro che questo è stato lo sforzo di tutto l'ultimo Merleau-Ponty, fra il corso sull'origine della geometria e *Il visibile e l'invisibile*⁶; ma in fondo è stata anche l'anima della sua ricerca fin dall'inizio. Questo corpo, questo percettivo, questo materiale che contiene un suo *logos* è infatti quel mondo biologico e della vita che egli aveva indagato fin da *La struttura del comportamento*⁷, appoggiandosi alla psicologia della *Gestalt*, dove emergeva che il sensibile non è il puntuale, l'isolato, né un caos di sensazioni, ma una sinfonia di gruppi di sensazioni legati da funzioni di reciproca traduzione: in cui il rosso era pesante e ruvido ecc., come Cézanne aveva mostrato nella sua pittura e Merleau-Ponty aveva esplicitato commentandolo fin da giovane. E qui viene a proposito di citare un passo celebre de *Il visibile e l'invisibile*, che val la pena riportare per intero, date le sue implicazioni col discorso che sto facendo:

Il visibile attorno a noi sembra riposare in se stesso. È come se la nostra visione si formasse nel suo cuore, o come se fra noi e il visibile ci fosse una relazione altrettanto stretta che quella fra il mare e la spiaggia. E tuttavia, non

- 5 Anche sulla linea di quanto Bateson sosteneva a proposito del rapporto fra creatura e pleroma: cfr. ad esempio GREGORY BATESON, MARY CATHERINE BATESON, *Dove gli angeli esitano. Verso un'epistemologia del sacro*, trad. it. Milano, Adelphi, 1989, cap. 2.
- 6 MAURICE MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. a cura di Mario Carbone e Andrea Bonomi, Milano, Bompiani, 1999.
- 7 MAURICE MERLEAU-PONTY, *La struttura del comportamento*, trad. it. di Guido G. Neri, Milano, Bompiani, 1963.

è possibile che noi ci fondiamo con esso, né che esso passi in noi, altrimenti la visione svanirebbe al momento di realizzarsi, per scomparsa o del vedente o del visibile. Ciò che dunque c'è, non sono delle cose identiche a se stesse che, in seguito, si offrirebbero al vedente, e non è un vedente, dapprima vuoto, che, in seguito, si aprirebbe a esse, ma qualcosa a cui noi potremmo essere più vicini solo palmandolo con lo sguardo, delle cose che non potremmo sognare di vedere "completamente nude", poiché lo sguardo stesso le avvolge, le riveste della sua carne. Qual è il motivo per cui, facendo ciò, esso le lascia al loro posto, per cui la visione che noi ne abbiamo ci sembra provenire da esse, e per cui essere visto non è per esse che una degradazione del loro essere eminente? Qual è questo talismano del colore, questa virtù singolare del visibile, che fa sì che, tenuto in fondo allo sguardo, il visibile sia però molto di più che un correlato della mia visione e che sia esso a impormela come una conseguenza della sua esistenza sovrana? Per quale motivo il mio sguardo non li nasconde avvolgendoli e li svela velandoli?

Anzitutto si deve comprendere che questo rosso sotto i miei occhi non è, come si dice spesso, un *quale*, una pellicola d'essere senza spessore, messaggio indecifrabile e al tempo stesso evidente, che abbiamo o no ricevuto, ma di cui sappiamo, se lo abbiamo ricevuto, tutto ciò che c'è da sapere, e di cui non c'è insomma nulla da dire. Esso richiede una messa a fuoco, anche breve, emerge da un rossore, meno preciso, più generale, in cui il mio sguardo era preso e si immergeva prima di fissarlo, come si dice così bene. E se, ora che l'ho fissato, i miei occhi si immergono in esso, nella sua struttura fissa, o se ricominciano a errare all'intorno, il *quale* riprende la sua esistenza atmosferica. La sua forma precisa è solidale con una certa configurazione o testura lanosa, metallica, o porosa [?], ed esso è poca cosa nei confronti di queste partecipazioni. Claudel dice press'a poco che un certo azzurro del mare è così azzurro che c'è solo il sangue che sia più rosso. Il colore è del resto variante in un'altra dimensione di variazione, quella dei suoi rapporti con ciò che lo circonda: questo rosso non è tale se non collegandosi dal suo posto ad altri rossi che gli stanno attorno, con i quali fa costellazione, o ad altri colori che esso domina o che lo dominano, che attira o che l'attirano, che respinge o che lo respingono. In breve, è un certo nodo nella trama del simultaneo e del successivo. È una concrezione della visibilità, non è un atomo. A maggior ragione, il vestito rosso è congiunto con tutte le sue fibre al tessuto del visibile e, attraverso di esso, a un tessuto d'essere invisibile. Punteggiatura nel campo delle cose rosse, che comprende le tegole dei tetti, la bandiera dei casellanti e della Rivoluzione, alcune terre vicino ad Aix o nel Madagascar, esso lo è anche in quello dei vestiti rossi – che, oltre a vestiti femminili, comprende toghe da professore, da magistrato, abiti da

Manlio Iofrida

cardinale – e anche in quello degli ornamenti e in quello delle uniformi. E, alla lettera, il suo rosso non è il medesimo, a seconda che appaia in una costellazione o nell'altra, a seconda che precipiti in esso la pura essenza della Rivoluzione del 1917, o quella dell'eterno femminile, o quella del pubblico ministero, o quella degli zingari, vestiti alla ussara, che venticinque anni fa regnavano in una birreria dei Champs-Élysées. Un certo rosso è anche un fossile estratto dal fondo dei mondi immaginari. Se si tenesse conto di tutte queste partecipazioni, ci si accorgerebbe che un colore nudo, e in generale un visibile, non è un lembo d'essere assolutamente duro, indivisibile, offerto completamente nudo a una visione che non potrebbe essere se non totale o nulla, ma piuttosto una specie di stretto fra orizzonti esterni e orizzonti interni sempre aperti, qualcosa che viene a toccare dolcemente e fa risuonare a distanza diverse regioni del mondo colorato o visibile, una certa differenziazione, una modulazione effimera di questo mondo, e quindi meno colore o cosa che differenza fra cose e fra colori, cristallizzazione momentanea dell'essere colorato o della visibilità. Fra i cosiddetti colori e i cosiddetti visibili, si ritroverebbe il tessuto che li foderà, li sostiene, li alimenta, e che, dal canto suo, non è cosa, ma possibilità, latenza e carne delle cose⁸.

Come si vede, Merleau-Ponty insiste sulla traducibilità del visibile e di tutto il sensibile: questa *traducibilità* delle sensazioni non isolate non è il passaggio in un piano ideale, ma si sostanzia nella riflessività e infinita produttività del sensibile, che non è fatto di oggetti e cose, ma vive di quelle articolazioni che sono i suoi cardini e le sue dimensioni; e la sua relazionalità, che è poi quella della diacriticità della *langue* saussuriana, non è da intendersi come assoluta: essa è l'altro lato di un irrelativo. E, a proposito di questo *logos* sensibile, di questa trasponibilità e ripetibilità del dato sensibile, sarà il caso qui di fare un primo riferimento ad Auerbach, sul quale torneremo più ampiamente nel seguito; infatti, il figurale di Auerbach⁹ è proprio un altro modo di esprimere quei concetti: tramite la figura il sensibile si traspone in altro sensibile e delinea così una serie di nessi che ne costituiscono la

⁸ MAURICE MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., pp. 147-149.

⁹ Di cui cfr. il classico studio *Figura* in ERICH AUERBACH, *Studi su Dante*, trad. it. Milano, Feltrinelli, pp. 174-221.

trama e la logica interna. Del resto, è appena da precisare che questa struttura dantesca è intimamente legata a quel rilancio del naturale e del sensibile che la cultura toscana del '200 e del '300 operò col poeta della Commedia e con Giotto: tutto il movimento della pittura, che avrebbe condotto alla finestra albertiana e alla prospettiva del Brunelleschi, è, pur nel suo contraddittorio legame con l'idealizzazione geometrica, strettamente legato alla rivalutazione del sensibile, del naturale e del materiale che fu uno degli aspetti più importanti del nostro Rinascimento.

Per tornare al tema del negativo, con cui tale riflessività e idealità orizzontale del sensibile è legata, è chiaro che non stiamo qui parlando di un negativo che sbocchi in un buco di nulla, ma, per riprendere ancora una volta i termini di Merleau-Ponty, in un vuoto che è un qualcosa, così come esso non sbocca in uno scetticismo che annulli la validità del sensibile. Questa concezione, al contrario, mette capo a un consolidamento e a un arricchimento del sensibile stesso, poiché, vista da un'altra prospettiva, esprime il suo *divenire, la sua geneticità*. Relazionalità non è relativismo né riduzione del sensibile a schemi astratti e meramente intellettuali; la sinfonia del sensibile comporta un'idealità che non abbandona i parametri fondamentali del materialismo; e la negazione di Merleau-Ponty (da lui concepita anche come porosità del materiale) non ha nulla di nichilistico né di idealistico e immaterialistico: il qualcosa, il resistente, il dato sono al cuore della visione della natura di Merleau-Ponty. Detto altrimenti, non si tratta di abbandonare il sensibile e il materiale, ma di pensarlo nella maniera corretta: esso ha densità e spessore e irriducibilità, ma tali caratteristiche non sono mera presenza – al contrario sono legate alla relazionalità col tutto, alla connessione orizzontale e pretetica del sensibile stesso. Tutte queste caratteristiche sono del resto da connettere alla questione del realismo, che è ovviamente strettamente intrecciata con quella del materialismo: e ciò ci riporterebbe a numerosi dibattiti attuali, ma soprattutto, di nuovo, ad Auerbach.

Prima di arrivare a questo, vediamo alcuni concetti che provengono da una tradizione del tutto diversa da quella di Merleau-Ponty e rivolgiamoci a Siegfried Kracauer.

2. Quali elementi possiamo trarre per la nostra ricerca dai suoi due ultimi testi, *Teoria del film*¹⁰ e *Prima della cose ultime*¹¹? Per quanto riguarda il primo, il suo legame col materialismo si sostanzia nel concetto di «redemption of physical reality», che compare fin dal sottotitolo del libro¹².

Che cos'è questa «realtà fisica» tanto equivocata dagli interpreti di Kracauer? Se il chiarimento su ciò è dato solo dalla lettura del libro nella sua interezza, non bisogna dimenticare che, fin dalla *Prefazione*, troviamo delle indicazioni molto univoche: essa è riportata a «la vita nei suoi aspetti più effimeri», all'involontario e al fuggevole; la realtà fisica non è dunque la materia in senso meccanico e sostanzialistico, ma un «grezzo» in cui aspetti oggettivi e aspetti soggettivi sono inseparabili, *immagini materiali* nel senso del Bergson di *Materia e memoria*; e infatti poco dopo troviamo la sua definizione, centrale per il nostro discorso, come «un fluire di fatti tali che riguardano al tempo stesso esseri umani e oggetti inanimati». «Materialismo» (e «realismo», che ne è il sinonimo in Kracauer) diventa dunque un vedere il mondo come ciò in cui abita un'attitudine trasformativa che non è quella prometeica e unilaterale tipica della civiltà occidentale; la realtà ha un dinamismo che la apre a inedite possibilità: il realismo diventa un atteggiamento tanto passivo quanto attivo che permette di penetrare nell'infinità e nella poliprospeccività della vita e di risolvere l'aporia fondamentale del moderno. In alcune pagine fortemente simmeliane¹³, Kracauer analizza il moderno nella sua essenziale ambiguità proprio in relazione al problema della vita: rompendo i legami tradizionali, dissolvendo la *Ge-*

10 SIEGFRIED KRACAUER, *Teoria del film*, trad. it. con un'introduzione di Guido Aristarco, Milano, Il Saggiatore, 1995.

11 SIEGFRIED KRACAUER, *Prima della cose ultime*, trad. it. con prefazione di Paul Oskar Kristeller, Genova, Marietti, 1985.

12 Che la traduzione italiana citata del libro, inspiegabilmente (ma non troppo), omette; cfr. l'edizione originale inglese, SIEGFRIED KRACAUER, *Theory of film. The redemption of physical reality*, Oxford, Oxford University Press, 1960, il cui sottotitolo recita: *The redemption of physical reality*.

13 Ivi, p. 266; il tema è ripreso più sotto, alle pp. 429-430.

meinschaft, esso libera la vita dalle gerarchie fisse, ma lascia il singolo in un tragico isolamento. A questo aspetto negativo e distruttivo risponde però il fatto che la vita liberata dai suoi aspetti di fissità e tradizionalità diventa ora oggetto di un bisogno, di una nostalgia (i nomi fatti sono quelli dei romantici, di Nietzsche e di Bergson); l'individuo isolato è spinto non a recuperare regressivamente modelli di società del passato, ma a costruire una nuova relazione col mondo che sia capace di esprimere la nuova vita che sorge come prospettiva dell'umanità. Ripetuti sono i riferimenti a questo in *Teoria del film* e val la pena di richiamare innanzitutto l'uso che Kracauer fa della *Recherche* proustiana, che è un asse del suo discorso anche in *Prima delle cose ultime*. L'episodio della *madeleine*, ma, in generale, la ricerca del tempo perduto sono visti come momenti in cui il soggetto recupera non semplicemente istanti del proprio passato, ma una dimensione di rapporto autentico con gli altri e con le cose, una sorta di relazione interna con essi: è il regno delle «corrispondenze psicofisiche», che

comprende tutti questi rapporti più o meno fluidi tra il mondo fisico e la dimensione psicologica nel senso più ampio della parola¹⁴.

Dove trasparente è il riferimento a Baudelaire e a Benjamin, da cui pure è ripresa la tematica del *flâneur* esattamente nel senso di colui che cerca con l'ambiente questo nuovo rapporto a un tempo di passività e di dinamicità – che cerca di *inerire allo strato più profondo e essenziale della vita*¹⁵.

Infatti questa relazione non ha nulla di una fissità originaria, perché implica, al contrario, un'apertura alla meraviglia, alla novità di ogni istante, al carattere multiforme e cangiante della vita: *redimere la realtà fisica, recuperare il valore del quotidiano significa trasformare quest'ultimo nell'insolito, portarne alla luce la geneticità e dinamicità, la caleidospicità dei significati che da esso si può sprigionare*. Così, in un passaggio cruciale, si dice del film a durata «illimitata» che

¹⁴ Ivi, p. 140.

¹⁵ Ivi, pp. 143-144.

Manlio Iofrida

Un film simile non si limiterebbe a dare un campione della vita quotidiana, ma, rappresentandola, ne cancellerebbe i limiti familiari, esponendo ciò che le nostre idee convenzionali nei suoi riguardi nascondono alla vista: le sue radici ampiamente ramificate nell'esistenza viva¹⁶.

In sede conclusiva, Kracauer ribadisce questa concezione, e l'analisi del moderno ad essa sottesa, facendone emergere anche, in maniera esplicita, la centralità del nuovo rapporto con l'ambiente della nuova comunità a cui sta pensando:

La ragione veramente decisiva del carattere sfuggente della realtà fisica è l'abitudine di pensare astrattamente, da noi acquistata sotto l'impero della scienza e della tecnologia. Appena emancipati dalle «antiche fedi», siamo portati a eliminare la qualità delle cose. Le cose continuano quindi a ritirarsi in secondo piano. E sempre più ci sfuggono perché in genere non possiamo fare a meno di porle nella prospettiva di vedute e scopi convenzionali che vanno al di là della loro essenza autonoma. Senza l'intervento della macchina da presa dovremmo quindi compiere uno sforzo enorme per superare *le barriere che ci separano dal nostro ambiente d'ogni giorno* [corsivo mio]¹⁷.

E, citando i cruciali passaggi finali di *Mimesis* sulla vita quotidiana come sbocco ed esito di tutta la letteratura occidentale¹⁸, Kracauer ne sottolinea insieme il significato *politico* ed *ecologico*:

I piccoli momenti casuali che riguardano le cose comuni a voi e a me e a tutto il resto degli uomini, costituiscono la dimensione della vita quotidiana, questa matrice di tutti gli altri modi di realtà. Ed è una dimensione molto sostanziosa. Se lasciamo da parte per un momento le credenze articolate, gli obiettivi ideologici, i progetti particolari, e simili, rimangono ancora i dolori e le soddisfazioni, le discordie e le feste, i bisogni e le ricerche che costituiscono

¹⁶ Ivi, p. 134.

¹⁷ Ivi, p. 429.

¹⁸ Cfr. ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia, Torino, Einaudi, 2 voll., 1991, cap. xx.

il mestiere della vita ordinaria. Prodotti dall'abitudine e da azioni reciproche microscopiche, formano un tessuto elastico che cambia lentamente e sopravvive a guerre, epidemie, terremoti e rivoluzioni. I film tendono a esplorare questo tessuto della vita quotidiana, la cui composizione varia a seconda del posto, della gente, del tempo. Ci aiutano quindi non soltanto ad apprezzare l'ambiente materiale dato, ma a estenderlo in tutte le direzioni. Fanno virtualmente del mondo la nostra casa¹⁹.

La vita quotidiana scalza tutto l'edificio della *civilisation* («le credenze articolate, gli obiettivi ideologici, i progetti particolari», ma anche «guerre, epidemie, terremoti e rivoluzioni») per far affiorare una materialità elementare e costruire, *nel rispetto di essa*, quello che nei termini della prospettiva odierna può essere definito *un nuovo modo di abitare, un nuovo rapporto degli uomini con la Terra*²⁰.

Questa visione del cinema come ciò che redime l'umile e basso, come ciò che cerca di istituire una visione dell'alto a partire dal basso, creando così un nuovo modo di stare insieme degli uomini fra loro e col mondo e portando alla luce una vita e una natura nuove, è ribadita dal libro sulla storia²¹, che approfondisce lo stesso tema e sviluppa la stessa utopia comunitaria inserendo, nel concetto di realtà fisica e di vita quotidiana, anche la dimensione del tempo: in che modo nel *grezzo* e nel *naturale*, in questa vita elementare che costituisce la sostanza del reale, sono presenti le generazioni che ci hanno preceduto, ma anche quelle che ci seguiranno? In che modo sono presenti gli altri nel senso temporale e anche nel senso delle civiltà altre dalle nostre? E che conclusioni pratiche e politiche se ne possono trarre? Mi limiterò a ricordare solo alcuni passaggi cruciali del testo, funzionali allo sviluppo del discorso che sto qui conducendo.

¹⁹ SIEGFRIED KRACAUER, *Teoria del film*, cit., p. 434.

²⁰ *Ibidem*; Kracauer continua parlando (riferendosi a H.G. Scheffauer) di «terra come propria casa» e, citando un passo di Gabriel Marcel, di «rendere più intimo 'il nostro rapporto con questa terra che è la nostra dimora'» (*ibidem*).

²¹ SIEGFRIED KRACAUER, *Prima delle cose ultime*, cit.

Il nesso fra fotografia, cinema e storia è subito presentato, con estrema chiarezza, ad apertura del libro:

Si potrebbe definire l'area della realtà storica, allo stesso modo di quella della realtà fotografica, come uno spazio-intermedio. Entrambe le realtà sono di un genere che non si presta ad essere trattato in un modo definito. Il materiale peculiare a queste aree si sottrae alla comprensione di un pensiero sistematico, né può essere modellato nella forma dell'opera d'arte. Come gli assunti che noi formuliamo intorno alla realtà fisica con l'aiuto dello strumento fotografico, quelli che scaturiscono dal nostro interesse per la realtà storica possono certamente raggiungere un livello superiore alla mera opinione; ma essi non comunicano verità definitive né aspirano ad esse, come fanno la filosofia e l'arte propriamente detta. Essi condividono il loro carattere intrinsecamente provvisorio con l'oggetto che registrano, esplorano e penetrano²².

E, poco più sotto:

In questa trattazione considero mio compito fare per la storia ciò che ho fatto per i mezzi di comunicazione fotografici nel mio *Theory of Film*, e cioè portare alla luce e caratterizzare la natura peculiare di un area intermedia che non è stata ancora pienamente riconosciuta e valutata in quanto tale [...]

Nel mio *Theory of Film* ho messo in rilievo che i mezzi di comunicazione fotografica ci aiutano a vincere la nostra astrattezza facendoci familiarizzare, per così dire, per la prima volta con «questa Terra che è il nostro habitat» (Gabriel Marcel); essi ci aiutano a pensare *attraverso* le cose, non al di sopra di esse. Detto in altri termini, i mezzi di comunicazione fotografica rendono molto più facile incamerare i fenomeni fugaci del mondo esterno, sottraendoli alla dimenticanza. Qualcosa del genere si dovrà dire anche per la storia²³.

E riguardo al tema, che al centro del nostro interesse, quello di una natura come elemento attivo e *Lebenswelt*:

C'è, dunque, un'analogia fondamentale fra la storiografia e i media fotografici: come il fotografo, lo storico è restio a trascurare ciò che lo vincola ad

²² Ivi, p. 152.

²³ Ivi, pp. 152-153.

una descrizione oggettiva a vantaggio dei propri preconcetti ed evita di distruggere la materia prima a cui cerca di dare una forma. Ma non è tutto qui. Un'altra analogia basilare riguarda il contenuto peculiare dei due campi di ricerca. Supponendo che la macchina fotografica e la cinepresa riconoscano il «principio estetico basilare», esse normalmente mettono a fuoco un mondo che non è certamente l'astratta natura della scienza. Non è neanche un mondo che lasci intravedere un cosmo ben ordinato, perché «sullo schermo non è rappresentato un cosmo, ma una terra, degli alberi, il cielo, delle strade e ferrovie». Piuttosto, «la realtà del mezzo fotografico» - quel tipo di realtà sulla quale il fotografo o il cineoperatore apre le sue lenti - ha tutti i contrassegni della *Lebenswelt*. Comprende oggetti inanimati, visi, folle, gente che si mescola, soffre e spera; il suo tema grandioso è la vita nella sua pienezza, la vita come la si vive comunemente²⁴.

E la storia, come la fotografia, deve portare alla luce una realtà «in parte strutturata e in parte amorfa» a causa «dello stato di evoluzione non omogenea del nostro mondo di ogni giorno»²⁵; quindi, contingenza, casualità, frammentarietà costituiscono l'asse fondamentale su cui deve concentrarsi l'attenzione dello storico come del fotografo, in quanto consustanziali al loro oggetto, che ha, ancora una volta, le caratteristiche delle *Lebenswelt*; e di nuovo troviamo temi come «la natura allo stato grezzo» e la «frangia di molteplici significati indistinti» che circondano gli oggetti naturali.

La storia è dunque per Kracauer, come la «realtà fisica» che è al centro del libro sul film, il «prima delle cose ultime», lo spazio intermedio (*Anteroom*, anticamera), che non è quello puro delle idee, ma di un generale sporcato sempre dal particolare; ma questa è appunto la dimensione della vita quotidiana, che diventa il centro del lavoro dello storico, che ha il compito di ritornare al sorgivo, al non istituito e non irrigidito, di recuperare l'obliato, di ridare voce (in senso radicalmente benjaminiano) agli sconfitti e ai *senza nome*, e che è legato anche ai momenti della loro *rinascita* e della *resurrezione* (il riferimento è a Benjamin

²⁴ Ivi, pp. 46-47.

²⁵ Ivi, p. 47.

e a Michelet), della possibile redenzione che ne può essere fatta attuando quello che ad essi non fu concesso di realizzare²⁶.

Cerchiamo di esplicitare il presupposto concettuale che è sotteso all'impostazione di Kracauer: va da sé che, in un intellettuale che si formò leggendo, insieme ad Adorno, la *Critica della ragion pura* di Kant, sia di nuovo centrale il tema di un universale che si radica nell'individuale, secondo il modello del giudizio riflettente. Lo spazio intermedio di Kracauer non ha tuttavia il carattere negativo della dialettica adorniana²⁷: radica il suo discorso nella vita quotidiana e materiale. Abolita ogni gerarchia e ogni finalità unidirezionale, è la vita, una vita quotidiana radicalmente bassa, materiale, nella sua irriducibile eterogeneità e differenza, che diventa qui protagonista. Lo stesso concetto di spazio intermedio, a metà strada fra mondo delle idee e brutta empiria, è quello spazio-ambiente in cui soggetti e oggetti si compenetrano.

3. Dunque anche la riflessione di Kracauer ci permette di portare importanti elementi in favore di una posizione che sia materialistica senza cadere nel sostanzialismo e nel meccanicismo; e di una realtà fisica in cui il momento dinamico e relazionale non comporta una negatività distruttiva, integrale e nichilistica, ma che è anzi radicata nel concreto, che ne è la concretezza stessa – per cui la natura non è *una realtà data*, ma *una spinta alla realizzazione, un invito a realizzare dei compiti*. In questo senso, il Kracauer di *Teoria del film* e di *Prima delle cose ultime* fu molto influenzato (e già abbiamo accennato a questo), nel modellare il suo concetto di natura, dall'insegnamento di Auerbach e dal suo capolavoro, *Mimesis*: vediamo come quest'ultimo entra nella riflessione sul concetto di natura e negativo che stiamo sviluppando. Per questo, dobbiamo dare qualche cenno alla nozione auerbachiana di realismo: in che senso essa si connette a quella di natura che stiamo qui cercando di mettere a fuoco? La risposta a questa domanda viene immediata-

²⁶ Ivi, pp. 169-171.

²⁷ Cfr. le critiche di Kracauer alla *Dialettica negativa* di Adorno nel celebre resoconto della discussione avuta da lui con Adorno in THEODOR W. ADORNO, STEGFRIED KRACAUER, *Briefwechsel 1923-1966*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 513 e sgg.

mente se riflettiamo sul ruolo che il sensibile, il corporeo, *l'incarnazione* hanno in tutto il discorso del grande filologo tedesco. In questo senso, fondamentale è tener conto del ruolo assolutamente centrale che, in tutta *Mimesis*, svolge il Cristianesimo: la comparsa della sensibilità cristiana, la storia di Cristo che si incarna e si sacrifica per l'umanità, è certamente il momento più decisivo di tutta la *Geistesgeschichte* dell'umanità; rispetto al mondo classico greco e latino, in cui i momenti corporei, fragili, quotidiani e umili dell'esistenza non erano considerati degni di una trattazione seria, l'avvento del Cristo, la sua stessa storia di morte e di sacrificio, significano invece che a questi momenti vengono conferite la più alta serietà e tragicità. Massima espressione di questo nuovo realismo, che è anche una nuova sensibilità umana verso il mondo, è, nel Medioevo, la *Commedia* di Dante, che conferisce eternità al transitorio²⁸. *Ma gli sviluppi successivi, che vedranno il crollo del mondo ultraterreno in cui ancora credeva Dante, non significano per Auerbach una semplice decristianizzazione, una demitizzazione che supererebbe definitivamente l'esperienza cristiana; il realismo moderno, fra Balzac, Stendhal e Flaubert, da un lato, e Woolf, Proust e Joyce dall'altro, su nuove basi riprende quella valorizzazione dell'umile, del basso, del terreno che era stata inaugurata dalla sensibilità cristiana. In questo senso, la stessa centralità della vita quotidiana, bassa, elementare, in cui la sua concezione di realismo ritrova il corporeo e naturale di Merleau-Ponty e Kracauer, è strettamente legata a questa esperienza cristiana.*

Ma il realismo auerbachiano, la sua *mimesis* non sono una rappresentazione di ciò che c'è in senso aristotelico; sono invece, in senso *platonico*, uno sforzo costruttivo per negare ciò che c'è e portarlo a maggiore perfezione, per trasformare e migliorare il mondo. In questo senso, nel concetto di natura Auerbach inserisce un momento tragico-negativo che converge col messianismo kracaueriano e inserisce una importante precisazione nella visione di Merleau-Ponty, in cui è più implicito e meno chiaro. Tutto ciò è chiaramente espresso da Au-

²⁸ Si veda ERICH AUERBACH, *Mimesis*, cit., cap. VIII, *Farinata e Cavalcante*.

erbach quando, nel saggio *Sull'imitazione seria del quotidiano*²⁹, egli concepisce Rousseau e la rivoluzione francese come elementi basilari per definire il suo concetto di reale e di natura. È necessario dunque riportare sinteticamente questi passaggi.

Il discorso di Auerbach è in tale saggio tutto centrato sulla messa a fuoco della differenza fra il realismo o la mimesi premoderna, di tradizione aristotelica, che è tentativo di riproduzione dell'esistente, e il realismo moderno e contemporaneo, in cui mimesi significa *un rapporto attivo e partecipativo col mondo*: in questo modo il realismo ottocentesco di Stendhal e Balzac e Flaubert non è alternativo a Woolf e Proust e Joyce, ma sbocca in essi. Esempio fondamentale di tale mimesi moderna è la rappresentazione flaubertiana della figura di Emma Bovary³⁰: una rappresentazione in cui l'empatia e la straordinaria partecipazione di Flaubert nei confronti di Emma vanno insieme al rifiuto totale della quotidianità borghese in cui Emma è inserita. Questo realismo ci fa sentire l'integrale *alienazione* della vita di Emma e della vita della società borghese in cui essa è immersa.

Ora, il punto da sottolineare, e che ben presto condurrà a inserire nel discorso Rousseau, è il fatto che per Auerbach, che fa ampio uso di categorie storiche e sociologiche nel tessuto stesso della sua indagine storico-letteraria, questo passaggio dal realismo premoderno a quello moderno non è un mero portato dell'attività intellettuale: è in primo luogo condizionato dall'avvento della società borghese nel XVIII secolo e subito dopo, della rivoluzione francese³¹: sono fatti storici empirici che *motivano* (senza *esserne cause* in senso deterministico) questa rivoluzione intellettuale. In questo senso, strategica, dopo l'avvento dell'Il-

²⁹ In ERICH AUERBACH, *Romanticismo e realismo e altri saggi su Vico, Dante e l'Illuminismo*, a cura di Riccardo Castellana e Christian Rivoletti, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, p. 19 ssg.

³⁰ Auerbach riprenderà e amplierà le considerazioni sulla *Bovary* nel cap. XVIII di ERICH AUERBACH, *Mimesis*, cit., dedicato al realismo di Stendhal, Balzac e Flaubert.

³¹ ERICH AUERBACH, *Romanticismo e realismo*, cit., p. 34 e sgg.

luminismo, è la funzione della figura di Rousseau³²: è Rousseau che, ponendo dinanzi agli occhi della società parigina del suo tempo un modello di natura ideale, ma non idillico, ne mostra tutta l'alienazione e il carattere *tragico*; è Rousseau che rivoluziona la nozione di quotidiano, facendo in modo che la nozione di realismo assuma un connotato *negativo*: il reale è qualcosa che va *realizzato*, che invoca la *prassi*; il quotidiano diventa qualcosa di *politico*, poiché Rousseau trasforma il dissidio fra natura e storia in «un dissidio pratico di dimensioni tragiche»:

A differenza di molti altri che, sordi ad ogni critica, si erano rifugiati al tempo d'una tradizione nella quale la loro epoca continuava a poltrire, Rousseau trasforma il contrasto fra l'agognato stato di natura e la storia, importuna e onnipresente, in un dissidio pratico di dimensioni tragiche. Nel momento in cui la Rivoluzione disegnava uno scenario completamente nuovo - per quanto, ancora, condizionato dalle pastoie della storia anziché dal naturalismo rousseauiano - Rousseau non viveva già più. Ne restavano però i discepoli e i proseliti - infatti, com'è noto, Rousseau ebbe grandissimo seguito. Va da sé che nel nuovo mondo, al cui impatto era crollata ogni loro speranza, essi si trovassero a disagio³³.

E più sotto, Auerbach scrive che gli

uomini della generazione che viveva nel mondo di Rousseau e si era nutrita dei suoi insegnamenti sulla percezione di sé, [...] erano messi in ambascie, a disagio, dalla realtà contemporanea che risultava repulsiva e si negava come fonte d'ispirazione per quegli artisti che l'abborrivano, la temevano e la disprezzavano. Benché di segno negativo, il rapporto col reale sollevava problemi di gran lunga più rilevanti di quanto non accadesse nella società illuministica ormai alle spalle. Nel cocente disincanto che ebbe a patire, il movimento rousseauiano poneva le basi per l'imitazione della realtà in senso moderno. Avvertendo con passione il contrasto fra l'essenza naturale dell'uomo e la quotidianità

32 Queste considerazioni saranno poi riprese da Auerbach in ERICH AUERBACH, *Mimesis*, cit., p. 236 e sgg., e nel saggio *Sulla posizione storica di Rousseau*, in ERICH AUERBACH, *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Bari, De Donato, 1970, p. 107 e sgg..

33 ERICH AUERBACH, *Romanticismo e realismo*, cit., p. 37.

Manlio Iofrida

cogente, Rousseau trasformò il mondo di tutti i giorni in un dilemma pratico che coincise con il primo screditamento della imperturbata imitazione di gusto settecentesco³⁴.

Quindi, se il grande sconvolgimento della Rivoluzione era diretto a portare a termine il progetto di realizzare una società non gerarchica e capace di sviluppare al meglio le doti di tutti gli individui, per i discepoli di Rousseau, l'esito di essa rappresenta una cocente delusione: la Rivoluzione ha certo distrutto l'ordine del vecchio regime, ha liberato la vita dagli ordini gerarchici fissi che la opprimevano; per la prima volta la vita quotidiana, elementare, semplice, la *vita* terrestre nella sua materialità emerge pienamente, senza istanze gerarchiche; ma il compito di darle piena *espressione*, di riconoscere il sensibile, il materiale, il vitale, l'elementare senza soggiogarlo a nuove gerarchie non riesce sul piano pratico-politico: ci vorrebbe *la costruzione di un nuovo ordine*, e invece sorge la società industriale borghese e la vita quotidiana viene sottoposta a un'alienazione, a un'omogeneizzazione e appiattimento anche maggiore di quanto non succedesse nella società precedente; il quotidiano diventa così, a differenza che in precedenza, il campo di una (nuova) tragicità.

Questa tragicità si mostra innanzitutto – e torniamo così all'analisi della *Bovary* di Flaubert – nella *manca*za di un mondo condiviso:

Poiché ciascuno di questi molti uomini mediocri ha il suo proprio mondo senza finestre della mediocre, folle mediocrità; quindi ognuno è solo, nessuno può comprendere l'altro, nessuno può aiutare l'altro a comprendere; non c'è nessun mondo comune degli uomini, poiché questo può sorgere solo se molti trovano la via alla realtà autentica, propria, data ad ogni singolo; che quindi sarebbe anche l'autentica realtà comune di tutti³⁵.

Mettiamo bene in rilievo il profondo significato filosofico generale di queste considerazioni: vera realtà (e vera natura, visto che è di que-

³⁴ Ivi, p. 39.

³⁵ Ivi, p. 26 (trad. da me modificata).

sto che discorriamo qui) esiste quando il soggetto si trova immerso in un mondo condiviso in cui ognuno ritrova l'altro nella misura in cui ritrova se stesso; la realtà vera non è un universale astratto e omogeneo, come si mostra nel mondo alienato in cui sono immersi Carlo e Emma; e la rappresentazione *negativa* che Flaubert dà di questo mondo punta il dito verso la mancanza di quella realtà più vera, densa, plurale e multiforme (ma anche profondamente ambigua, contraddittoria e tragica) che è costituita da un mondo condiviso; questa realtà più vera non è poi che il mondo della vita che la rivoluzione ha liberato e fatto emergere e che ci sarebbe ora la possibilità di riconoscere – e dunque, il testo di Flaubert induce alla prassi e alla rivolta, a far sì che quest'ultimo mondo sia messo in atto, attraverso la creazione di un universale non astratto, ma concreto, rispettoso dell'infinitamente differente. Nelle conclusioni finali del saggio Auerbach ribadisce che il quotidiano non è il positivo, ma l'ambiguo, il contraddittorio, il tragico; e che realismo significa dar conto di questo suo carattere: significa inserire nel reale la *problematicità* e la *criticità*, significa rappresentare l'intero spettro della nostra vita, significa far emergere «l'intuizione della natura problematica del quotidiano in seno alla storia»³⁶. Di questo realismo costruttivo e critico e della *prassi trasformativa* che ne discende il padre, secondo Auerbach, è stato Rousseau, è lui che ha squadernato di fronte ai salotti in cui brillava la *civilisation* il carattere assolutamente negativo di essa, è lui il padre di quel rifiuto dell'Occidente che viene dal suo stesso cuore.

4. È in questo negativo che convergono i concetti di natura di Merleau-Ponty, di Kracauer, di Auerbach: abitare il mondo, rivendicare la natura contro la cultura non significa rivendicare una natura armonica, né tanto meno originaria: al contrario, sottende la consapevolezza del carattere tragico che può assumere (come vediamo oggi) il rapporto fra natura e cultura e del carattere negativo che ha la prima: nel senso della sua alterità e irriducibilità alla seconda; e nel senso delle alter-

³⁶ *Ibidem.*

native diverse che essa comporta e dunque, delle scelte radicalmente *critiche e negative* che essa ci impone per evitare quegli esiti tragici³⁷.

Due punti sarebbero ulteriormente da indagare, ma qui, conclusivamente, mi limiterò solo ad accennarli.

Il primo è che, in tutti gli autori di cui ho parlato, questa tematica di un materiale che ha una componente essenziale in un momento negativo, critico e attivo si connette alla tematica della *geneticità* di quel materiale e reale. In che senso anche tale tema della genesi si connette a quello del negativo? La risposta sta nell'approfondimento del tema del materialismo e del realismo *come partecipazione del soggetto alla costruzione della realtà*; per dire la cosa in termini auerbachiani, noi siamo nel reale non quando siamo passivi spettatori della sua rappresentazione (*Vorstellung*), ma quando, come abbiamo visto sopra, partecipiamo alla costruzione di un mondo comune, in cui abitano molteplici ed eterogenee prospettive (quel che Auerbach chiama *Darstellung*). Il reale è questo tessuto di costruzione comune che è anche un tessuto di contraddizioni e tragici conflitti: *tutta l'estetica della modernità, con la sua ricerca dell'inserimento dello spettatore nel tessuto stesso della produzione dell'opera, si connette strettamente a questo ripensamento epistemologico del materialismo*.

L'altro aspetto è la connessione fra questa visione e l'aspetto *sensibile, corporeo* della materialità: materia, sensibile, corporeo sono associati in genere a una piena positività; in realtà, un sensibile così inteso è superficiale: ci dà una materia che è ridotta a mera immagine senza spessore. Solo se introduciamo l'ombra e lo sfondo, cioè solo se il sensibile si staglia su un invisibile, che non è un sovrasensibile, ma, come insegna Merleau-Ponty, il suo rovescio, esso assume lo spessore e l'irriducibilità e l'enigmaticità del materiale e del naturale. Questo signi-

37 In proposito, con particolare riferimento alla questione della tecnica, cfr. ALESSANDRO DONDI, *Dall'uomo esposto al soggetto esposto. Il concetto di interfaccia in alcune riflessioni sulla tecnica dal Settecento a Marcel Mauss*, Milano, Mimesis, 2023 e PAOLO MISSIROLI, *ABITARE. Teoria e possibilità di un concetto a partire da Maurice Merleau-Ponty*, Milano, Mimesis, 2024 e le rispettive *Prefazioni* che ho scritto per questi due testi, dove ho iniziato una riflessione sui riferimenti e i concetti che in questo saggio cerco di ulteriormente sviluppare.

fica che sensibile e corporeo rimandano a un chiasma fra materialità e soggettività – una soggettività che è rovescio, incavo della materialità, e che non ha la dimensione del teoretico, ma si connette al tema del *sentimento*: un materialismo del negativo, del pratico e del tragico ci porta a una postulazione di una ontologia della vita che è caratterizzata dal *sentire*, nella quale corporeo e sensibile rimandano immediatamente alla categoria del sentimento.

Riassunto Partendo dalla considerazione che la questione ecologica va pensata in modo radicale, e non secondo i modelli di *green-washing* che sono prevalenti, si ribadisce la centralità del concetto di natura di Merleau-Ponty. Associando tale concetto a quello di realismo di Auerbach e a quello di redenzione della realtà fisica di Kracauer, si cerca di svilupparne l'aspetto *negativo*; quest'ultimo non va tuttavia inteso in senso nichilistico, ma, al contrario, come la caratteristica più profonda della vita: di quest'ultima la negatività rappresenta il momento di geneticità, di non fissità, di apertura del possibile che ne sono la caratteristica più profonda.

Abstract Starting from the consideration that the ecological question must be thought of in a radical way, and not according to the green-washing models that are prevalent, the centrality of Merleau-Ponty's concept of nature is reaffirmed. By associating this concept with that of Auerbach's realism and that of Kracauer's redemption of physical reality, we try to develop its negative aspect; the latter should not be understood in a nihilistic sense, but, on the contrary, as the deepest characteristic of life: of the latter, negativity represents the moment of geneticity, of non-fixity, of openness of the possible that are its deepest characteristic.