

Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *Passioni dell'anima. Teorie e usi degli affetti nella cultura medievale*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015, 438 pp.

Il libro di Carla Casagrande e Silvana Vecchio, costituito dal sapiente accostamento di numerosi studi, alcuni inediti, altri già pubblicati altrove e ora finalmente riuniti in un unico volume, è frutto di una lunga indagine sui temi dell'affettività medievale da parte delle Autrici. Ricerche diuturne hanno portato le due studiose a quella chiara consapevolezza che costituisce il fondamento del volume, come viene dichiarato fin dalle prime pagine dell'Introduzione: «Questi saggi nascono infatti tutti dalla convinzione [...] che l'avvento del Cristianesimo, una religione in cui Dio si fa uomo, dell'uomo assume tutte le passioni e, soprattutto, salva l'uomo attraverso la sua Passione, abbia comportato un vero e proprio cambiamento di paradigma nella riflessione sulle passioni rispetto al mondo antico» (p. 8). Dunque il tema affrontato in questo libro è quello delle passioni dell'anima nella riflessione teologica, etica e pastorale medievale. La materia di questa indagine però non è organizzata in ordine puramente diacronico, ma – e questo è il principio ordinatore che dà unità alla raccolta di saggi – secondo alcuni grandi nuclei tematici.

Nella prima parte viene presentato il punto di avvio di questo cambiamento di paradigma, che prende le mosse da Agostino il quale, nelle pagine del *De civitate Dei*, inaugura la riflessione specificamente cristiana sugli *affectus* stabilendo per primo in maniera netta il legame necessario tra passioni e salvezza. Il pensiero agostiniano sugli *affectus* abbraccia tutta una serie di campi che poi saranno continuamente esplorati dagli autori dei secoli successivi: l'aspetto psicologico, ossia la ricerca su quale facoltà dell'anima dia origine alle passioni; l'aspetto più generalmente antropologico, verificando se nel modello perfetto dell'uomo (cioè i progenitori nella loro condizione prelapsaria) ci fossero o meno delle passioni e in quale misura; l'aspetto teologico e morale, cioè la possibilità di fare buon uso delle passioni per conseguire la salvezza. Cassiano invece declina in maniera totalmente diversa la novità cristiana, riprendendo l'ideale orientale dell'*apatheia*, intesa però non come

spegnimento delle passioni, ma come una loro riorganizzazione all'insegna della pazienza. Questa virtù affronta le passioni in un continuo combattimento incessantemente reiterato e con il quale le vince ogni volta. Sulla pazienza, intesa come sopportazione del dolore innocente, si sofferma anche Gregorio Magno, che propone ai cristiani un uso sapiente del dolore come strumento di merito e di salvezza sull'esempio di Cristo.

Nella seconda parte viene presa in considerazione la riflessione teorica sui moti affettivi sviluppatasi tra XII e XIII secolo sotto l'influsso delle nuove *auctoritates* che le traduzioni hanno reso disponibili. Questa sezione si apre con un'indagine della dimensione antropologica dell'affettività da Agostino a Tommaso d'Aquino, condotta dal punto d'osservazione privilegiato della valutazione delle passioni di Adamo. Uno studio su Guglielmo d'Alvernia consente poi di apprezzare l'intrecciarsi dell'insegnamento agostiniano sulle passioni con le nuove *auctoritates* e con la definizione aristotelica della virtù come giusto mezzo. Il pensiero di Aristotele è al centro dello studio successivo, che analizza le influenze dell'*Etica nicomachea* sulla riflessione di Alberto Magno e di Tommaso d'Aquino sulle passioni, mostrando vicinanze e divergenze nei due teologi. Chiude la seconda parte di questo volume un saggio dedicato all'indagine del sistema di passioni delineato da Tommaso nel trattato *De passionibus animae* della *Summa theologiae* che evidenzia tanto gli elementi di continuità rispetto alla tradizione precedente e ai contemporanei quanto quelli di autentica novità presenti nella riflessione di Tommaso su questo tema.

La terza parte – la più corposa – verte sulla dimensione morale delle passioni, intese come materiale per possibili virtù, ma anche potenziali aperture al vizio. Il primo saggio si occupa dei rapporti tra passioni e vizi capitali, ripercorrendo la nascita del paradigma cristiano dell'affettività e sottolineando il graduale assorbimento della riflessione sugli *affectus* da parte del discorso sui sette vizi capitali. È solo a partire dal XII secolo che avviene il recupero della concezione di indifferenza morale delle passioni che ha reso necessario rivedere la definizione di cosa sia un vizio e quale sia il suo rapporto con il dato affettivo. Viene subito dopo un saggio dedicato allo *Specchio de' peccati* di Domenico Cavalca, un'opera in volgare scritta per un pubblico laico, cui viene proposto un lavoro di introspezione in vista della confessione sacramentale. In questo trattato l'affettività riveste un ruolo centrale come strumento di classificazione dei peccati, senza però perdere la potenzialità positiva che la tradizione patristica (Agostino per primo) e monastica (particolarmente cistercense) hanno riconosciuto agli affetti, sempre riconvertibili dal vizio alla virtù. Poi un godibile studio intitolato «La paura: il filosofo nella tempesta» segue lungo i secoli che vanno da Agostino a Tommaso d'Aquino e Giovanni del Galles l'uso che viene fatto di un racconto riportato da Aulo Gellio nelle *Noctes Atticae*, originariamente teso a mostrare come il saggio sia in grado di non provare

passioni, ma piegato a ben altre finalità teoriche dagli autori medievali. Successivamente viene presa in esame una particolare passione, il piacere, guardata con grande sospetto nei secoli della prima metà del Medioevo, ma riabilitata dapprima recisamente da Abelardo e poi dalla riflessione teologica successiva che mostra una progressiva presa di coscienza della indifferenza morale di questa passione, fino ad arrivare al trattato *De passionibus animae* di Tommaso, che fa del piacere (assieme al dolore) l'elemento dinamico dell'intero sistema affettivo. Piacere e dolore costituiscono poi il campo d'azione specifico di una virtù peculiarmente cristiana: la pazienza, a cui viene dedicato uno studio intitolato «Il dolore virtuoso: la pazienza» che ripercorre la storia della riflessione su di essa da Cassiano fino ai teologi del XIII secolo, mostrando la significativa unità di fondo che attraversa il pensiero medievale riguardo questo specifico oggetto. Infine, chiude questa terza sezione uno studio sulla passione della vergogna che, partendo dalla constatazione della sorprendente scarsità di riferimenti a tale emozione nei discorsi teorici sull'affettività, si concentra sul *Beniamin minor* di Riccardo di San Vittore, indagandone da un lato le fonti, soprattutto Agostino (*De civitate Dei*) e Ambrogio (*De officiis*); dall'altro le riprese fino al secolo successivo, quando il recupero degli scritti aristotelici incide significativamente sulla riflessione di Tommaso d'Aquino.

La quarta e ultima parte, infine, si concentra sul buon uso che, secondo diversi autori, può essere fatto delle passioni, sia da parte del predicatore, sia da parte del fedele che si accosta al sacramento della Penitenza, sia nelle diverse forme di devozione religiosa. Apre infatti questa sezione del volume un saggio dedicato all'utilizzo delle passioni nella predicazione. Se il *De doctrina christiana* di Agostino fissa tra gli obiettivi della retorica cristiana l'evocazione di passioni nell'animo degli ascoltatori per portarli alla conversione, la *Regula Pastoralis* di Gregorio Magno pone tra i fini della predicazione la moderazione e la repressione delle emozioni nell'uditorio. Questa duplice linea di pensiero ritorna poi nei testi rivolti ai predicatori del XII e XIII secolo fino a un'*Ars predicandi* di incerta attribuzione e alle opere di Ruggero Bacone che condividono l'idea agostiniana della necessità di suscitare una intensa emozionalità negli ascoltatori per mezzo di un *sermo affectuosus*, in aperta polemica con la predicazione intellettualistica e inefficace dei contemporanei. Per quanto riguarda invece l'ambito della penitenza, uno studio indaga la riflessione svolta tra XII e XIV secolo sulla *contritio*, sulle passioni che costituiscono un ostacolo alla penitenza e sul modo in cui esse possono offrire un criterio di classificazione delle colpe. Segue un saggio dedicato a un esempio particolarmente significativo di considerazione dell'uso delle passioni nella penitenza, offerto da Guglielmo d'Alvernia, che nei suoi trattati *De sacramento poenitentiae* e *Tractatus novus de poenitentia* traccia le linee di una «pedagogia penitenziale degli affetti» (p. 339) che insegna a ben gestire l'universo passionale in vista del

sacramento della penitenza. Gli ultimi due studi si concentrano infine sul nesso tra affettività e le diverse forme di devozione religiosa. Dapprima viene analizzato il pensiero di Giovanni Gerson, per il quale le passioni sono strumenti di elevazione dell'anima a Dio in un percorso di purificazione, la cui méta ultima è l'unione mistica con Dio, ma anche vere e proprie forme di preghiera, la cui tipologia più alta e pura è di nuovo l'amore estatico con la conoscenza esperienziale di Dio. Da ultimo, il volume si chiude con un'indagine del trattato *Specchio di croce* di Domenico Cavalca che propone, attraverso un ampio discorso sulle passioni, un percorso di educazione sentimentale ai laici devoti, che in Cristo in croce possono trovare uno *speculum* che insegna loro a ordinare gli affetti.

Tra i vari pregi di questo libro, trovo apprezzabile il fatto di consentire al lettore di costruire un proprio autonomo percorso di lettura grazie ai numerosi e puntuali richiami in nota da un capitolo all'altro. Inoltre la struttura dei singoli saggi offre a chi si accosta a questo volume, ad esempio, la possibilità di leggere in maniera unitaria i due saggi su Domenico Cavalca, oppure seguire il filone "tommasiano" dei diversi studi, o ancora accostare il capitolo della seconda parte, dedicato a Guglielmo d'Alvernia, a quello contenuto nella sezione finale del libro.

Infine, un'ultima considerazione. Un famoso detto latino recita: *repetita iuvant*. Credo sia proprio il caso di questa raccolta di saggi, in cui alcuni autori (per non citare se non i maggiori, Agostino e Tommaso) vengono citati, analizzati e richiamati qua e là in diversi luoghi e sotto diversi punti di vista. Questo permette al lettore non solo di consolidare la conoscenza del loro pensiero grazie a ripetizioni mai ovvie o scontate, ma anche di prendere coscienza delle molteplici relazioni che si instaurano tra gli scritti di questi grandi maestri e altri pensatori che fanno riferimento a loro, oppure li influenzano, oppure se ne discostano, senza che questo appesantisca la trattazione e renda difficile la lettura.

CARLO MARIA POGGI

Renaud BARBARAS, *Métaphysique du sentiment*, Paris, Cerf, 2016, 265 pp.

Renaud Barbaras è certamente una delle voci più significative dell'attuale fenomenologia francese, quella per intenderci che fa séguito alla seconda ondata costituita da pensatori di prima grandezza come Emmanuel Lévinas, Paul Ricoeur e Michel Henry. Con la dizione "fenomenologia francese", non intendiamo tanto riferirci a un particolare ambito territoriale o linguistico, quanto a un modo peculiare di rapportarsi alla grande corrente di pensiero del XX secolo che ha in Husserl il suo maestro e fondatore: modo che è al tempo stesso critico e creativo, mai limitato alla pura esegesi e interpretazione. Così tutti questi pensatori, pur essendo stati alla "scuola della fenomenologia", hanno finito per sottoporre la lezione husserliana a radicali ripensamenti e per prospettare esiti profondamente diversi; e ciò a riprova di una famosa affermazione di Ricoeur secondo cui la storia della fenomenologia è fatta in gran parte dalla storia delle sue eresie; al punto che anche i *bouleversements*, i rovesciamenti cui di volta in volta viene sottoposta, fanno parte integrante di questa storia. Ciò detto, conserva ancora un senso parlare di fenomenologia e di movimento fenomenologico in quanto, pur nella diversità degli approcci e degli approdi, permangono alcune premesse largamente condivise, che fanno capo al principio stesso della fenomenologia, ovvero che l'essere si dà in quanto appare, si manifesta – *autant d'apparaître, autant d'être*, dicono i francesi.

Per caratterizzare la posizione di Barbaras si possono addurre due elementi solo apparentemente estrinseci: il primo, costituito dal fatto che egli si ricollega direttamente alla prima ondata, quella di Sartre e di Merleau-Ponty del quale, in particolare, si considera discepolo. Il secondo – strettamente collegato al primo – è il fatto che Barbaras appare del tutto estraneo a quel *tournant théologique* della fenomenologia francese, delineato e stigmatizzato da Dominique Janicaud, con riguardo a pensatori come Michel Henry, Jean Luc Marion, Jean Louis Chrétien, compreso lo stesso Levinas. Qui non importa tanto discutere della pertinenza di tale catalogazione e delle conclusioni che ne vengono tratte; non si può negare tuttavia che essa possieda una certa plausibilità nel caratterizzare stili di pensieri che, pur diversi tra loro, mantengono uno stretto rapporto con la dimensione teologica. Non è un caso infatti, solo per fare un esempio, che Jean Luc Marion, altra voce di prima grandezza nel panorama attuale della fenomenologia francese, citi come propri maestri Emmanuel Levinas e Michel Henry, omettendo quasi completamente i protagonisti della prima ondata. Ciò non significa affatto l'esistenza di filoni di pensiero separati e non comunicanti poiché, nonostante tutto, continuità e commistioni s'impongono con forza. Si consideri ad esempio il tema del "corpo" e della "carne", grande tema fenomenologico già in Husserl, che Barbaras

riprende direttamente da Maurice Merleau-Ponty, non senza tuttavia tener ampiamente conto dell'importante ripensamento e riformulazione che esso ha avuto in Michel Henry.

Volendo caratterizzare schematicamente, al di là delle differenze notevoli, l'elemento unificante di questi pensatori appartenenti alla seconda e terza ondata, si può dire che esso è costituito dal rifiuto di considerare la fenomenologia essenzialmente come un *metodo*, quale l'ha intesa il suo fondatore con riferimento a Descartes. Ora se è pur vero che la centralità del metodo rimane decisiva in ogni approccio che si qualifichi come fenomenologico, rimane il fatto che esso è apparso via via sempre più insufficiente. Del resto anche in Descartes, che Michel Henry considera il vero padre della fenomenologia, il *Discorso sul metodo* è integrato dalle *Meditazioni metafisiche*, stante il fatto che il metodo non può considerarsi come autosufficiente e autofondantesi. In realtà, anche molte asserzioni husserliane, nonostante l'enfasi posta sul metodo, fanno riferimento a una metafisica, per quanto implicita – e Barbaras, da parte sua, non manca di sottolinearlo. Il punto è come intendere la metafisica propria di una prospettiva fenomenologica, atteso che metafisica sostanzialistica, qual era ancora in gran parte quella cartesiana, appare del tutto improponibile. Ebbene lo sforzo principale di Renaud Barbaras nei suoi ultimi lavori è proprio quello di mostrare che una *fenomenologia rigorosa non può esistere che nel quadro di una metafisica dai tratti, tuttavia, assolutamente irriducibili a quelli della metafisica classica*. Questo discorso è affrontato esplicitamente da Barbaras nell'ultima parte di *Dynamique de la manifestation* (2013) e ulteriormente approfondito nel volume appena pubblicato dove, quasi a mostrare di non aver paura delle parole, il termine metafisica compare fin nel titolo. L'opera in questione si pone dunque in stretta continuità con la precedente e rappresenta un tassello importante della prospettiva teorica del filosofo, con al centro il tema del sentimento: tema che aveva fatto già la sua comparsa in *Dynamique de la manifestation* nella forma del "desiderio". Senonché il desiderio è solo *un* sentimento, non *il* sentimento, mentre ora l'oggetto proprio è la "metafisica" del sentimento. L'opera non mira dunque all'elaborazione di una fenomenologia dei sentimenti, di cui non mancano esempi illustri, né va intesa in senso meramente antropologico, come uno dei modi in cui l'uomo si rapporta alla realtà, neppure come il suo modo fondamentale, alla stregua della famosa *Befindlichkeit* heideggeriana. No, il ruolo del sentimento, del *sentire*, appare più radicale nella fenomenologia metafisica di Barbaras o – meglio ancora – metafisica fenomenologica.

Il volume si articola in due parti fondamentali: *La séparation*, *Le sentiment*, precedute da un'ampia introduzione e seguite da una più rapida conclusione, le cui battute finali annunciano già la prosecuzione del discorso. Nella prima parte ci troviamo di fronte a una puntuale ricapitolazione e riformulazione

delle tesi enunciate nell'opera precedente, essenziale per la giusta comprensione della seconda parte, che costituisce l'oggetto proprio del libro. Per questa ragione ci limiteremo qui a richiamare alcuni punti essenziali, essendoci già occupati più distesamente del pensiero di Barbaras anche su questa rivista (cfr. *Una fenomenologia della vita: Renaud Barbaras*, «I castelli di Yale online», 1, 2013, 2, pp. 275-287; *Soggettività e desiderio in Renaud Barbaras*, ivi, II, 2014, 2, pp. 105-121).

In primo luogo, per intendere nella sua vera portata il sentimento in questione, occorre aver presente il rovesciamento che Barbaras propone della fenomenologia di Husserl. In breve, si tratta di concepire la relazione io-mondo non più a partire dall'ego e dai suoi vissuti, bensì a partire dal mondo di cui l'ego, pur nella sua diversità, è parte costitutiva. In altri termini, occorre certo pensare il soggetto come diverso dal mondo, non fosse altro perché è il principio per cui il mondo può apparire, a condizione tuttavia di non separarlo dal mondo, rendendolo così fondamentalmente estraneo a esso. Scrive infatti Barbaras: «Il cammino della fenomenicità non va dal sentire verso il sentito e da questo verso il mondo (versione classica); esso va dal mondo verso il sensibile e, da questo, verso il sentire. In altri termini, è perché c'è un mondo che ci sono dei sensibili (al tempo stesso come suo prodotto e suo modo di apparire) ed è perché ci sono dei sensibili che c'è un senziente» (p. 42). Il senso del rovesciamento della prospettiva classica è ulteriormente ribadito in questi termini: «L'apertura ontologica del mondo mediante il sensibile è la condizione dell'apertura intenzionale del sensibile (e dunque del mondo) da parte del soggetto» (p. 43). Questo perché – come si sottolineava già nell'opera precedente – il soggetto, pur nella sua diversità, si trova a essere in una comunità di fondo con il mondo, a costituire con esso un "terreno comune". Questo per Barbaras diventa possibile solo se il soggetto non è pensato come stabilità e coincidenza con sé, come una "super-cosa", ma facendo esperienza di esso come ciò che si sottrae costitutivamente allo sguardo e tuttavia si dà, in modo radicalmente diverso dall'ente, come un'"assenza", una "mancanza". Il soggetto quindi, più che essere l'oggetto di una certezza apodittica, appartiene piuttosto alla sfera della "credenza", inevitabile quanto ingiustificabile. Pertanto, nonché essere il *fundamentum inconcussum* di ogni certezza e verità, come voleva Descartes, è esso stesso investito da un'onda destabilizzante che ne mette radicalmente in questione la consistenza di centro stabile e permanente. La qual cosa, anziché opporre il soggetto al mondo, lo rende singolarmente affine a quest'ultimo, giacché in entrambi l'esperienza di una presenza s'intreccia strettamente con quella di un'assenza, facendo della presenza un che d'instabile e dileguante. Nella fenomenologia di Barbaras muta quindi profondamente il ruolo del soggetto, visto essenzialmente come "destinatario" dell'apparire più che come sua condizione. Del soggetto, insomma, «non si può dire che non fa nulla, che è puramente passivo, giacché lo stesso

accogliere implica già una forma di attività, ma non si può neppure affermare che fa qualcosa, nel senso che produrrebbe l'emergenza del senso [si pensi alla famosa *Sinnggebung* husserliana] o lo costituirebbe» (p. 61).

La domanda che tuttavia ci si pone è: cosa fa sì che si debba pensare l'io come appartenente al mondo, in un'unità ontologica con esso, e contemporaneamente come diverso, "differente"? Ebbene è a questo punto che, per Barbaras, entra in gioco la metafisica, intesa non come metafisica della *sostanza* ma dell'*evento*, ossia dell'evento della *separazione* da cui si origina l'io. In altri termini, l'io nasce all'interno stesso del mondo, separandosi da esso, come effetto dunque di una lacerazione, di una *défaillance*, che si produce entro il movimento originario del mondo, che è il mondo. Il soggetto scaturisce dunque da una "limitazione" che si produce nella "superpotenza" propria del movimento originario e indeterminato del mondo, da cui scaturisce il mondo stesso come cosmo, come totalità ordinata degli enti. Questo evento della separazione ci vien fatto di pensarlo come una sorta di *Big Bang*; a suggerirci l'immagine cosmica è lo stesso Barbaras che, con evidente allusione all'atomismo antico, ne parla come di un "*clinamen* metafisico", a sottolineare il suo carattere di evento gratuito e imprevedibile. Leggiamo quindi: «La scissione da cui procede il soggetto è senza causa né ragione, sicché il soggetto stesso, considerato finora come il luogo, la fonte, e il fattore di ogni ragione, dev'essere inteso come il senza ragione per eccellenza» (p. 80). Se ciò induce a concepire il soggetto non come "positività" ma, piuttosto, come "negatività concreta", ossia come un misto di passività-attività, più difficile è definire la natura dell'evento. Se infatti da un lato si afferma che, pur non essendo niente di positivo, tuttavia «con esso qualcosa accade», essendo la sua realtà data dal "produrre effetti"; dall'altro, la stessa affermazione circa il "produrre effetti" viene ritrattata poiché questo implicherebbe una qualche forma di positività. Dell'evento si può dire solo che esso «ha luogo, ha avuto luogo»; per esso, «tutto cambia ma è impossibile dire ciò che è cambiato o in che cosa è cambiato» (p. 84).

La scissione in parola è dunque quella che oppone il soggetto al mondo, che spiega il fatto che il soggetto e il mondo si presentino come realtà opposte, sebbene il movimento del soggetto non sia altro che un avanzare verso il mondo, facendosi desiderio. Per Barbaras infatti il soggetto non è fondamentalmente né un io penso, né un io posso ma un *io desidero*. Il movimento dell'io non fa tutt'uno con quello del mondo, non coincide con esso – non per nulla il destino del desiderio è di rimanere inappagato – e tuttavia s'intreccia con quello del mondo, non potendo darsi senza di esso. Questi dunque gli assi fondamentali della metafisica di Barbaras, che supportano la sua fenomenologia della vita: da un lato l'"archi-movimento" in virtù del quale si produce il mondo, costituito dagli enti finiti, ciascuno con la sua mutevole particolarità; dall'altro l'"archi-evento", per il quale si



origina la soggettività vivente, con caratteri del tutto peculiari che la rendono diversa da tutti gli altri enti, anche viventi; solo in essa e per essa infatti può apparire il mondo. Il fatto originario, di cui parlava Husserl a proposito dell'Ego, è costituito quindi dal prodursi dell'archi-evento entro l'archi-movimento del mondo, segno di una frattura e di una lacerazione. Senza tale frattura e differenziazione radicale, l'apparire soggettivo non sarebbe possibile. Nondimeno, l'appartenenza dell'io al mondo non per questo appare compromessa. Rovesciando la famosa espressione paolina, si potrebbe dire che il soggetto è *del* mondo ma non *nel* mondo; in un certo senso è *fuori* del mondo e per questo lo desidera. Scrive Barbaras: «Da un lato [il soggetto] condivide una comunità ontologica con il mondo, che corrisponde alla sua appartenenza, in quanto movimento, all'archi-movimento del mondo; per questo tende verso di esso, tende per così dire a riconciliarsi con esso, a ricostituire l'identità prima tentando di ritrovare il suo suolo. Ma, dall'altro, da questo suolo dinamico, è irrimediabilmente separato dall'archi-evento della scissione, ragion per cui non può che desiderare questo mondo, tendere verso di esso senza mai raggiungerlo» (p. 110). Questa, in sintesi, la dialettica del desiderio già ampiamente analizzata nella *Dynamique de la manifestation* – dialettica che, al pari di quella di Adorno, può definirsi una dialettica negativa giacché non prevede sintesi o ricomposizione. Tutto ciò fa sì che l'uomo si trovi a essere, come si dice in modo incisivo, «esiliato dal mondo in seno al mondo» (p. 139).

I modi e le forme con cui l'uomo esprime, e padroneggia esprimendola, tale condizione di esilio, sono oggetto in particolare della seconda parte di *Métaphysique du sentiment*, la parte più nuova – come si diceva – della riflessione di Barbaras. Di questi modi e forme, il *linguaggio* costituisce la modalità fondamentale. In particolare il *linguaggio poetico*, il quale «si basa su un sentimento fondamentale del mondo, che esso tenta di dire al posto dell'agire, in un dire che eccede il piano del significato propriamente detto» (p. 174). Non a caso viene citato il famoso detto di Hölderlin dell'abitare poeticamente il mondo. Ebbene è proprio questo “sentimento fondamentale” l'oggetto dell'indagine ‘metafisica’ di Barbaras, in quanto è esso a costituire «la dimensione più profonda e, per così dire, motrice del desiderio, in quanto non c'è desiderio senza iniziazione al desiderato nella sua inaccessibilità stessa» (p. 178). In altri termini, se il desiderio è condannato allo scacco in quanto niente di finito può appagarlo, epperò non cessa mai di desiderare, è perché è messo da un sentimento fondamentale che lo spinge continuamente verso il mondo, non verso gli enti finiti che lo costituiscono ma verso il suo fondo oscuro, dal quale esso stesso ha avuto origine. Spetta al sentimento dunque, non alla percezione, la funzione di *aprire* il mondo. In questo senso, osserva Barbaras, «il sentimento appartiene a un ordine del tutto particolare, poiché non è dal lato dell'emozione o dell'affetto, giacché apre un mondo, né dal lato della

conoscenza, giacché tale apertura non è né rappresentativa né significativa, andando essa al di là dell'oggetto e, quindi, del significato» (p. 184). Proprio per questo il sentimento è "fondamentale" nella misura in cui scopre un fondo, che non è solo, o principalmente, quello dell'insularità della coscienza, del soggetto, ma il fondo che costituisce il legame profondo con il mondo, con la sua trascendenza. La conclusione che ne trae Barbaras è dunque che, «al posto del cogito cartesiano, che sigilla in realtà l'alleanza della coscienza con l'oggetto, c'è non un *io penso* ma un *io sento* nel senso di un *io provo* o *mi provo* (sentimento) che rende possibile la rivelazione del mondo e, invero, è questa stessa rivelazione» (p. 193). Per questo motivo, se il desiderio è certamente una modalità del sentimento, non esprime l'essenza di esso, giacché il desiderio esprime il nostro rapporto con il mondo nella forma della mancanza di quest'ultimo, mentre il sentimento lo esprime nella forma della sua "vicinanza" (p. 210). Nel sentimento, il mondo ci è prossimo; mondo non inteso come la totalità degli enti ma come quell'uno-tutto – verrebbe da dire – da cui l'io stesso, ogni io, hanno avuto origine. In questo senso esso «è come l'eco della natura in noi aldilà dell'evento della scissione» (p. 213). Di qui l'affermazione conclusiva: «Nel sentimento [...] il mondo è sufficientemente presente e, in certo senso, pienamente presente; poiché il sentimento è appunto la prova di una pienezza a distanza, come una nostalgia ontologica, esso promette una qualche riconciliazione, un'uscita dall'esilio ontologico» (p. 256).

GIULIANO SANSONETTI

*Quentin Tarantino e la filosofia. Come fare filosofia con un paio di pinze e una saldatrice*, a cura di Richard Greene e E.K. Salem Mohammad, trad. it. di Pietro Bianchi, Milano-Udine, Mimesis, 2013, 202 pp.

Se il cinema possa confrontarsi con grandi temi filosofici, è quesito che gli studiosi sia di *film studies* che di estetica si pongono da tempo. La questione tuttavia non è inedita; si tratta piuttosto di una strada già aperta dagli studi di Rudolf Arnheim, André Bazin e Gilles Deleuze, i quali si sono interrogati riguardo al potere dell'immagine cinematografica, capace di registrare il reale. Il testo filmico è pertanto stato oggetto da sempre di discussioni, prevalentemente tecniche, legate all'estetica.

Del resto, gli sceneggiatori di film e serie televisive mostrano sempre più consapevolezza del carattere (auto)riflessivo dei media e, in particolare, del linguaggio cinematografico capace di esprimere, attraverso la narrazione, i sentimenti dell'animo umano.

Non è cosa nuova per gli autori di cinema parlare di temi filosofici con una certa disinvoltura e profondità. Ma fare filosofia attraverso le proprie opere è un altro discorso. Uno dei maggiori esponenti di questa tendenza, per citare un caso esemplare, è sicuramente Woody Allen che con i suoi film regala agli spettatori perle di saggezza, ma anche turbamenti e pensieri che accompagnano la visione del mondo propria del regista americano. Altri autori affrontano questioni filosofiche attraverso i propri film: è il caso, per esempio di Ingmar Bergman con *Il Settimo sigillo* (1957); di Godard, Truffaut, Rohmer e degli autori della *Nouvelle Vague*; di Kar-wai Wong regista di *In the Mood for Love* (2000) e *2046* (2004) e dei creatori della *new wave* hongkongonese; di registi hollywoodiani che, da Hitchcock a Welles, passando per i *movie brats* quali Bogdanovich, Romero, De Palma, Malick, Coppola, Spielberg, Scorsese, fino ad arrivare al cinema indipendente americano: tutti hanno aggirato le regole del sistema hollywoodiano per raccontare altro.

In questo senso i film che fanno filosofia si distinguono per una ricerca accurata del linguaggio cinematografico, atto a esprimere, attraverso la messa in scena, i moti dell'animo umano; un linguaggio spesso caratterizzato da dialoghi debordanti o intellettualistici.

Quentin Tarantino è, senz'ombra di dubbio, uno di quei registi capace di mettere alla berlina i generi cinematografici e nello stesso tempo offrirne una commistione molto efficace. In *Quentin Tarantino e la filosofia. Come fare filosofia con un paio di pinze e una saldatrice*, Richard Greene e E.K. Salem Mohammad nell'introduzione affermano che il regista di Knoxville ha realizzato «alcuni tra i film più radicalmente riflessivi del cinema contemporaneo *mainstream*. Dal dialogo su Madonna, Lee Marvin e i Fantastici Quattro ne *Le iene* del 1992, al pasticche retro anni Settanta di *A*

*prova di morte* del 2007, i film di Tarantino vogliono ossessivamente mostrare di essere consapevoli della posizione che occupano nel mondo dell'*entertainment* usa e getta (ma infinitamente riciclabile) della *pop culture* americana» (p. 9). Questo discorso è vero solo in parte, poiché la messa in scena di un genere, il *gangster movie*, per esempio, viene effettuata da Tarantino con l'intento di scardinare le regole di tale genere, smontandone la struttura e la trama, inserendo dialoghi che durano un'eternità e che esulano completamente dall'intreccio. Si pensi, infatti, a *Pulp Fiction* (1994), *Kill Bill* (2003-04), o a *Grindhouse-A prova di morte* (2007): pellicole che rivelano tutte la profonda educazione cinefila di Tarantino, capace di mescolare i classici del cinema, con stilemi e figure dei *B-movies*, rendendo con ciò esplicita la sua perfetta conoscenza di autori che vanno da Sergio Leone, Mario Bava, Sergio Corbucci a Brian De Palma, John Woo, Roger Corman, Jean-Luc Godard, Martin Scorsese, Jean-Pierre Melville, solo per citarne alcuni.

I saggi raccolti nel volume di Greene e Mohammad si concentrano sulle qualità propriamente discorsive del testo tarantiniano, o meglio sui temi filosofici che percorrono tutta la filmografia del regista americano. Ciononostante non emerge la qualità propriamente filosofica della *Weltanschauung* tarantiniana.

La prima parte del testo, intitolata «“Fermi tutti, questa è una rapina”: estetica, pop, stile», inizia con una riflessione di Bruce Russell che si interroga sul senso dei film di Tarantino. A partire da una situazione violenta, una rapina o un massacro, c'è sempre qualcosa che va storto per i personaggi coinvolti, ma alcuni di loro sono capaci di provare compassione, mostrando una propria moralità e le proprie emozioni. Russell si chiede se i film di Tarantino abbiano qualche rilevanza filosofica, per concludere che, sebbene i film di Tarantino «pongano delle questioni filosofiche interessanti su che cosa voglia dire avere una morale (e averne una giusta), [essi] possono al massimo porre delle questioni filosofiche e in questo possono fare un lavoro utile, ma non possono fornire un supporto ad alcuna posizione filosofica» (p. 21). Di parere diverso sono i saggi successivi, scritti da Aaron C. Anderson e da Travis Anderson. Il primo (*Stuntman mike, simulazione e sadismo in A prova di morte*, pp. 23-30) propone un'analisi di *Grindhouse-A prova di morte*, incentrata sul concetto di sublimazione e simulazione della violenza all'interno della pellicola, prendendo spunto dagli scritti di Baudrillard dedicati ai principi di «simulazione» e «iperrealtà». Il secondo (*Sguinzagliare Nietzsche sull'infrastruttura tragica de Le iene di Tarantino*, pp. 31-50), partendo da un tratto comune e curioso che legherebbe Nietzsche a Tarantino, vale a dire «un rinomato spirito ribelle», mette in luce il fatto che il regista condivide con il filosofo tedesco «una profonda comprensione estetica delle loro rispettive passioni: la scrittura, la musica, e la cultura greca nel caso di Nietzsche; il

cinema, la musica e la cultura popolare americana in quello di Tarantino» (p. 31). Entrambi sono altresì accomunati dalla passione per la tragedia greca, come dimostra la struttura drammaturgica de *Le iene*, pellicola che, a parere di Anderson, è interpretabile proprio secondo l'idea nietzschiana che vede nella tragedia la chiave per comprendere l'arte in generale e, nello specifico, quel misto di «bellezza e orrore, comico e violenza» (p. 32) che attraversa tutta la pellicola, in quanto «vera e propria tragedia dell'età postmoderna» (p. 48).

La seconda parte del volume, «“Scommetto che sei un fan di Lee Marvin?”: violenza, aggressione, etica negativa», prosegue con interventi dedicati ancora una volta a *Le iene*, ma anche a *Kill Bill* e *Pulp Fiction*. Il primo saggio, di James H. Spence (*Le vite morali di Reservoir Dogs*, pp. 51-62), si concentra sulla questione morale che riguarda il mondo criminale dipinto ne *Le iene*, o meglio sul fatto che i personaggi agiscono razionalmente al di fuori delle leggi morali tradizionali; il che, secondo lo studioso «li rende creature ideali» e amorali. Agiscono diversamente i killers di *Pulp Fiction*, il cui tema della misericordia, della morale biblica, è analizzato dal successivo scritto di David Kyle Johnson (*Vendetta e pietà in Tarantino, la lezione di Ezechiele 25:17*, pp. 63-80), secondo cui la pietà, di matrice cristiana, rivela non solo «un modo rispettoso di trattare gli altri», ma si insinua anche nei piani di vendetta dei sicari. Johnson mette in risalto come l'influenza *bushido*, il codice dei samurai, proveniente dalle varie filosofie orientali (buddismo, zen, confucianesimo, scintoismo), altro non sia che l'altra faccia della medaglia della morale cristiana, rappresentata dal sentimento della pietà, che rinnega qualsiasi pulsione vendicativa. Tale pulsione ritorna nell'accurata analisi di *Kill Bill* proposta da Rachel Robison (*“Sono una persona cattiva”. La furia e la virtù di Beatrix Kiddo*, pp. 81-90). In particolare, la studiosa riflette sulle azioni e le loro conseguenze, a partire dall'utilitarismo messo a punto da John Stuart Mill e Jeremy Bentham: se il fine ultimo è la felicità, «per compiere una decisione morale corretta», precisa l'autrice, «un agente deve mettere in atto qualunque azione possa procurare la quantità maggiore di felicità complessiva» (p. 81). Nel caso di *Kill Bill*, i sicari agiscono, come rilevato anche dai contributi precedenti, secondo una morale che trascende quella umana, ovvero superumana. Poiché sempre di vendetta superumana e di giustizia si parla, lo studioso Timothy Dean Roth conclude il filone di questa sezione, dedicato a *Kill Bill*, proprio con una riflessione sul tema della vendetta (*Una spada di rettitudine. Kill Bill e l'etica della vendetta*, pp. 91-102). Joseph Ulatowski (*Stuck in the Middle with You. Mr. Blond e la giustizia retributiva*, pp. 102-114), invece, conclude la prima parte del volume con un'analisi sul concetto di giustizia ne *Le iene*.

«“Perché non ci dici come sono andate veramente le cose”: tempo, casualità, esperienza» è il titolo della parte terza del volume. In questa

sezione, come nelle precedenti, si ritrovano altri elementi della cinematografia tarantiniana che vengono assunti a modello dagli studiosi per un'analisi filosofica del testo filmico.

In questo senso, secondo K. Silem Mohammad (*Non sapevo ti piacessero i Delfonics. Sapere e pragmatismo in Jackie Brown*, pp. 115-126), nei dialoghi dei film di Tarantino spesso i personaggi parlano di ciò che loro stessi e altri non sanno se non vagamente e solo per sentito dire. Questo atteggiamento provoca un'aporia e i dialoghi, come quelli socratici, portano a esaminare ciò che i personaggi presumono di sapere. Tale aporia viene paragonata dallo studioso all'espedito della figura «anatra-coniglio» di Wittgenstein, al fine di spiegare come la conoscenza perda il proprio *status* di coerenza, come succede nei giochi linguistici tarantini, che operano al di fuori delle regole. Questi cambiamenti di tipo aspettuale rilevati da Wittgenstein, secondo K. Silem Mohammad, sono tipici anche delle affermazioni dei film di Tarantino e lo studioso li rintraccia offrendo un'analisi del film *Jackie Brown* (1997) che ricorre spesso a giochi linguistici che si perdono nelle spirali di lunghissimi dialoghi.

Proprio la prolissità dei dialoghi è uno dei tratti più marcati del cinema di Tarantino. Ne consegue una *mise en abyme* del tempo filmico, dilatato e capace di reggersi sugli sproloqui dei personaggi. Per il regista si tratta di una prassi che consente di giocare con il tempo all'interno del testo filmico, di espanderlo e di manipolarlo, come dimostra l'intervento di Randall E. Auxier dedicato proprio al rovesciamento del tempo in *Pulp Fiction* (*Il pessimo giorno di Vinnie. Rovesciare il tempo*, pp. 127-144). Questo *détournement* coincide con l'abilità di Tarantino nel giocare non solo con le unità dell'azione, quali tempo e spazio, ma anche con il gusto per l'imitazione dell'arte medesima e non della vita, come invece insegna Aristotele.

Keith Allen Korcz (*Coca nella pepsi. Miracolo in Pulp Fiction*, pp. 145-152) affronta la questione della casualità ancora in *Pulp Fiction*, o meglio del miracolo a cui assiste Jules (Samuel L. Jackson) assieme al collega Vincent (John Travolta), dopo che i due killer hanno evitato una raffica di proiettili. Sui concetti di fortuna e coincidenza si snoda il lungo dialogo dei due sicari sull'accaduto: Jules è pronto a credere nel miracolo, mentre Vincent parla di semplice fortuna. Tuttavia, a parere di Korcz, il personaggio di Jules non può aver assistito a un miracolo, poiché schivare i proiettili può essere ricondotto solo alla mera coincidenza. Lo studioso, citando Hume, mostra la fallacia della posizione di Jules perché credere ai miracoli comporta la sospensione delle leggi di natura «e tutti quelli che hanno affermato un'avvenuta sospensione delle leggi di natura hanno finito sempre per essere smentiti. Come dice Hume, di fronte a una persona che dice di aver visto un miracolo: "Mi chiedo immediatamente se questa persona sia ingannatrice o sia stata ingannata, oppure se il fatto che essa riporta sia

realmente accaduto» (p. 149). In effetti, il mondo di Tarantino è popolato da falsi profeti, e la volontà dei suoi personaggi di volersi redimere è sempre forte; ma occorre un atto di fede, appunto, per credere alle parole di Jules quando esprime il proprio desiderio di cambiare vita, cercando con gran fatica di diventare il pastore. È in questo frangente che si pone il labile confine tra esperienza, ciò che osserviamo direttamente, e ciò che invece non è direttamente verificabile al di fuori delle leggi di natura – come un miracolo, solitamente ritenuto infatti prova tangibile dell'esistenza divina.

Nonostante Tarantino metta in scena un mondo in cui moralità e rettitudine sono spasmodicamente ricercate, i suoi personaggi, si è detto, provengono per lo più dal mondo della criminalità. In questo contesto Richard Greene (*Quentin Tarantino e il dilemma dell'ex detenuto*, pp. 153-166) applica il «dilemma del prigioniero» al modo di agire dei personaggi quando si ritrovano in situazioni spinose e dalle quali solo uno potrà, forse, uscirne vivo; ma per uscirne, è necessario ricorrere a un paradosso, vale a dire non agire secondo uno schema razionale per uscire da una situazione pericolosa (come appunto i due prigionieri del dilemma) «Il fatto che le persone si comportino razionalmente finisce per peggiorare la situazione per tutti, mentre», asserisce Greene, «paradossalmente, indipendentemente da quello che fanno gli altri, è meglio che uno non faccia una scelta razionale» (p. 155); proprio questo, secondo Greene, è il tipo di atteggiamento spesso adottato dai personaggi di Tarantino.

La parte conclusiva del volume, «“Se dovessi incontrare dio, lo trapasserei”: psicologia, spiritualità, identità», riguarda altri temi filosofici presenti nel cinema di Tarantino che fanno riferimento alla sfera psicologica e spirituale, diversamente dai contributi precedenti, più “ortodossi”, che si sono concentrati per lo più su materie afferenti a un discorso sulla morale e sull'etica.

Lo scritto di Mark T. Conard (*Kill Bill, l'opera edipica di Tarantino*, pp. 167-178), si dilunga sul Complesso di Edipo che funge da filo conduttore del film *Kill Bill*, strutturandone il racconto e le azioni dei personaggi, mossi dal sentimento di vendetta. Bence Nanay e Ian Schnee, invece, facendo ancora riferimento al superuomo nietzschiano, riflettono sul valore della violenza nell'opera di Tarantino e della sospensione momentanea della morale (*L'Elvis maniaco di Travolta e il superuomo di Nietzsche*, pp. 179-190). Sospensione, questa, che viene erroneamente interpretata, secondo gli studiosi, come amorale e anti-religiosa. Tuttavia, come si è visto con Jules in *Pulp Fiction*, sarà proprio l'esperienza mistica a rivelare al sicario la retta via da seguire all'insegna di una rinascita spirituale. Si tratta sempre di valori religiosi che fanno riferimento a una moralità atipica, perché nel regno di Tarantino i personaggi non riconoscono la morale comune ma quella per la quale tutto è concesso. Infine, il modello della spiritualità a cui aspira Jules, ricorda molto da vicino quello di Beatrix Kiddo (Uma Thurman)

in *Kill Bill*. Il testo di Luke Cuddy e Michael Bruce (*Beatrix Kiddo potrebbe raggiungere l'illuminazione? Tracce di filosofia buddista in Kill Bill*, pp. 191-202), si interroga proprio sull'anomalia che intercorre tra la violenza che attraversa il film e l'etica buddista. Quale strada, dunque, verso l'illuminazione sceglierà la bionda guerriera di Tarantino? Nel finale di *Kill Bill*, infatti, la protagonista, dopo aver sconfitto il suo ultimo nemico e aver portato a termine il suo piano di vendetta, si chiude in bagno e, mentre la figlioletta guarda un *cartoon* in tv, si rotola sul pavimento piangendo e ridendo di gioia. Per indicare questo rimestarsi di emozioni, «C'è un vecchio detto zen che dice: "Se non stai ridendo, non l'hai capito". Quindi Beatrix ha ritrovato l'illuminazione?» (p. 202).

La pluralità degli interventi raccolti in questo volume, mettono in evidenza quanto il cinema possa interrogarsi su problemi filosofici, viepiù se si tratta di analizzare testi filmici come quelli di Tarantino in cui concetti come morale e spiritualità convivono accanto a un immaginario criminoso. Tuttavia, gli studiosi si concentrano più sul testo letterario, i dialoghi, che sulla messa in scena e questo riduce di moltissimo le probabilità di analizzare in maniera più coerente e approfondita le questioni estetiche del cinema tarantiniano. Il volume, nonostante presenti numerosi esempi di incoerenza metodologica contribuisce, però, a rilanciare un dibattito sul rapporto tra cinema e filosofia, o meglio sull'estetica del cinema.

DORIS CARDINALI