

L'ARTE COME SPAZIO NECESSARIO: DOVE PRENDE CORPO IL SUBLIME

di Maria D'Ambrosio

Rethink *Bildung*, in name of a Sublime that takes shape in that material and, at the same time, rarefied space that is Art. To discover Art as necessary space for education and to recognize physical matrix of Sublime, bringing together physics and metaphysics. We recognize *art as experience*, as shown by John Dewey, and, thanks to Gadamer, we return to think of Man and of *Bildung*, as totality of plans, in generative and transformative way that reconnect Nature and Culture, Image and Imagination. Therefore, about Sublime we recognize the long process of secularization marked by Humankind in the name of Science and Reason as a path of gradual liberation – or civilization for Freud - from the shadows of *pathos* and the 'bond' with the Divine, seizing in the sublime Act of Sublimation and conquered 'modernity' which makes the distance between subject and object the epistemological 'digit', crossing the West and its history of thought. A path to look critically, as to the issue of distance, of reason and objectivity, in the name of a renovated Renaissance and its Humanism, to explore the 'reasons' of Art and Beauty, to see emerge that State of disturbance - Baroque and Romantic - then as necessary to *Bildung*, in support of that process of shaping oneself and the world, whose genius, the poet, the artist, are specific witnesses and *exempla*.

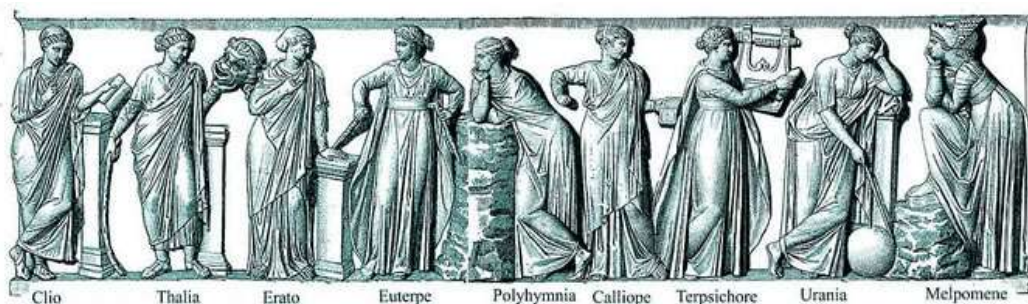
Del corpo sublime. In sintesi.

Ripensare l'attualità della *Bildung* in nome di un Sublime che prende corpo in quello spazio, materico e rarefatto al tempo stesso, che è l'Arte: questo l'intento dello scritto e della riflessione che lo sottende, con cui si individua l'Arte come spazio necessario alla formazione (intesa come *Bildung*), che contempla e tiene unite in un tutto armonico, forma ed essenza, e che proprio attraverso la sua specifica 'armonica' può far risuonare diversamente la Sublimazione – senza cioè che se ne perda l'origine corporea, lallatoria, 'cannibale' e possa essere ascritta, più che al campo della simbolica, a quello della 'metabolica'. In tal senso, del Sublime si può riconoscere la matrice fisica, non separata o non separabile dallo stato di sublimazione cui pure la materia più dura può giungere; e la sublimazione un processo che va oltre il moderno dispositivo di controllo delle pulsioni che ne fa una vera e propria 'macchina educante', per vederla invece coincidere con l'Arte e con la funzione che essa in ogni tempo ha rivestito nel rendere possibile il rapporto dell'Uomo con il Mondo.

Si tratta di far emergere un certo 'stato dell'arte' come cifra dell'umano divenire, che oscilla tra materia fisica e suo rarefatto oltrepasamento e che traccia, dell'Arte, una 'realtà alonica', fisica e metafisica insieme. Si riconosce l'Arte come *esperienza*, per dirla con Dewey. Arte che rimette al centro la dimensione estetica, e quindi il corpo e le sue facoltà senso-motorie, e chiede di ripensare pedagogicamente all'Uomo e alla categoria di *Bildung* attraverso una rilettura di Gadamer che ci restituisce, dell'Uomo e della *Bildung*, una totalità di piani che riconnettono in senso generativo e trasformativo Natura e Cultura, immagine e immaginario.

Pertanto del Sublime si riconosce il lungo percorso di secolarizzazione segnato dall'Uomo in nome della Scienza e della Ragione come tracciato di una progressiva liberazione dalle ombre del *pathos* e dal 'legame' col divino, cogliendo nella sublimazione un atto di conquistata 'modernità' - o Civiltà o incivilimento¹ - che fa della distanza tra soggetto e oggetto la 'cifra' epistemologica² che attraversa l'Occidente e la sua storia del pensiero. Un percorso cui si guarda criticamente, come al tema della distanza, della ragione e della oggettività, in nome di un rinnovato Rinascimento e del suo Umanesimo, per esplorare le 'ragioni dell'arte' insieme a quelle del bello, per vedere emergere quello stato di turbamento – tutto Barocco e poi Romantico, ma propriamente derivante dalla classicità delle feste dionisiache – come necessario alla *Bildung*, a fondamento di quel processo del dar forma a se stessi e al mondo, di cui il genio, il poeta, l'artista, sono testimoni ed *exempla* concreti. Turbamento, *pathos*, come dimensioni che attraversano l'umano *essere-nel-mondo* e la 'presa' necessaria a trasformare il mondo in *mondo-di-vita*. Così, il Giardino di Epicuro insieme all'opera di Lucrezio, la Cappella degli Scrovegni affrescata da Giotto e il Faust di Goethe, sono ripercorsi come innovative 'macchine cognitive' realizzate per aprire all'esperienza dell'ultraterreno come parte di un sistema in continuo moto, connesso al mondo e alla vita terrena.

Prologo. Il senso del Sublime fatto ad Arte.



Templi e cattedrali, miti e riti a loro collegati, sono le forme che l'antichità classica ci ha restituito dell'incontro tra l'Umano e il Divino. Per dirla con il filologo Walter F. Otto (1933) «lo studioso serio non può dubitare che le danze e le evoluzioni del culto siano state suscitate e foggiate da un contatto con la divinità»³ così che le Arti, e più esattamente le Muse e ogni atto creativo a loro consacrato, possano dirci della capacità/necessità dell'uomo di affermare e superare se stesso attraverso l'atto creatore, come traccia e «esperienza d'una presenza sublime»⁴. In questo senso, ogni creazione è manifestazione di una dimensione 'altra' (o 'più alta', divina), di una totalità che si fa esperibile, tangibile, attraverso l'opera. Lo spirito umano è prodigiosamente creatore quando è in stato eccitatorio e, in nome della straniante ebbrezza dionisiaca, rende accessibile l'ordine straordinario della festa. Il senso

¹ Si veda in particolare il saggio di Freud 'Il disagio della civiltà' (1930) e anche quello di Gilles Deleuze e Felix Guattari 'L'anti-Edipo' (1972).

² Cfr. M. D'AMBROSIO, 2013, *Tattilità della Bildung: verso una metodologia 'embodied' del 'fare scienza'. Tra moderno e postmoderno: estetica e po(i)etica come emergenze della formazione*, in: E. CORBI-S. OLIVERIO (a cura di), *Oltre la Bildung postmoderna? La pedagogia tra istanze costruttiviste e orizzonti post-costruttivisti*, Lecce 2013.

³ W. F. OTTO, 1933, *Dioniso. Mito e culto*, tr. it., Il Nuovo Melangolo, Genova 1997-2006, p. 26.

⁴ Ivi, p. 35.

stesso dell'essere, stando ad Heidegger riletto da Nancy, risiede in questa capacità di dare sostanza alle Idee, capacità che il filosofo chiama Poesia, perché «l'arte appare sempre in una tensione tra due concetti di arte, l'uno tecnologico, l'altro sublime»⁵ e però l'essenza dell'arte sta nella sua 'totalità', nell'unità fisico/metafisico – che rende possibile la «es-posizione dell'esistenza»⁶ che unisce sentire a sentirsi, *logos* a *pathos*, in quello che, grazie alle neuroscienze, abbiamo rinominato come cognizione (ovvero processo 'emergente' dal sensorio/motorio). L'origine sensuale del conoscere risiede infatti nelle mitiche figure delle Muse. Come ci ricorda Jean-Luc Nancy (1994),

Le Muse prendono il loro nome da una radice che indica l'eccitazione, la tensione viva che s'impenna, si fa impazienza, desiderio o collera, che arde per sapere e fare. Secondo una versione pacata, diciamo: 'i movimenti dello spirito' (*mens* ha la stessa origine). La Musa anima, solleva, eccita, mette in movimento. Vigila più sulla forza che sulla forma. O meglio: vigila con forza sulla forma⁷.

Nello specifico la forza è espressa anche in forma di tecnica, quella che rende possibile trasformare le cose in parole: per estrarne o produrne un senso, un valore, che va oltre la cosa stessa. Come nel rapporto tra Essere e Apparire⁸. Un'indagine sull'Arte e sul Sublime dell'Arte – che giunga con Hegel fino alla 'morte dell'Arte', cioè alla fine dell'arte intesa come manifestazione divina – è uno studio sull'uomo e sul persistere di temi 'classici'; studio che rende necessario e attuale «dar di nuovo corpo al pensiero»⁹ e sacralizzare il gesto (poetico) del creare, del rendere visibile l'invisibile¹⁰. Un'indagine che ripercorre la natura epifanica del divino (o del profondo, dell'invisibile, dell'oltre, del Sé-come-altro) che si incarna ora nella forma (sensuale) del suono-gesto-tratto grafico-alfabeto, ora nella materia-racconto o parola poetica¹¹, poi in quella tragica e mimetica del teatro e delle altre forme plastiche, per affermare unità tra la dimensione fisica e quella mitico-simbolica che è propria di ogni forma di atto creatore-opera d'arte. Questa indagine si addentra in questioni 'originarie' e incontra l'analisi offerta da Jean-Luc Nancy per osservare che

L'uomo ha cominciato con l'estraneità della propria umanità. (...) Così, la pittura che inizia nelle grotte (ma, nello stesso modo, anche le grotte che la pittura inventa) è innanzi tutto la mostrazione dell'origine dell'essere, prima di essere l'esordio della pittura. (...) Improvvisamente, circa venticinquemila anni fa, con un solo gesto, il primo, l'*animal monstrans* si mostra. (...) Ciò che gli uomini, in seguito designeranno con una parola che significherà il sapere e il saper-fare, la τέχνη o l'*ars*, in maniera assoluta, all'inizio dell'uomo, è tutta la sua scienza e la sua coscienza (...). (...) In questo senso, l'arte è già tutta intera fin dall'inizio¹².

Il gesto con cui l'uomo si svela e si mostra a se stesso come *altro*, contiene tutta la drammaticità di un'azione straniante e mimetica la cui intenzione è del

⁵ J. L. NANCY, *Le Muse*, tr. it., Reggio Emilia, Diabasis 2006, p. 22.

⁶ Ivi, p. 44.

⁷ Ivi, p. 19.

⁸ Cfr. H. ARENDT, 1978, *La vita della mente*, Il Mulino, Bologna 1987-2009.

⁹ NANCY in *Le muse*, cit., cita HEGEL, p. 67.

¹⁰ Cfr. M. MERLEAU-PONTY, 1964, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969-2007.

¹¹ A proposito di parola poetica, D. DE KERCKHOVE parla di "incanto libidinale".

¹² J.-L. NANCY, *Le Muse*, cit., pp. 101-103.

vedere/toccare *in profondità*. Di accedere all'essenziale di sé e del mondo. Il gesto fatto ad arte è gesto che nega se stesso, la sua superficie, affermando la propria dimensione *ulteriore*. L'arte è oltrepassamento, ulteriorità, sublimazione in questo senso. L'arte è gesto sublime, il simbolico incarnato. L'Arte è individuata come lo spazio epifanico attraverso cui è possibile accedere alla totalità della Cosa: un tema questo che individua nel dionisiaco, più propriamente nel dispositivo della festa a Dioniso, quel 'momento' e quella pratica occidentale di cui l'età classica si è dotata per unire ed estendere l'umano alla dimensione del conoscere. Il culto divino anticipa le altre forme di credenza e di conoscenza e costituisce la spinta a tutte le forme d'arte. Walter F. Otto infatti sostiene che «Il culto, nel suo complesso, rientra nelle creazioni monumentali dello spirito umano»¹³; spirito umano di cui è possibile cogliere l'intento poetico, l'intenzione/necessità di dare forma all'ineffabile del divino/altro/ulteriore cui accedere, da svelare e conoscere. Un 'mondo' il cui segreto, come per Merleau-Ponty, non si può dare che come «pensiero del mondo (...) contenuto nel mio contatto con esso»¹⁴. La dimensione tattile, estetica, formale, dell'arte e il suo sotteso legame col Divino/rarefatto/Sublime, fa della sublimazione un processo che qui si vuole intendere come necessariamente attraversato dalla tensione artistica – una *Vis* che ci pone fuori dalla caverna di Platone e che fa dell'Apparire la condizione dell'Essere. La lezione di Hannah Arendt¹⁵ e quella di Michel Foucault¹⁶ sono 'drammaticamente' attuali se riferite in particolare alla questione della sublimazione. Il rapporto Uomo-Mondo, Soggetto-Oggetto, resta il *focus* della questione da indagare per superare l'eredità che dall'Illuminismo arriva a Freud e quindi al disincanto disincarnato, per ritrovare in nome dell'Arte l'unità, tutta espressione di una certa *Humanitas*, tra *logos* e *pathos*.

La sublimazione come 'spostamento' dalla dimensione libidica a quella simbolica ha tracciato con Freud un itinerario 'evolutivo' approdato al Novecento come allo spazio-tempo della illuminata liberazione. Proprio in nome di una Moderna *Aufklärung*, le ombre del profondo e della soggettività sono state rischiarate grazie alla logica chiarificatrice e all'auspicato controllo delle energie pulsionali istintuali e sessuali, al servizio del compimento del processo di civilizzazione. Ed ecco che, nella tensione al superamento della modernità intesa come processo di civilizzazione, riemerge uno spirito 'religioso' (nel senso etimologico del *religere*, unire) che ricollega l'umano alle origini del culto dionisiaco e quindi alla necessità dell'umano di accogliere e rintracciare dentro e fuori di sé la presenza dell'oltreumano, del divino. Il moto danzante, la frenesia e il ritmo dei corpi e dei suoni, le azioni drammatiche fuori dall'ordinario, il 'sacrificare'(anche qui nel senso etimologico del *sacrum facere*) risalente al culto dionisiaco, costituiscono il 'lessico' di cui il rituale si serve per affermare la natura scossa e commossa della forza creatrice. Una forza creatrice che chiamiamo 'magica' e che attiene ad una antica tradizione che fa del corpo stesso dell'uomo il tramite vivente di 'realtà' riconducibili alle intime profondità o al remoto ordine cosmico. Un *kosmos* che si nutre di *kaos* e della sua generativa energia, riconducibile all'ordine della festa. *Swieto*, per dirla con Jerzy Grotowski: il giorno che è santo.

¹³ W. F. OTTO, *Dioniso*, cit., p. 23.

¹⁴ M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 57.

¹⁵ In particolare: H. ARENDT, 1958, *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 1964-1997 e ARENDT, 1978, *La vita della mente*, cit.

¹⁶ In particolare: M. FOUCAULT, 1966, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1967-2001.

Il corpo orante e festante diviene il luogo dove sensibile e intellegibile - *filosofia e poesia* suggerisce Maria Zambrano (1996)¹⁷ - si ritrovano confusi a celebrare un altro ordine delle cose che attiene ad una differente cifra epistemologica che si riconosce nello stato di perdurante trasformazione. In questo senso la lezione di Aristotele e la sua *Poetica* sono paradigmatiche per ricentrare il sistema della conoscenza sulla *mimesis* che ne è il *modus*, la via di accesso (incarnata), e nell'azione (drammatica) la sua manifestazione. Si delinea, così, un orizzonte performativo connesso a quello conoscitivo dal quale le Arti emergono come dispositivo complesso cui si ricorre sin dall'età classica in Occidente. Nell'unità agire-conoscere, pensare-fare, si compie quella teoria della conoscenza la cui eco pedagogica risuona dell'antica *paideia* e traccia una traiettoria epistemologica critica e attiva, di natura mobile 'frenetica'¹⁸ e riflessiva che delinea un sapere poetico che prende ad oggetto il processo del divenire ed è esso stesso *in process*. Lungo questa traiettoria epistemologica, si fa attuale un interrogativo per *comprendere* «come avrebbe potuto restare immobile e muto l'uomo che era stato toccato dalla divinità, quando è proprio di ogni manifestazione autentica il suscitare la virtù creatrice?»¹⁹. La virtù creatrice, l'arte del creare, risuona quindi della mimetica aristotelica e non della 'pura' contemplazione figurativa, lasciando spazio alla trasfigurazione: a quel sapere 'tragico' di cui ciascuno può farsi eroe e mostrare quello che Nietzsche chiamava il «fondo sonoro»²⁰. Quel fondo che appartiene all'essere e al suo divenire, alla sostanza delle cose che si tramuta in simbolo e prova a disvelarne il senso: inafferrabile, verso cui pure si tende e ci si muove.

Il Sublime. Di Natura (classica).

Col capo reclino dormiva,
le membra abbandonate...
E intanto la splendida dea
Ambrosia su di lei versava;
con unguento di ambrosia
le tergeva il viso,
l'unguento di cui si cosparge
Citerea dalla bella ghirlanda,
quando va della Càriti
all'amabile danza
(Odissea, XVIII)

¹⁷ M. ZAMBRANO, 1996, *Filosofia e poesia*, Edizioni Pendragon, Bologna 2002-2010.

¹⁸ 'Frenetico' è l'attributo con cui viene conosciuto Dioniso (cfr. W. F. OTTO, *Dioniso*, cit., Il Melangolo, Genova, parte seconda).

¹⁹ Ivi, pp. 47-48.

²⁰ F. NIETZSCHE, *Sulla musica e la parola*, La Cariti, Firenze 2002, p. 35.



Afrodite di Capua, II sec. d.C, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

“E adesso, una mente aperta, uno spirito acuto,
lontano da affanni: questo prepara per la vera dottrina”
(Lucrezio, *De Rerum natura*, I, 2.1, vv 50-61)

Per una differente semantica della Sublimazione e per un'indagine sul Sublime, la cultura classica è un pozzo senza fondo se, con la 'lezione' di Lucrezio, ne cogliamo le tracce che hanno condotto l'umanità – «schiacciata sotto Religione opprimente»²¹ – ad emanciparsi dall'*immobile*, dall'*eterno*, e dal *vero*, per accogliere e riconoscere come proprie le asperità dell'inafferrabile condizione umana, che solo il fascino di Venere può rendere gioiosa e seducente tensione *filosofica*. Tensione che, per amore della conoscenza appunto, ha segnato nella storia dell'Occidente almeno due opposte strutture di pensiero riconducibili, una, ad un principio razionale e tecnico, e l'altra, a quello del Divino e dell'Ineffabile.

Il ritorno ad Epicuro e alla 'lezione' di Lucrezio suona, qui, come il recupero dell'origine della tensione filosofica contemporanea, di una ricerca che riconosce come legittimo e necessario il ricorso a Venere perché amore, bellezza, fertilità – ciò di cui è 'simbolo' – siano le condizioni stesse del conoscere, quelle su cui si sostiene l'*ethos* e quindi l'antica *paideia* classica. In nome di Afrodite-Venere, dell'amore, della bellezza, della fertilità, è possibile 'dare corpo' al processo dell'esistere e del conoscere, così strettamente fondato sulle capacità sensoriali e sulla connessione che il corpo ha con l'anima (il cui corpo è più sottile, «fatto di atomi di eccezionale piccolezza e levigatezza»²²), nel loro armonico muoversi verso le «gioie della vita!»²³ e il «gran Tutto»²⁴. La 'lezione' di Lucrezio suona come poesia e non come prosa: dice cioè di una funzione cognitiva della forma-arte attraverso cui agisce, utilizzando le parole e la loro 'sensualità' e sonorità come dati 'formanti' del sistema corpo-mente. La poesia è la materia di cui Lucrezio si serve per veicolare nuovi saperi relativi alla materia e alla sua composizione atomica, cinetica, in continua trasformazione. La poesia è quello spazio-tempo che il poeta usa perché ciascuno possa conoscere se stesso e il mondo (la Natura) di cui è parte: cogliendo il

²¹ LUCREZIO, *De Rerum natura*, I, 2.2, v 65, tr. it., Mondadori, Milano 2014, p. 7.

²² Ivi, III, 4.1, vv 179-180, p. 179.

²³ Ivi, III, 1, vv 1-5, p. 167.

²⁴ Ivi, II, 3., v 1108, p. 161.

fondamento della conoscenza nell'esperienza sensibile attraverso cui rendere accessibile anche l'attività e la 'realtà' di fenomeni invisibili (come gli atomi).

Sempre in nome dell'inquieta condizione umana, del 'gran Tutto' e della 'gioia di vita', ci si rivolge qui alla naturale erotica desiderante lucreziana, e al contempo alla tradizione classica e alla figura di Dioniso, per esplorare la forma mitologica e liturgico-rituale fornita dai greci e mapparne la dimensione estatica come parte di una topologia dell'umano con-fusa col divino, del maschile mescolato col femminile, dell'ordine generato dal disordine. In entrambi i casi ci è parso di operare nel senso di una 'liberazione': attraverso il recupero del culto dionisiaco, la liberazione è riferita alla presunta e poi tutta moderna superiorità di un'armonica apollinea e del suo disincanto disincarnato, mentre per Lucrezio la liberazione dalle superstizioni religiose e il sostegno ad una fisica epicurea che s'addentra nei moti atomici per comprenderne la *ratio*, per rintracciare la legge e *la natura delle cose*, appunto, senza il ricorso all'opera divina.

Lo sguardo al sentimento apollineo di Lucrezio incontra quello dionisiaco del rito officiato dalle Baccanti per unirsi in una complementarità che genera l'Arte, la dimensione di quel 'tutto' che contiene immagine rarefatta e materia-oggetto del desiderio e che muove l'umano, ne altera e confonde i piani e le dimensioni dell'esistenza, ne estende le possibilità e le forme di esperienza e di conoscenza. Quella dimensione extra-ordinaria che chiamiamo Arte e che ha bisogno dell'intervento delle Muse perché l'Uomo vi possa approdare, può essere anche pensata come l'essenza della *Bildung* e quindi del processo concreto attraverso cui l'Uomo si forma – realizzandosi come intero tra corpo e spirito. Un gesto intenzionale, quello della formazione/creazione, che si serve di materia e di materiali differenti per dare forma ed evidenza a quella intenzione/tensione creativa: gesto formante che fa dell'oggetto un piano attraverso il quale il soggetto riflette e prova ad afferrare/affermare se stesso. L'Arte dunque non è che un 'metodo' per realizzare la 'verità'²⁵. La verità cui s'accede attraverso l'esperienza artistica richiede lo stupore, la meraviglia e il sapiente sentire che rende l'Uomo vicino all'*Idiota* di Niccolò Cusano o più ancora a quello di Fedor Dostoevskij.

Muoversi tra il culto a Dioniso e la 'scienza' apollinea di Lucrezio significa far emergere l'attualità di due forme differenti del conoscere che tendono ad affermare l'unità tra dimensione umana e quella divina/superiore/sublime come quella tra materia/forma/ordine e suo costante moto. Un'unità che rintracciamo come originaria del fare Scienza, del fare Arte e dell'Esistere. Un'unità che fa della Scienza, dell'Arte e dell'Esistere le istanze originarie della *Bildung*. Parliamo di Scienza e non di Scienza Moderna; di Arte come processo e non come prodotto e di Esistenza incarnata e alla ricerca di senso, per coniugarle con un'idea di *Bildung e umanesimo*²⁶ in grado di riconnettere l'uomo a natura e spirito, senza dover decidere, in senso oppositivo ed esclusivo, per un dominio o per l'altro.

Se con Walter F. Otto si è guardato alla sovrapposizione del culto dionisiaco con l'attività creatrice dell'arte è perché

Il culto, nel suo complesso, rientra nelle creazioni monumentali dello spirito umano. Per collocarci di fronte ad esso nella giusta prospettiva occorre metterlo accanto all'architettura, alle arti figurative, alla musica ed alla poesia, le quali tutte si trovano un tempo al servizio della divinità²⁷.

²⁵ H. G. GADAMER, 1960, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983-1997.

²⁶ Cfr. H. G. GADAMER, *Bildung e umanesimo*, a cura di G. Sola, Il Melangolo, Genova 2012.

²⁷ W. F. OTTO, *Dioniso*, cit. p. 23.

Il culto rappresenta dunque quella pratica originaria di incontro dell'umano col divino, l'espressione più antica incarnata da un rituale che rende prossimo Dio, ovvero che approssima, in un gesto sublimante, l'umano alle sfere del divino.

Ogni teofania dischiude anche l'animo dell'uomo, e sua conseguenza immediata è l'attività creatrice: l'uomo è sollecitato ad esprimere il sentimento del sublime che l'ha investito, e questo fece un tempo con la costruzione dei templi, proseguitasi, nei secoli che seguono, nell'opera gigantesca delle cattedrali²⁸.

Arte, rito, poesia, Natura, sembrano invocati tutti per concorrere ad una architettonica dell'immateriale e del vuoto capace di rintracciare, sin dai versi di Lucrezio, la 'realtà' dei «fenomeni invisibili». Sfera tangibile e quella intangibile, sostanza della materia e sua forma apparente, forma dei corpi e la loro struttura atomica, che ne fa realtà in movimento e in trasformazione perpetua. Lo stesso poema di Lucrezio disvela l'intento di 'operare' in senso divulgativo per la costruzione di un sistema di saperi di cui ciascuno può essere parte attiva attraverso tutte le membra, con il guardare, il toccare, l'immaginare. È come se dalla lettura dell'opera di Lucrezio se ne potesse estrarre una indicazione metodologica che invita ad attivare i sensi per cucire quei «legami di vita» fatti del vedere, penetrare, tirar fuori (la verità): un tracciato metodologico che si articola grazie alla struttura 'itinerante' del poema e che trova nell'esortazione del poeta - «stammi vicino»²⁹ - come la summa di ogni insegnamento che voglia e sia in grado di approdare ai «principi delle cose». L'opera e la sua materialità sono uno spazio (sublimante?) attraverso cui accedere all'oltre della cosa, al suo fondo sensuale, carnale, quello che Lacan poi definirà «materialità del significante»³⁰ per parlare de *lalangue*³¹. La mediazione dell'opera d'arte fa della sublimazione un 'passaggio' che tiene uniti corpo e spirito: come nel teatro della crudeltà di Artaud, «una sorta di Fisica prima, dalla quale lo Spirito non si è mai disgiunto»³². Mentre il linguaggio 'opera' come struttura di controllo sulla materia/*bios* che, smaterializzandosi nel significato, lascia deformarsi dal suo spazio 'educante', nel *lalangue* è preservato il corpo come condizione per 'agire' la cosa. Agire e non essere agiti. Oppure agire mentre si è al contempo agiti: vaso e vasaio dirà Walter Benjamin³³, *cultura e critica* Jürgen Habermas³⁴. Vivere ne *lalangue* per sottrarsi al controllo operato dal linguaggio, dalla sua necessità di ricorrere al senso comune, e farlo muovendosi nel territorio di mezzo *tra* Natura e Cultura: riconoscere, cioè, l'attualità della fisica lucreziana, le cui leggi coniugano il *bios* al *nomos/logos*, e dove ancora di più trova una sua 'ragione' l'Arte e la sua funzione 'liberatoria'. Come ci ricorda Habermas riprendendo Marcuse³⁵, importante è considerare

²⁸ Ivi, p. 24.

²⁹ LUCREZIO, *De Rerum Natura*, cit., p. 35.

³⁰ Si vedano tutti gli *Scritti* e i *Seminari* di J. Lacan, ma sulla 'materialità del significante', è importante una traccia orale di *Télévision*: intervento di Lacan alla televisione francese nel marzo del 1974.

³¹ Neologismo che si deve a Lacan a partire dal *Seminario XIX* (1971).

³² A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000, p. 176.

³³ W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in: W. BENJAMIN, 1955, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962.

³⁴ J. HABERMAS, 1973, *Cultura e critica*, Einaudi, Torino 1980.

³⁵ Il riferimento è in particolare allo scritto di Herbert Marcuse del 1968: 'Saggio sulla liberazione' (pubblicato in Italia da Einaudi nel 1969).

il rapporto fra l'arte e la rivoluzione, o, più esattamente, il ruolo che l'arte può assumere nel rivoluzionamento di una sensibilità intorpidita e della struttura pulsionale repressiva. Poiché la società esistente non viene solo riprodotta nella coscienza degli uomini, ma anche nei loro sensi; la familiarità repressiva con il mondo oggettuale dato deve essere dissolta³⁶.

L'effetto rivoluzionario dell'arte si riferisce alla capacità di agire sulla sensibilità intorpidita: per generare altro senso è necessario agire attraverso il sistema sensorio³⁷, così da ridare corpo ad una estetica troppo spesso ridotta a mero e superficiale estetismo che ha fatto da eco ad un certo vuoto classicismo. L'Arte è individuata come *modus 'critico'* per l'Uomo di stare al mondo, per affermarsi come *homo faber*, creatore. Come ci ricorda Gadamer, «un altro mito d'antica origine acquista rilevanza nei secoli a noi più vicini e rafforza questa nuova autocoscienza dell'uomo creatore di cultura: è il mito di Prometeo. Prometeo, il titanico antagonista degli dèi olimpici, diventa l'incarnazione delle forze creatrici dell'uomo»³⁸. È della natura dell'uomo l'essere genio creatore, capace di trasformare ciò che è dato in 'fatto', le cose in parole fatte *ad arte*. Della classicità infatti, si è detto, ci interessa l'attenzione all'*Humanitas*, a quella spinta dell'Uomo verso il Mondo che fa di questo una sua creatura. Natura come artefatto per mano dell'uomo: Natura che nell'atto di essere conosciuta diviene opera, Scienza, Cultura. E quindi una natura umana che, anche grazie all'antropologia filosofica di Arnold Gehlen³⁹, abbiamo inteso come 'manchevole' e dunque non compiuta, plastica, di una 'specie' non specializzata il cui vedere è già attivo immaginare e dunque un'attività 'tecnica', artistica, poetica. L'arte, dunque, evocata come capacità dirompente proprio per pensare all'azione come a quello spazio aurale e 'gaio', in cui il soggetto si realizza incorporando/trasformando le cose del mondo. Il processo dell'acquisir forma, per l'Uomo, è una necessità così come la sua dimensione artistica – che definiamo *vita activa*⁴⁰. L'essere *manchevole*, mancando di un proprio *habitat* e di un destino 'naturale', ha bisogno di farsi 'architetto' del proprio divenire, mobilitando e orientando la propria *volontà di potenza*, dando forma alle proprie intenzioni.

La Natura è indagata e interrogata come «materia generatrice» e «creatrice di cose», grazie al dolce miele delle Muse che apre e muove all'esperienza del conoscere che sfida il «moto incessante e mutevole» per accedere al principio delle cose. Già per Lucrezio il piacere è la via - pulsionale, avrebbe poi detto Freud - al significare/conoscere il mondo (quello infinitamente grande come quello infinitamente piccolo); la fisica lacaniana, col suo *Sembante*, ne ha poi ripreso in senso fenomenologico ed ermeneutico la tensione tra cose e realtà, proponendo un 'sacrificio del sensibile' che fa della psicoanalisi il moderno spazio per leggere i fenomeni come sintomi. Ma il ritorno a Lucrezio qui suona proprio come superamento di questo 'sacrificio' per farne emergere la spinta al

contatto (...) che dà a noi la prova. Perché è il tatto, il tatto, o santi dèi immortali, è il senso del corpo, sia quando un oggetto da fuori si insinua, o quando ci danneggia

³⁶ J. HABERMAS, *Cultura e critica*, cit., p. 274.

³⁷ Cfr. O. CARPENZANO-M. D'AMBROSIO-L. LATOUR, *e-Learning. Electric Extended Embodied*, ETS, Pisa 2016.

³⁸ H. G. GADAMER, *Bildung e umanesimo*, cit., p. 99.

³⁹ Si veda in particolare: A. GEHLEN, 1940, *L'Uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Feltrinelli, Milano 1983.

⁴⁰ H. ARENDT, 1958, *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 1964-1997.

qualcosa ch'è nato nel nostro corpo o ci dà piacere, sgorgando negli atti fecondi di Venere, o se, per un urto, turbinano nel corpo medesimo gli atomi, e tra loro eccitandosi sviano il senso⁴¹.

I sensi e l'attività percettiva del corpo sono il veicolo per arrivare alla 'prova', ovvero al cosiddetto sapere scientifico e tecnico di cui la 'lezione' lucreziana pare essere una significativa anticipazione. Una 'lezione' da cui emerge la dimensione sensoriale e materiale, a 'spostare' e unire il piano ruvido della materia e quello simbolico della parola e della costruzione letteraria/finzionale. La parola dà corpo anche al corpo celeste, lo rende tangibile e conoscibile, avvicinando le cose alla possibilità di essere conosciute nella loro natura più profonda grazie ad un animo che è anche corpo, sangue e nervi. Corpi e corpi sottili si consumano e mutano nel tempo secondo un ordine che si prova a tramutare in legge, e del Sublime rintracciano il peso e la forma originari. L'accesso al sapere non è che per via del corpo, dei sensi del corpo, che ne fanno una complessa macchina desiderante, sottoposta al fascino di Venere. Una macchina capace di *fingere* , di produrre immagini del mondo, più che il mondo in sé. Macchina estetica che produce e si produce in storie, racconti, narrazioni.

«Io nel pensiero mi fingo», scriverà Leopardi nella sua lirica all'Infinito – la cui eco lucreziana risuona qui particolarmente significativa per rintracciare una poetica materialista cui non sfugge quella tensione vitale e filosofica di cui si è detto e che trova nel poetare lo 'spazio' per dare forma al mondo, alla ostile Natura, e sentirli propri. Diciamo di un poeta che produce miti, riti, divinità, o piuttosto altri ordini del mondo in forma di leggi, teorie, paradigmi, da cui emerge l'immagine dell'uomo come *homo faber* . Gadamer, attraverso la domanda 'che cosa è l'uomo?' ripercorre alcuni dei passaggi-chiave della storia del pensiero occidentale e osserva che

La liberazione dai vincoli del corpo è lo scopo della vita filosofica: così pensavano i Pitagorici e il Socrate platonico fu loro seguace. L'aspetto divino della ragione non è libero ed attivo nella vita dell'uomo: persino nella sua suprema elevazione, nella contemplazione filosofica, raggiunge solo per pochi istanti il modo d'essere degli dèi. Così nacque nel cuore della vita greca una sorta di culto della liberazione dell'anima dal corpo, che preparò il terreno al sopraggiungere del Cristianesimo⁴².

Un'indagine sull'uomo moderno e sui processi di sublimazione può incontrare e alimentare questa liberazione scarnificata. Ma a noi è parso fin qui che in quanto eredi di una certa classicità, abbiamo da assecondare delle necessità che chiamiamo *bios* e diventano arte-artificio-artefatto. Una necessità che non ha un solo colore ma è energia, luce, fuoco, speranza.

Bianco
Qual Sublime sintesi dell'intero spettro luminoso!
Bianco lucente di impalpabile materia
Qual candore! O bianca sublimazione..
Gesto totale che si fa dono e simbolo
Sulla scena
dove l'azione dona corpo all'astratto senso
e l'immaginazione trova casa nelle cose sensibili
le attraversa, leggera
senza temere l'ombra di quel bianco

⁴¹ LUCREZIO, *ivi*, pp. 115-117.

⁴² H. G. GADAMER, *Bildung e umanesimo*, Il Melangolo, Genova 2012, p. 97.

riemerge in forma di rosa.
la Rosa e la sua terra: un'unica forma divina
Rosa! O magica poesia
a celebrare l'arte del creatore, la penetrante bellezza della creatura
Infinito gioco d'estasi e splendore! Totale...

Il senso della Natura ritrovato. Della Meraviglia di Faust.

“Alla radio Bach, le Variazioni Goldberg. Anni prima Richard aveva tenuto una conferenza sulla lingua come sistema di segni in luogo delle cose. Lingua come pelle, come pellicola. E alla fine le parole restavano sempre e solo parole. Non erano mai la cosa stessa. Bisognava sapere molto più del solo nome, altrimenti tutto restava privo di senso. In che modo una superficie diventa superficie? Che cosa la separa da ciò che le sta sotto e che cosa dall'aria? Quand'era bambino tirava sempre via la pellicola dal latte caldo, quella pellicola che gli dava la nausea e che poco prima però era ancora latte. Di che cos'è fatto un nome? È un suono? Ecco perché forse gli piace tanto ascoltare Bach, perché in Bach non c'è superficie, solo molti racconti che si intersecano. Si intersecano, si intersecano – ad ogni istante, e da tutte queste intersezioni nasce la cosa che, in Bach, si chiama musica. Ogni istante è come un taglio in un pezzo di carne, un taglio nella cosa stessa”
(Jenny Erpenbeck, 1967, tr. it., *Voce del verbo andare*, Palermo, Sellerio, 2016, pp. 47-48)

Canoni e variazioni. ‘Temi’ cari non soltanto a Bach e che tornano a scandire una ritmica che muove, tra alti e bassi, alla ricerca della gioia faustiana «per poter scoprire ciò che, nel profondo, tiene insieme l'universo e contemplare ogni attiva energia ed ogni primitiva sostanza e smetterla di rovistare nelle parole»⁴³. L'inquietudine di Faust risuona come quella dell'Uomo ‘nuovo’ che chiede di essere attraversato dal mondo e di percorrerlo tracciando nuove e altre traiettorie di senso, grazie a «un giovanile e sacro ardore»⁴⁴ agitato da «nuovo sentire» e ‘mosso’ come nell'arte della tragedia greca: tra cielo e terra. Un ardore che incontra il fuoco e la fiamma di Mefistofele e la sua arte di generare godimento attraverso tutti i sensi, per accedere al «vasto mondo» e dirgli con Faust: «Dell'al di là mi curo poco. Frantuma dapprima questo mondo, ne potrà poi sorgere un altro»⁴⁵. Il conoscere implica il mettersi in moto - «Intanto tu preparati al bel viaggio»⁴⁶ dice Mefistofele a Faust - e non può temere «la gioia della vita». «Il tempio della certezza» è una delle vie indicate da Mefistofele al cospetto dello scolaro perché scelga di usare le parole e di prendere «sempre più gusto alle mammelle della scienza»⁴⁷. L'abitudine è ciò che suggerisce Mefistofele in veste di consigliere allo scolaro contro la sua freschezza di gioventù che gli fa dire: «In verità, me ne vorrei andar via! Fra queste mura, sotto queste arcate, non mi ci piace affatto. È proprio uno spazio limitato, non si vede nulla di verde, non una pianta e, nelle aule, sui banchi, mi vanno via vista, udito e pensieri»⁴⁸. L'abitudine e il grigio della teoria di contro al verde meraviglioso dell'albero della vita. Ecco che il dramma faustiano si consuma attorno a temi ‘classici’ per l'umano desiderio di conoscenza, per l'inquietudine che dà il desiderio di andare verso l'alto. Il dramma tragico di Faust che dà corpo e voce all'uomo e alla bestia, al senno e all'illusione: dramma che già in Eschilo fu di *Prometeo* contro Zeus, il divenire di contro alla legge preordinata del padre.

⁴³ J. W. GOETHE, *Faust e Urfaust*, vol. I, Feltrinelli, Milano 2009, p. 21.

⁴⁴ Ivi, p. 25.

⁴⁵ Ivi, p. 81.

⁴⁶ Ivi, p. 91.

⁴⁷ Ivi, p. 93.

⁴⁸ Ibidem.

Tornare alla cultura classica ha valore soprattutto per chi vuole rintracciarvi le origini di un pensiero, quello contemporaneo, che dal *Giardino* di Epicuro, passando per la *Natura* di Lucrezio, attraversa il Mediterraneo, la civiltà greca e poi quella latina, per riemergere nelle diverse forme che il pensiero occidentale si è dato: diverse nel modo di stabilire ordine nel rapporto tra terra e cielo, cielo e terra, e nell'offrire in forma di Legge una spiegazione – in nome della Ragione più che della Religione – all'*origine* delle cose. Una cultura materialista che da Lucrezio rivendica centralità alla Natura e alla possibilità di indagarla in quanto insieme mobile di 'materia' e di 'corpi', non sempre e non completamente visibili o tangibili, per via della loro più profonda e sottile costituzione, così come del loro inesorabile mutare e dissolversi. Una cultura, quella classica, cui risalire nel rintracciare i 'principi' della Modernità grazie a cui affrancarsi dalle paure e dalle divine volontà, così come dalla deriva metafisica e dalla dicotomia teoria-prassi, per comprendersi nel tutto di una Natura cui continuamente l'Umanità ha messo mano e ne ha fatto (s)Cultura. L'idea, di Epicuro e divulgata da Lucrezio, di prepararsi alla vera dottrina 'allontanandosi dagli affanni', con 'mente aperta e spirito acuto', dà avvio anche metodologicamente alle scienze della natura e ad una prospettiva in grado di riconoscere la connessione tra essenza (spirituale) ed esperienza (empirica) e quindi tra luce e ombra, anima e corpo, realtà e simulacro. Il principio generativo del conoscere, che Lucrezio indica esplicitamente nel proemio del quarto libro del suo poema, è «la grazia delle Muse»: la dolcezza e la bellezza della Poesia, delle Arti, invocata e utilizzata per fare da tramite connettivo tra fisica e metafisica, in un moto costante – di forme e sostanze - che traccia la danza, lieve e greve insieme, del sentire/pensare/conoscere.

Scienza e Poesia, cose e loro simulacri, sono contemplati nello stesso sistema di conoscenza che corre lungo l'Antico e arriva al Moderno, facendo del visibile la superficie e la via di accesso all'invisibile.

Insieme a quelle di Lucrezio, le voci di Epicuro, Eraclito, Platone e Aristotele ci giungono cariche di opposte e contraddittorie, mutevoli, mito-logiche, attraverso cui si è fatto del Tutto uno spazio percorribile e dell'Armonia la pratica e il senso dell'esistere.

Armonia è infatti connessione, per esempio delle travi di una zattera, o delle assi una nave, o delle pietre di una costruzione. È anche il collegamento dei suoni e delle voci; è il patto e l'alleanza che 'lega gli uomini fra loro, o che Zeus ha inteso avere con i mortali'. È anche, in Platone, un sinonimo spesso di anima, o è, in Aristotele, il cosmo che tiene insieme la terra e tutti i suoi abitanti⁴⁹.

In nome dell'Armonia, della pace, si sono cantate le gesta di miti ed eroi (spesso nel ruolo di anti-eroi) perché questi animassero il *teatro* della antica *paideia* e contribuissero a formare il buon cittadino, il sapiente, il governante, secondo la prospettiva armonica del legare e collegare parti diverse tra loro in un tutto festante degno del culto a Dioniso.

Per comprendere il mondo, per *abitarlo* – temi cari alla riflessione dei contemporanei – è necessario attraversarlo e coglierne lo stato perturbante e patico che ne fa processo del divenire storico, materiale, e pure tremendamente simbolico, immaginario, astratto. Per questo utilizziamo la *meraviglia* di Faust per farci condurre a sentire «i tormenti del sapere»⁵⁰ perché la natura possa farsi maestra e

⁴⁹ F. RELLA, 1991, *L'enigma della bellezza*, Feltrinelli, Milano, 2006, p. 15.

⁵⁰ J. W. GOETHE, *Faust e Urfaust*, cit., p. 23.

aprirci ai segreti dell'oltre-mondo di cui scorgere l'ordine della festa col tremito del cuore teso verso un giorno nuovo. Come nel caso di Faust, «in perfetta sintonia con la tensione dominante lungo tutto il medioevo cristiano, si trattava di riuscire ad ammirare, più che il bello esteriore ed oggettivo, l'incomparabile bellezza, (...), della più grande, della più straordinaria, tra tutte le opere d'arte: la natura umana»⁵¹. La bellezza della natura umana, e lo stupore e la meraviglia che ne scaturiscono, ha mosso e muove la storia dell'Occidente tra cielo e terra, vita contemplativa e vita attiva, vincoli religiosi e libera ricerca della conoscenza, come a dover necessariamente e drammaticamente trovare la risposta e scegliere per questa o quella direzione. In questo senso, le lezioni di Freud e Lacan sulla sublimazione restano un punto di riferimento per una teoria estetica che lega il reale all'arte (più che al simbolico): nell'arte è la forma più compiuta di sublimazione perché non c'è rinuncia al sentire né alla dimensione materica, quanto invece l'esperienza estetica dell'oltre/rarefatto/tutto di cui si può 'godere'. L'arte, l'artefatto artistico, non è che una speciale forma di pratica sublimante (e formante) attraverso cui è possibile accedere all'extraordinario (extrasignificante) incandescente della Cosa.

Con questa tensione è possibile ancora oggi percorrere la Cappella degli Scrovegni a Padova per ripercorrerne e incorporarne il 'progetto' cui Giotto dà corpo e forma attraverso gli affreschi che ne sono la 'ragione' (e non il 'motivo' decorativo). Un trattato in forma visivo-cromatico-spaziale di Scienza della Natura, un esempio di saggio sul cosmo e i corpi celesti e sulla materia celeste come 'campo' verso cui muovere (almeno con lo sguardo e con il corpo che ne asseconda le prospettive) in un movimento plastico che da lineare, e positivo-progressivo si potrebbe dire, si fa circolare e sposta il rapporto dell'uomo con il mondo in un dimensione circolare/cosmica. È come tornare all'età dell'oro. «Torniamo senza volerlo a questa opposizione originaria tra i diversi tipi di sapere e al compimento, a quanto pare esteso, di mediare tra modi di sapere e comprendere così diversi tra loro, e di unificarli dentro noi stessi»⁵². L'invito di Gadamer è di «tornare a riflettere su come da sempre, e non soltanto nel pensiero filosofico dell'età moderna, natura e spirito s'intreccino e si concilino nel concetto di vita»⁵³. In nome di questo intreccio possibile, Gadamer invita a ripensare alla «articolazione linguistica del mondo» e alle sue origini mitiche ed esorta dicendo «Rivolgiamoci al maestro che certamente sa cosa significa per l'uomo linguisticità (...). Aristotele ce lo dice con un confronto assai significativo: ciò che distingue l'uomo dagli altri esseri viventi, anch'essi esseri di natura, è il fatto di possedere il linguaggio e con esso una forma di distacco»⁵⁴. Ma tale distacco è funzionale ad una tecnologia, quella del linguaggio, che risponde in maniera agile alla necessità tutta umana di adattarsi al mondo e quindi di manipolarlo perché possa fare da 'ambiente-di-vita'. Il distacco, perché sia una forma umana e non meramente tecnica, deve essere funzionale a quello che Gadamer chiama «rapporto vitale», lontano dallo 'sterilizzarsi': vitale è il rapporto che l'uomo stabilisce col mondo per comprenderlo e per comprendere il senso del proprio esistere, come vitale l'impeto con cui *Faust* vuol tornare alla sua giovinezza, pieno di «ardente desiderio di verità e [del]la gioia delle illusioni»⁵⁵. *Lalangue*, più che linguaggio. È il desiderio carnale di conoscenza che muove e tiene uniti regno terreno e quello divino: uniti dalla figura del poeta, per dirla ancora con Goethe, la cui voce si ode

⁵¹ M. DONÀ, *Arte e filosofia*, Milano, Bompiani, 2007, p.49.

⁵² H. G. GADAMER, *Bildung e umanesimo*, cit. p. 114.

⁵³ Ivi, p. 115.

⁵⁴ Ivi, p. 116.

⁵⁵ J. W. GOETHE, *Faust e Urfaust*, cit., p. 11.

come preghiera e così suona «In questo piccolo teatro di tavole percorrete l'intero cerchio della creazione e muovetevi, con cauta rapidità, dal cielo, attraverso la terra, giù sino all'inferno»⁵⁶. Il cerchio è la figura evocata per configurare il movimento sotteso al conoscere; il cerchio come figura che unisce, e non separa ma rende possibile, fuor di giudizio, l'accesso alla (mefistofelica) profondità. La parola, come il linguaggio nella sua funzione vitale, è dunque quello spazio o propriamente quel gesto che vi si compie, la materia che unisce e rende prossimo ciò che dapprima è remoto ed estraneo e poi com-preso e afferrato fin nel suo senso più profondo. «Noi possiamo star saldi in noi stessi dinnanzi all'impeto di ciò che ci riversa addosso e portare da noi stessi nel presente (...) l'assente (...) mediante un processo di ri-figurazione»⁵⁷. L'Umanesimo prospettato da Gadamer ci interessa più che la sua matrice ermeneutica: l'accesso al significato è una vera e propria ri-figurazione che avvicina e sovrappone il fare scienza con il fare esperienza, la scienza alla ricerca, il fare con il pensare. Il 'reale' non può che darsi come immaginario, arte-fatto, costruito; e l'immaginario avere una sua matrice materiale e fisica. Importante dunque, in nome dell'attuale Neoumanesimo, reintrodurre la sfera sensoriale – e non solo quella della visione – come via di accesso alla conoscenza, pur se intesa in senso radicale come *finzione*, alla Borges. Come ci ricorda Adriana Cavarero, il *logos* è pensiero e parola. «La storia della metafisica dovrebbe infatti finalmente essere raccontata come la strana storia di una devocalizzazione del *logos*»⁵⁸, compiuta per emanciparsi dalla caverna di Platone e dall'errore illusorio delle apparenze. Altra strada invece si vuol qui percorrere o per lo meno rintracciarne una traiettoria possibile, come per dar voce (*phonè*, materia sonora) al linguaggio: il *process* danzante/instabile/mobile generato dal desiderio e dal contatto con le idee e le loro molteplici forme di esistenza. È il «flautismo coribantico di Dioniso»⁵⁹ ad riaffiorare e risuonare come fondante per una po(i)etica del vivente, necessaria a rigenerare la *Bildung* di cui la *joie de vivre* di Picasso (1946) sembra una manifesta emergenza.

⁵⁶ Ivi, p. 13.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ A. CAVARERO, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 51.

⁵⁹ Idem, p. 87.