

# *Le idee contemporanee*

## INTORNO ALLA FILOSOFIA COME REAZIONE

A chi poteva venire in mente un titolo così impopolare come quello col quale l'editore Rusconi presenta un *pamphlet* di Armando Plebe: *Filosofia della reazione?* La risposta è tautologica: a nessun altri che ad Armando Plebe. Il quale, non solo da oggi, si è assunta la responsabilità di essere sgradevole e sgradito alle maggioranze, cioè di confutare, fra l'altro, la stessa pretesa che le maggioranze — i gruppi di potere che menano la danza — hanno di essere o di apparire come minoranze. È il tipico caso delle avanguardie artistiche che, per definizione, dovrebbero essere minoranze; ma diventano maggioranze all'atto stesso in cui sono recepite dalla cultura ufficiale e anzi le danno il tono. Un esempio sintomatico è quello dell'ultima Biennale veneziana (ma se ne potrebbero citare molti altri, anche se meno santificati dal crisma dell'ufficialità e della resa senza condizione). Quando appunto l'avanguardia riesca ad aver ragione di ogni forma di resistenza, anzi non presupponga più una resistenza e un'opposizione e raggiunga il risultato di lasciar fuori da quelle sale (in cui, a sentire il Soffici di *Scoperte e massacri*, sessant'anni fa trionfava il filisteismo più nero) ogni oggetto che abbia una sia pur vaga rassomiglianza con un quadro da appendere al muro, insistere a parlare di minoranze o di cultura d'opposizione sarebbe del tutto fuori luogo.

Ma questo nostro inizio di discorso sarebbe più conveniente a un saggio che Plebe ha pubblicato lo scorso anno nel volume di diversi autori (sempre per l'editore Rusconi) intitolato *I potenti della letteratura: L'avanguardia ha mille occhi, il letterato ne ha soltanto due*. E magari si potrebbe risalire al *Discorso semiserio sul romanzo*, che Laterza pubblicò nel '65. Il libro presente può essere invece solo per analogia legato ai problemi posti dalle avanguardie e

dallo stato delle arti. In realtà esso si dimostra più specificamente inerente a questioni morali: di prassi intellettuale, che può essere anche una prassi politica o almeno una presa di posizione netta di fronte ai problemi posti dalla politica. L'idea fondamentale di Plebe è che il nostro tempo si estenui in una speciosa catena di negazioni e di affermazioni, nella quale i *significanti* appaiono ormai del tutto privi di *significato*. Si afferma o si nega che il tale sia progressista, si afferma o si nega che il tale sia fascista. Ora la filosofia della reazione sta appunto nel prendere atto della fallacia di quell'alternativa e nel rifiutare una risposta, negativa o affermativa che sia, in quanto indegna di un uomo pensante. Tra gli esempi che Plebe offre uno è particolarmente calzante e avvincente. Nel sesto libro della *Politica* Aristotele denuncia l'abitudine invalsa ad Atene d'intentare processi contro cittadini che avevano veduto declinare la propria fortuna pubblica. Se l'accusato era riconosciuto colpevole, i suoi beni erano distribuiti al popolo; se era riconosciuto innocente conservava le sue fortune. Ora appunto Aristotele sostiene che non si tratta di pronunciare un sì o un no, ma di reagire (*antiprättein*) a quel sistema e a quella speciosa alternativa. Un altro esempio che Plebe offre è quello della *querelle* tra sionisti e antisemiti. Secondo i primi gli ebrei sono un popolo migliore degli altri; secondo gli antisemiti, è vero il contrario. Ma la soluzione non sta neppure nel *giusto mezzo*, cioè nell'affermare che gli ebrei hanno certe qualità e certi difetti *in più* rispetto agli altri popoli; sta bensì nel dire che quell'alternativa è indegna di un uomo pensante.

E infatti tra i significanti privi di significato la parola ebreo offre uno degli esempi più tipici. È una di quelle parole di cui si appropriano le mentalità totalitarie per riportare appunto a una connotazione totale quella che sarebbe tutt'al più una connotazione secondaria: il tale è un ebreo, il tale è un omosessuale (relazione che ben fu vista da Broch, da Bassani, ecc.). Ma resta a dire che tali connotazioni secondarie non potrebbero essere elevate a indici totalitari se esse non fossero collegate a un problema, a una questione, a una situazione di fondo. Problemi generali, in cui il modo di pensare totalitario cerca di risolvere o di affogare il caso singolo, ma che, in quanto *problemi* e in quanto *generalì*, esistono realmente.

Per tornare all'esempio di Plebe, seppure la parola ebreo non ha più un significato primario, esiste tuttavia un problema del semitismo nel mondo d'oggi che non può essere risolto nel segno della verticale proposto da Plebe in nome di un rifiuto stoico che escluda la speciosa contrapposizione ebreo/non ebreo. E infatti — e diciamo anche purtroppo — il piano delle scelte stoiche e quello della realtà storica non sempre s'incontrano. Quanto al primo hanno pieno valore le immagini e le similitudini, ma quanto al secondo bisogna

dar ragione a Nietzsche quando affermava: « Con le immagini e le similitudini si convince, ma non si dimostra » (*Umano, troppo umano*, vol. II, Milano 1970, p. 179).

Afferma Plebe (a p. 20): « Se nella storia del pensiero avessero dominato gli Stoici, avremmo avuto molte filosofie della reazione e poche filosofie dell'azione »; e questo invito ad una *reazione* stoica è diffuso in tutto il libro. Ora appunto l'ambito dello stoico è quello della convinzione, non della dimostrazione. Lo stoico è convinto e convince gli altri che la virtù è un valore in sé, indipendentemente dalla verificabilità pratica di quel valore in un contesto mondano; l'unico atto dimostrativo concesso allo stoico è il suicidio, che è una dimostrazione per assurdo e, comunque, una riproposta del concetto che non vi sarà mai collusione tra la virtù e il mondo. In ogni modo proprio il suicidio è la scelta massima lungo la verticale: una scelta quasi religiosa secondo la quale l'uomo si fa dio a se stesso, ma tale appunto da trasferire l'atto di quella scelta medesima su un piano che non è più quello su cui si svolgono le cose di questo nostro mondo.

Montaigne si accorse benissimo che il salto in altezza degli stoici era una soluzione religiosa e quindi individuale, ma non attinente al mondo storico. « Che cosa vile e abietta è l'uomo — diceva Seneca —, se non s'innalza al di sopra dell'umanità », e Montaigne così ammoniva: « Ecco una bella frase, e un utile desiderio, ma ugualmente assurdo [assurdo cioè quanto l'altra "conclusione religiosa" alla quale era arrivato un "uomo pagano" come Plutarco]. Poiché fare il pugno più grande della mano, la bracciata più lunga del braccio, e sperar di fare il passo più lungo della gamba, è impossibile e contro natura. Come è impossibile che l'uomo s'innalzi al di sopra di sé e dell'umanità: poiché non può vedere che con i suoi occhi, né afferrare che con le sue capacità. Egli s'innalzerà se Dio gli porgerà eccezionalmente la mano; si innalzerà, abbandonando i suoi propri mezzi e rinunciandovi, e lasciandosi alzare e sollevare da mezzi puramente celesti » (*Saggi*, vol. I, Milano 1970, pp. 804-5).

Insomma si può, si deve cercare di andare al di là della speciosa alternativa « affermazione-negazione » (è fascista-non è fascista; è progressista-non è progressista), ma è necessario che il rifiuto avvenga sul piano orizzontale di cui parla Montaigne e non nella direzione della verticale. E cerchiamo allora di produrre qualche esempio *dimostrativo* e non soltanto *suasorio*. Affrontiamo pertanto la questione dell'arte, benché il libro di cui stiamo parlando non tratti, come si è detto, dell'arte, ma del comportamento morale e intellettuale.

Mettiamo dunque che ad uno dei poli del nostro dilemma stia il ritratto della regina d'Inghilterra dipinto da un pittore che rappresenta una certa ufficialità di idee e di cultura e che al polo opposto sia una tela bianca squarciata da un colpo di rasoio o meglio ancora una cornice vuota, o addirittura un frigorifero o un pianoforte ostentati nella loro mera

realtà oggettuale. O mettiamo ancora che si debba scegliere, in un concorso musicale, tra un poema sinfonico intitolato *Le chiese di Napoli* (alla maniera dei *Pini di Roma* di Respighi) e una sperimentazione neo-dada durante la quale un violinista, anziché suonare il proprio violino, lo lavi con acqua e sapone e lo asciughi col borotalco. Secondo la filosofia della reazione noi rifiuteremo di prestarci al gioco di una scelta assurda; e fin qui lo stoicismo di Plebe — e il tipo d'uomo ch'egli ci prospetta, con passione e fermo coraggio — è l'unica divisa possibile di un uomo pensante; ma l'uomo pensante è costretto dalla realtà effettuale a spingere oltre le conclusioni del proprio pensiero e a chiedersi che cosa sia, possa e debba essere la pittura oggi, che cosa la musica. Plebe sa benissimo che proprio in nome di quel rifiuto non c'è conciliazione tra quei due opposti, non c'è giusto mezzo. Quanto più, oggi, una forma d'arte è nuova, tanto più essa precipita verso il suicidio e l'autonegazione; quanto più essa si mantiene lontana dal nulla, tanto più insiste in soluzioni ripetitorie di esperienze già fatte. A questo punto il nostro rifiuto è come un missile che compie una certa parabola, ma, non riuscendo a portarsi in orbita, ricade nell'ambito dell'orizzontalità. Cioè è un rifiuto momentaneo: è una conclusione provvisoria, rispetto alla quale non può tuttavia tardare una conclusione definitiva: vale a dire che l'arte è morta, non esiste più. Ma questa è la stessa conclusione alla quale era giunto l'*artista* che presentava un frigorifero in una stanza o il *musicista* che lavava il suo violino.

Una differenza c'è; e questa differenza sta in una diversità di angolazione morale. Quel *pittore* e quel *musicista* fanno del cadavere (se non addirittura del muto cenere) dell'arte vilipendio e ludibrio; noi vorremmo più pietosamente sottrarlo alla rapacità delle fiere e degli augelli sicché non se ne parlasse più. Anzi possiamo addirittura presumere di essere noi gli uomini superstiti, dolorosamente attoniti davanti a quella morte, mentre quei pittori e quei musicisti sono le fiere e gli augelli rapaci e profanatori; ma né la loro profanazione né la nostra pietà potranno ritornare in vita quel corpo inanimato.

A questo punto prevedo un'obiezione. Se il nostro rifiuto finisce per identificarsi con una delle soluzioni estreme del dilemma, ciò dipende dal fatto che noi stessi siamo schiavi di una falsa dialettica: solo ciò che è nuovo è valido, l'arte è originalità, anzi, come diceva il Tilgher, è una catena ininterrotta di originalità; perché la storia si muove, va in una certa direzione, e il suo movimento non è reversibile. Sono idee fallaci, è vero. E volendo restare al campo dell'arte, cioè al rapporto tra l'arte e la storia, come può non essere fallace una teoria che preveda, nella prassi, l'annullamento progressivo, l'autonegazione e la morte del proprio oggetto? Tuttavia non si dovrà sempre pensare alle teorie come a cause efficienti, ma più spesso come a segni, perciò effetti, di una realtà in atto. Ora la divisa della novità, la legge del *nuovo sempre più nuovo*, altro non sono che il riflesso di un passaggio preciso nel

dominio dell'arte: il passaggio vale a dire dall'arte come conoscenza all'arte come soggettività. L'inizio dell'idea di progresso, come ci ricorda Plebe in questo suo libro, risale all'incirca all'illuminismo settecentesco; questo per ciò che riguarda la storia in quanto storia in progresso. Ma il progresso dell'arte, da Giotto a Vermeer, non appartenne al dominio delle mitologie, ma a quello della realtà. Che poi l'idealismo e lo storicismo moderno abbiano negato questa idea di progresso come non confacente ai retti intendimenti estetici, è cosa di poco momento. L'arte come conoscenza ebbe a propria disposizione alcuni grandi campi di ricerca: ricerca sulla capacità interfunzionale dell'uomo di adeguare la mano all'occhio e di trasferire in manualità ciò che era visione, fino a rendere pienamente cosciente all'intelletto, attraverso la mano, la visione medesima; ricerca intorno alla possibilità di trasferire l'elemento luce in elemento colore giusta la scoperta che ogni fatto di luce può essere tradotto in un fatto di colore nonostante che i colori non siano, nella loro fisicità, affatto luminosi; ricerca della verità scientifica, dai disegni anatomici di Leonardo agli studi di rettili e di piante nei quali raggiunsero mirabili risultati i fiamminghi. Che la pittura e la fotografia siano cose affini solo nella convinzione degli ignoranti, è uno dei luoghi comuni delle nostre abitudini idealistiche e soggettivistiche; ed è anche, ovviamente, un luogo comune nato dopo l'invenzione della fotografia, cioè quando il trauma era ormai un fatto compiuto e la pittura, per sopravvivere, doveva cercare in tutti i modi di essere diversa dalla fotografia. Resta il fatto che la fotografia non segnò, come è stato detto, l'inizio, per reazione, della vera pittura, ma la fine della pittura vera, o almeno di quella pittura che era conoscenza e scienza nei termini che si sono detti sopra. La grande pittura del passato è tanto più grande quanto è, progressivamente, più *fotografica*, cioè nella misura in cui traduce in fatto di manualità grafica, attraverso il colore, l'elemento luce.

Finita la pittura come fatto di conoscenza e di scienza (e in questo senso era finita assai prima dell'avvento della fotografia), esaurita la fase dei grandi rilanci culturali (il classicismo del Seicento o del primo Ottocento), si chiude l'era del progresso e si apre quella della novità. È un fare di necessità virtù, ma la necessità è enorme e la virtù ha un margine sempre più esiguo. È anche vero che il nulla, a cui fatalmente porta la poetica del nuovo e dell'originale, può essere la sala d'aspetto di altre esperienze, dal disegno industriale all'arte come divertimento ottico; ma in siffatti casi l'arte non è più scienza o guida alla scienza; è tutt'al più, della scienza, l'umile ancella.

Per tornare al discorso di Plebe, o per meglio dire all'indebita utilizzazione che noi ne abbiamo fatto nei confronti dei problemi posti dall'avanguardia, io non credo più, oggi, a quello che potevo credere ancora ieri, cioè alla possibilità di *reagire*. L'avanguardia è lo spaccio del nulla; non solo: è anche terribilmente nullificante. L'esperienza estrema di un

avanguardista sarebbe quella di presentare alla Biennale di Venezia la Gioconda di Leonardo in quanto realtà oggettuale, nullificata poiché trasferita da un sistema a un altro, che è la sorte dei valori storici calati nell'aria liquida del rifiuto della storia. Ma questo nulla (per il quale rimando al bellissimo saggio di Plebe nel volume citato *I potenti della letteratura*) è semplicemente la materia prima su cui l'avanguardia si è trovata a lavorare. Quel nulla, nel campo delle arti, era già una prospettiva fatale (di remota origine e determinazione) prima che l'avanguardia se ne impadronisse, lo *formasse*, lo confezionasse. Si può discutere, come abbiamo detto, sull'uso di quel nulla, non sulla sua realtà. La reazione, in questo caso, ha un nobile ma anche modesto obbiettivo: rifiutare la speculazione sui fatti, non già i fatti medesimi. La filosofia della reazione deve fare i conti, purtroppo, con la filosofia dei fatti. Non è più un caso di virtù (stoica), ma di stile: stile di vita (come lo stile di Montaigne). Cercare di non approfittarsi dei fatti, pur sapendo che non potremo esserne al di sopra.

LUIGI BALDACCI