

ANTICO E NON ANTICO

SCRITTI MULTIDISCIPLINARI OFFERTI A GIUSEPPE PUCCI

A CURA DI VALENTINO NIZZO, ANTONIO PIZZO



ANTICO E NON ANTICO

Scritti multidisciplinari offerti
a Giuseppe Pucci

a cura di
Valentino Nizzo, Antonio Pizzo

con la collaborazione di
Elena Chirico

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Filosofie* n. 603
Isbn: 9788857554242

© 2018 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

PRESENTAZIONE

LA LUCE ATTRAVERSO IL PRISMA

di Valentino Nizzo, Antonio Pizzo 11

CONVERSANDO CON E SU PINO PUCCI

*di Antonio Pizzo (Escuela Española de Historia
y Arqueología en Roma - CSIC)* 13

MEDEA IN DIDASCALIA (“LABEL”):

APPUNTI SU MEDEA IN ETRURIA ED A ROMA

di Carmine Ampolo (Accademia dei Lincei) 23

VESTIRE I CLASSICI IERI E OGGI. APPUNTI DAL FRONTE

di Roberto Andreotti (Alias, Il Manifesto) 37

AUTOCTONIA, BARBARIE E IL DISAGIO DEI ROMANI NEI CONFRONTI DEI GRECI

di Maurizio Bettini (Università di Siena) 43

“QUEL GRANDE...DISPETTOSO E TORTO ”.

UN NUOVO SCARABEO ETRUSCO CON KAPANEUS

di Stefano Bruni (Università di Ferrara) 55

LA DEMOCRAZIA COME UN’OPERA D’ARTE

di Paulo Butti de Lima (Università di Bari) 63

PAROLE E IMMAGINI TRA ANTICHI E MODERNI

di Giuseppe Cambiano (Accademia dei Lincei) 73

THE EMPEROR COUNSELS SIMPLICITY: MARCO AURELIO E IL DR HANNIBAL LECTER <i>di Domitilla Campanile (Università di Pisa)</i>	79
LA SCOPERTA DELLE METOPE DI SELINUNTE E L'ORIGINE DEL DIBATTITO SULLA SCULTURA ARCAICA IN SICILIA <i>di Francesco Paolo Campione (Università di Messina)</i>	85
“CANINI SALUSTIO” <i>di Luciano Canfora (Università di Bari)</i>	95
LUCIANO BIANCIARDI, GLI ETRUSCHI, IL MEDIOEVO E GROSSETO: UNA QUESTIONE DI IDENTITÀ? <i>di Mariagrazia Celuzza (Museo Archeologico e d'Arte della Maremma)</i>	105
LA LUNA, LE STELLE, UNO SCUDO. UNA POSSIBILE SUGGERIZIONE ICONOGRAFICA PER L'INVENZIONE ESCHILEA DELLA SCENA DEGLI SCUDI NEI <i>SETTE CONTRO TEBE</i> <i>di Monica Centanni (Università Iuav di Venezia)</i>	115
IL BRIGANTAGGIO IN MAREMMA IN ETÀ TARDO-ANTICA <i>di Elena Chirico (Università di Siena)</i>	125
ABY WARBURG. RIFLESSIONE SUI <i>VORTRÄGE</i> , 1927-1929 <i>di Claudia Cieri Via (Università di Roma – La Sapienza)</i>	137
BERTOLT BRECHT, CESARE E I PIRATI <i>di Filippo Coarelli (Accademia dei Lincei)</i>	149
TRA ANTICO E MODERNO, IL CINEMA SECONDO GIUSEPPE PUCCI <i>di Elena D'Amelio (Università di San Marino)</i>	157
I PROFESSORI DI LUIGI PIRANDELLO <i>di Paolo D'Angelo (Università Roma Tre)</i>	161
“AL POSTO DI NAVI ABBIAMO INCOMINCIATO A COSTRUIRE MURA”: <i>TURMS L'ETRUSCO</i> DI MIKA WALTARI <i>di Giuseppe M. Della Fina (Museo Etrusco di Murlo)</i>	175

LA DIMENSIONE AUTOGRAFICA IN FILOSOFIA. PRIMA E DOPO L'OPERA <i>di Fabrizio Desideri (Università di Firenze)</i>	185
IL PROBLEMA DELLA REDENZIONE NEL <i>PARSIFAL</i> DI WAGNER <i>di Giuseppe Di Giacomo (Università di Roma – La Sapienza)</i>	195
JULIEN LE GRAND, DIT "L'APOSTAT": UNE <i>DAMNATIO MEMORIAE</i> ? <i>di Michel Éloy (Directeur de Péplum - Images de l'antiquité)</i>	201
IL CLASSICO E LO SGUARDO TECNOLOGICO. <i>APOLLO E DAFNE RELOADED</i> <i>IN THE 4TH DIMENSION</i> DI MOJMIR JEZEK <i>di Dario Evola (Accademia di Belle Arti, Roma)</i>	221
UNA METAMORFOSI DI EVA A PALAZZO BARBERINI <i>di Lucia Faedo (Università di Pisa)</i>	231
CLASSICO, REALISTA E IMMATERIALE <i>di Filippo Fimiani (Università di Salerno)</i>	241
RAPPRESENTAZIONE E COSCIENZA SIMBOLICA <i>di Elio Franzini (Università di Milano)</i>	247
IN ITALIA SEICENTO E QUARANTA, IN ALMAGNA DUECENTO E TRENTUNA ... <i>di Ada Gabucci (studiosa indipendente)</i>	255
IL SARCOFAGO CON <i>NEKYIA</i> DEL MUSEO DI PALERMO. UN REBUS ARCHEOLOGICO SENZA SOLUZIONE? <i>di Carlo Gasparri (Accademia dei Lincei)</i>	263
MODELLI FIGURATIVI E TEORIE ARTISTICHE. LE IMMAGINI INTERTESTUALI <i>di Andrea Gatti (Università di Ferrara)</i>	273
IONESCO E TOPOLINO OVVERO DELL'ETEROGENESI DEL MITO <i>di Francesca Graziani (Pontificia Università Lateranense)</i>	283
LE DIVERSE, POSSIBILI SCOPERTE DI POMPEI <i>di Pietro Giovanni Guzzo (Accademia dei Lincei)</i>	291

THE CITY OF ŠAMIRAM AND THE DISCOVERY OF URARTU <i>di Maurizio Harari (Università di Pavia)</i>	303
LA BARBA DIPINTA DELLA STATUA DI GIOVANE (INV. 13578) DALL'ODEION DI KOS <i>di Eugenio La Rocca (Università La Sapienza – Roma)</i>	315
LE VISIONI ESTREME DI CHRISTOPH RANSMAYR <i>di Micaela Latini (Università dell'Insubria)</i>	331
EGERIA CON LA CHIAVE. UN MITO ROMANO ALLA CORTE DEI MEDICI <i>di Mario Lentano (Università di Siena)</i>	339
IL PITTORE NICIA E LO STILE GRANDE. UNA CHIOSA A DEMETR. <i>DE ELOC.</i> 75-76 <i>di Giovanni Lombardo (Università di Messina)</i>	347
LE TRE GRAZIE: DALLA VENDETTA AL DONO <i>di Daniele Manacorda (Università Roma Tre)</i>	353
FERE, FEMMINOTE, SIRENE. IL MITO IN <i>HORCYNUS ORCA</i> DI STEFANO D'ARRIGO <i>di Loredana Mancini (Centro Antropologia e Mondo Antico, Siena)</i>	371
UN ACROTERIO EQUESTRE DA SELINUNTE? <i>di Clemente Marconi (Institute of Fine Arts, New York University / Università di Milano)</i>	377
NUOVI MOTIVI FIGURATI PER I REPERTORI DI <i>M. PERRENIUS TIGRANUS</i> E <i>PUBLIUS CORNELIUS</i> <i>di Cynthia Mascione (Università di Siena)</i>	385
UN ESPERIMENTO DI ARCHEOLOGIA PUBBLICA: IL GIRO DELLE MURA AURELIANE IN TAXI <i>di Maura Medri (Università Roma Tre)</i>	395

UN MANTELLO PER DUE. LA FANCIULLA SULLA STELE FUNERARIA ATTICA di CAROLINA DI BRUNSWICK <i>di Maria Elisa Micheli (Università di Urbino Carlo Bo)</i>	407
IMMAGINARIO CINEMATOGRAFICO E FIGURATIVITÀ DEL CINEMA <i>di Pietro Montani (Università di Roma – La Sapienza/ Vilnius University)</i>	417
FLATTERY AND DRAMA IN NAPLES AND POMPEII <i>di Eric M. Moormann (University Nijmegen)</i>	425
LA PROSPETTIVA “EMICA” TRA ANTROPOLOGIA E ARCHEOLOGIA: UN APPROCCIO POSSIBILE? <i>di Valentino Nizzo (Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia)</i>	437
DA PIETRO GIORDANI ALL’ARCHEOLOGO FILIPPO SCHIASSI: LETTERE INEDITE <i>di Maria Luigia Pagliani (Bollettino Storico Piacentino)</i>	449
I TEMPI DIVERSI DI DUE CITTÀ GEMELLE: OSTIA E PORTO NELLA TARDA ANTICHITÀ <i>di Carlo Pavolini (Università della Tuscia)</i>	457
ALLATTARE IN COPPIA. ALCUNE STATUETTE VOTIVE DAL LAZIO ANTICO E DALL’ETRURIA MERIDIONALE <i>di Giulia Pedrucci (Universität Erfurt)</i>	467
CAPITELLI NEGLI <i>HORTI LUCULLIANI</i> AL PINCIO <i>di Patrizio Pensabene (Università La Sapienza - Roma)</i>	477
IL CAMMINO DELL’EROE: PERCORSI INIZIATICI DI CELLULOIDE <i>di Fabrizio Pesando (Università “L’Orientale”, Napoli)</i>	489
NARCISISMO DELLE IMMAGINI <i>di Andrea Pinotti (Università di Milano)</i>	497
LA SINDROME DELL’ANTICHITÀ. GEORGE GISSING E NORMAN DOUGLAS IN CALABRIA <i>di A. Battista Sangineto (Università della Calabria)</i>	505

L'ARTISTA SI TAGLIA LA TESTA <i>di Salvatore Settis (Accademia dei Lincei)</i>	523
“MODERN CLASSICISMS” AND <i>THE CLASSICAL NOW</i> : DIALOGUES BETWEEN PAST AND PRESENT <i>di Michael Squire (King's College, London)</i>	541
UN'AFFERMAZIONE DELL'ETERNITÀ ATTRAVERSO LE ROVINE DEL TEMPO. W.G. SEBALD E THOMAS BROWNE, LO SGUARDO SATURNINO SULLA STORIA <i>di Salvatore Tedesco (Università di Palermo)</i>	555
“VERRÀ LA MORTE E AVRÀ I TUOI OCCHI...” UN'INSOLITA <i>PROTHESIS</i> IN UNA TOMBA LUCANA DI PAESTUM <i>di Mario Torelli (Accademia dei Lincei)</i>	563
DALLA “DOMANDA TOTALE ” ALLA “DOMANDA PIÙ PROFONDA”: IL MITO DI EDIPO NELLA LETTURA DI MAURICE BLANCHOT <i>di Antonio Valentini (Università di Roma – La Sapienza)</i>	575
GIUSEPPE PUCCI, IL PASSATO PROSSIMO, HOMMAGES 2018 <i>di Jean Pierre Vallat (Université de Paris VII)</i>	583
UNA COMUNITÀ ARTIGIANALE NELLA TOSCANA RURALE: IL SITO DI MARZUOLO <i>di Rhodora G. Vennarucci (University of Arkansas), Astrid Van Oyen (Cornell University), Gijs Tol (University of Melbourne)</i>	589
IL BUON USO DI POMPEI NEL CINEMA MUTO ITALIANO <i>di Maria Wyke (University College London)</i>	599

FABRIZIO DESIDERI

LA DIMENSIONE AUTOGRAFICA IN FILOSOFIA. PRIMA E DOPO L'OPERA

Manoscritti, frammenti, schemi, abbozzi, annotazioni e la loro
rilevanza per la definizione di testualità filosofica.

Possiamo parlare di una dimensione autografica in filosofia, in maniera analoga all'applicazione di questo concetto alle opere d'arte da parte di Nelson Goodman nel celebre *Linguaggi dell'arte*? Se non intendiamo far un uso vagamente metaforico o ingenuamente speculativo della nozione di autografia per gli scritti filosofici, ne dobbiamo definire le condizioni e prevedere le conseguenze. La prima condizione è di tipo più generale e come tale precede la diretta specifica considerazione del discorso filosofico: della filosofia nella sua espressione linguistica. È una condizione che riguarda direttamente l'iconicità della scrittura in quanto grafia. In celebri pagine del cruciale libro *Origine del dramma barocco tedesco*¹. Walter Benjamin affronta questa questione ossia il rapporto tra immagine e scrittura introducendo la figura di Johann Wilhelm Ritter, l'autore dei *Frammenti dal quaderno di un giovane fisico*, dove il tema del rapporto tra scrittura e immagine è considerato a partire dalle cosiddette figure di Chladni ("quelle linee che si producono in modo sempre diverso quando si fa vibrare un disco di vetro coperto di sabbia con diverse note"). La conclusione ritteriana che Benjamin valorizza riguarda dunque, anzitutto, il fatto che la scrittura è immagine della sonorità della parola: icona del *verbum* nel suo proferirsi. Attraverso la scrittura si rivela iconicamente il rapporto originario tra idea e linguaggio ovvero la coappartenenza del pensiero e della parola. Non soltanto, dunque, il pensare concresce (co-evolve con il linguaggio, conoscendo attraverso di esso le sue articolazioni), ma di questo concrescere, di un tale coimplicarsi di pensiero e parola (della medesima discorsività del pensare) la scrittura si fa immagine espressiva. Nella riflessione di Benjamin questo è significato con l'istanza geroglifica che inerisce al grafo scritturale, al suo farsi segno che ha la valenza indicale di una traccia. Qui Benjamin consente con la tesi protoromantica di Ritter circa

1 Cfr. W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, nuova edizione italiana a cura di A. Barale, Prefazione di F. Desideri, Roma 2018, pp. 278-279.

l'origine del linguaggio, consistente anzitutto nel sottolineare che “parola e scrittura sono in origine una cosa sola”. Per via “elettrica” Ritter è dunque alla ricerca del fondamento naturale di una “scrittura originaria” dove ogni parola è ancorata alla materia del segno e da essa è formata.

A questa dimensione scritturale consistente in una virtuosa circolarità di rinvii tra parola-pensiero, segno-lettera e immagine Ritter riconduce non solo il linguaggio verbale, ma ogni linguaggio artistico: “In questa scrittura e riscrittura, in questa trascrittura, rientrano soprattutto tutte le arti figurative: architettura, scultura, pittura ecc.”. Come se Ritter accedesse per una via paradossalmente letterale (per la via della lettera che si fa immagine in forza del suo tracciarsi ovvero della sua natura grafica) alla questione di una più radicale istanza autografica all'origine dell'arte, un'istanza che precede la stessa partizione goodmaniana tra arti autografiche ed allografiche. Questa partizione, come sappiamo, si basa sul fatto che ciò che distingue le prime arti (quelle autografiche), dove vale per così dire ontologicamente e archeologicamente – anche nel senso di implicare una filiazione gerarchica – la distinzione tra originale e copia, dalle seconde (quelle allografiche) sta nel servirsi quest'ultime di un sistema simbolico su base notazionale. In un sistema notazionale, infatti, ogni carattere vale come replica di un tipo sulla base di certe caratteristiche segniche che lo differenziano da altri caratteri. Con questa dimensione notazionale del sistema simbolico proprio del linguaggio verbale su base alfabetica sta in evidente tensione la dimensione autografica della scrittura, come se in essa pervenisse ad immagine – come Benjamin precisa in una lettera a Scholem del 5 marzo 1924 – la grana della voce, il suo timbro inconfondibile.

Seguendo questo filo di pensieri possiamo anche sostenere che in forza dell'istanza autografica inerente alla scrittura filosofica quest'ultima (soprattutto in quanto considerata dal punto di vista del corpus di manoscritti di un filosofo) attesta e testimonia quella dimensione della parola viva da cui il discorso filosofico trae la sua stessa nascita. Su questa origine della filosofia dalla forza della parola viva in quanto espressione talvolta violenta del pensiero ha insistito il filosofo italiano Giorgio Colli a cui si deve, come sappiamo, insieme al suo allievo Mazzino Montinari l'edizione critica delle opere di Nietzsche. Gli stessi Dialoghi platonici, potremmo aggiungere, sono espressione di questa origine, tensione a tenerne viva l'attualità. Qui però la tensione autografica, quella tensione di cui la materia della scrittura è traccia, sta però ancora tutta nella forma letteraria, nel *theatrum* di intrecci discorsivi che l'*eironeia* platonica, memore di quella ascoltata da Socrate, mette in scena. Né d'altra parte, magari ricorrendo al Platone delle *Lettere* possiamo limitarci a declinare questa tensione come

quella vigente tra la dottrina che trova formulazione scritta e quella che si nega alla scrittura. Anche di questa potrebbe/dovrebbe sussistere una qualche risonante immagine che la consegni alla traccia espressiva della lettera. Non sta qui, però, il problema che intendiamo indagare. Si tratta piuttosto di capire fino a che punto l'istanza autografica possa coinvolgere e marcare in qualche modo l'identità di un pensiero filosofico. Per questo è necessario adottare una nozione estensiva di autograficità, fino ad includere in essa non solo la materia della scrittura che alimenta il corpus dei manoscritti, ma anche quelle peculiari forme testuali che solitamente sono considerate alla stregua di una preparazione o di un preludio tematico a quelle che sono considerate le opere vere e proprie di un autore: dal saggio, all'articolo, alla nota, al libro, al trattato. Intendiamo, cioè, quelle forme testuali che comprendono l'appunto, l'annotazione a margine, il frammento, lo studio, lo schema, l'abbozzo. Se includiamo queste forme testuali, solitamente non destinate alla pubblicazione mentre l'autore è in vita, come espressione piena dell'istanza autografica, questa non potrà più essere limitata ad una considerazione delle varianti o dei sentieri tentati e poi accantonati nella stesura di un'opera. Quanto proponiamo, insomma, è di assumere un punto di vista diverso nel considerare l'opera filosofica complessiva di un autore in quanto documento ed espressione del suo pensiero, sia inteso nella sua unità sia nel suo sviluppo (indipendentemente dal fatto che tale unità e/o sviluppo siano attraversati da fratture e definiti da periodi e svolte). Solitamente unità, coerenza e sviluppo del pensiero di un filosofo sono scanditi dal riferimento alle sue opere nel senso tradizionale del termine, dalla sequenza degli scritti consegnati alle stampe. Sono questi in ultima istanza a costituire il metro di comparazione, l'occasione del confronto ad intra e ad extra. Si tratta adesso di assumere un punto di vista diverso che tenga conto di quanto l'eminente critico Jean Starobinski sostiene a proposito di autori in ambito letterario in un saggio dal titolo emblematico, apparso nel 1997 sulla rivista "Conférence" (5, autunno 1997, pp. 167-197), *La perfezione, il cammino, l'origine*:

La perdita del primato dell'Opera e l'importanza attribuita agli stati preparatori sono dunque fenomeni correlati: l'uno implica l'altro. Oggi ci piace vedere il succedersi di una serie di momenti differenti, un viaggio avventuroso dove ogni tappa è legittima come la precedente, così che questi momenti differenti diventano in fin dei conti indifferenti.²

2 J. Starobinsky, *La perfezione, il cammino, l'origine*, in Id., *Le ragioni del testo*, a cura di C. Colangelo, Milano 2003, p. 128.

Nella sua acuta diagnosi Starobinski si propone di risalire all'infanzia dell'opera, a quei balbettii iniziali che si configurano come pre-testi, fino a "distendere e frammentare il momento dell'opera" come se fosse composto da "una successione di totalità provvisorie". Privilegiare la serie in quanto formata da frammenti e tentativi anziché la compattezza e compiutezza dell'Opera potrebbe invitare, nel caso di un filosofo, ad assumere addirittura con maggiore radicalità il punto di vista dell'origine del suo pensiero, non solo come una mossa iniziale o una genesi ancora balbettante, ma come l'apertura essenziale di un ordine del discorso filosofico caratterizzato da un proprio timbro e scandito internamente da idee anziché da opere. L'origine, dunque, di un continuum ideale che può configurarsi nella figura sincronica e tendenzialmente sistematica di un'unità di pensiero. È alla luce di questo continuum che possiamo parlare dell'unità di pensiero ovvero della filosofia propria di un autore, pur preservandone l'intima problematicità e la possibilità che sia solcata da linee di frattura, salti interni, iati, aporie irrisolte. Senza la presupposizione di questa possibilità, la comprensione di una filosofia in quanto comprensione del pensiero di un autore che gli dà il nome (così che possiamo parlare unitariamente di pensiero kantiano o hegeliano, pur sapendo quante differenze, trasformazione, domande simili espressioni implicano) rischierebbe di dissolversi storicamente nei momenti del suo divenire, fino a offuscare la sua stessa identità. D'altra parte, un simile approccio potrebbe rischiare di suonare alquanto idealistico. A prevenire questo rischio sta, appunto, la necessità di assumere come correlato costitutivo di questo continuum ideale e problematico, in cui è riconoscibile l'identità di ogni autore filosofico, il continuum testuale: la testualità mediante la quale un pensiero filosofico si configura espressivamente in quanto scrittura. In questa connessione originante e sovraccarica di tensioni tra continuum di pensiero e continuum testuale, si impone di ripensare lo stesso rapporto tra filologia e filosofia. Ogni singolo momento del continuum testuale di un filosofo, l'istanza autografica del suo pensiero, non è così più pensata in funzione dell'opera che prepara o di cui costituisce la variazione, ma acquista un valore di per sé che si rapporta, anche nella forma di un cortocircuito, con quelle costellazioni d'idee, con quelle monadi concettuali, che strutturano internamente la filosofia di un autore. In questo contesto non è solo il manoscritto a manifestare con plastica evidenza l'istanza autografica in filosofia. Sono anche unità testuali con una propria autonoma fisionomia – unità testuali quali la notizia, l'appunto, lo schema, l'abbozzo, la nota a margine – che nel corpus degli scritti di un autore filosofico vengono a dare espressione al carattere tentativo del suo pensiero.

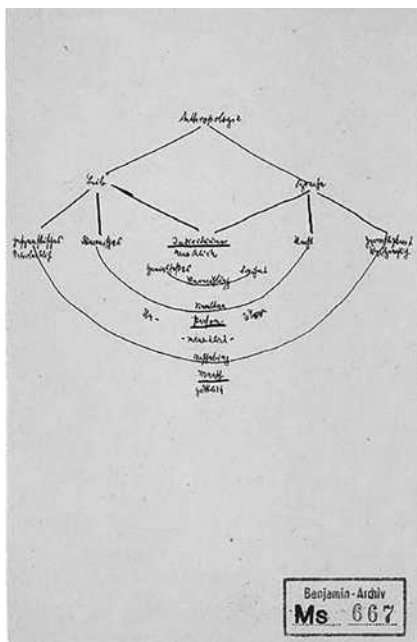


Fig. 1 Benjamin-Archiv Ms. 667.

Piuttosto che la figura della compiutezza, quale l'Opera nella sua insularità ancora potrebbe indicare, queste forme testuali di natura insopprimibilmente autografica (appunto in quanto per esse è decisiva la tensione tra l'originale e le sue repliche) testimoniano il pensare nella sua dimensione sperimentale e tendenzialmente fluida. Qui, in forza dell'istanza autografica all'origine di queste unità testuali, l'unità di pensiero tende al carattere icastico della figura: si fa Immagine-di-pensiero: *Denkbild*. In certi schemi benjaminiani, ad esempio quello dedicato all'Antropologia, (Fig. 1) probabilmente composto nell'estate 1918 e comunque estremamente significativo per la prima fase teologico-metafisica del pensiero benjaminiano ma anche per alcune costanti che attraversano tutta la sua riflessione (dal nesso tra corporeità e linguaggio ad una critica del mito), si dà espressione diagrammatica ad una costellazione d'idee estremamente significativa per la filosofia di Benjamin, senza che questa possa mai trovare compiuta rappresentazione in una singola opera. Lo stesso si potrebbe dire per la celebre pagina tratta da un blocchetto di fogli recante il logo dell'acqua minerale

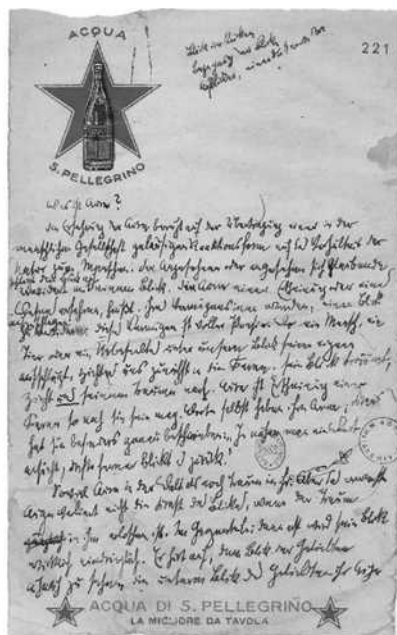


Fig. 2 Benjamin-Archiv – Ms 264/2.

San Pellegrino (probabilmente risalente al 1937) (Fig. 2) dove la teoria dell'aura conosce una sostanziale riformulazione rispetto alla prospettiva ellitticamente delineata nelle diverse versioni del saggio sull'Opera d'arte. Per accennare soltanto, infine, alle pagine fitte di cancellature e ripensamenti che documentano il farsi del *Passagenwerk*. (Fig. 3).

Quello di Benjamin, in ogni caso, è soltanto un esempio di come la dimensione autografica dei manoscritti custoditi negli Archivi e pubblicati solo postumi (nei tempi necessariamente lunghi che esige la trascrizione e la cura filologica necessaria alla loro utilizzazione scientifica) sia costituita per la comprensione di larga parte della filosofia novecentesca. Con una precisazione: già per il suo carattere e per la sua stessa dimensione quantitativa (nella maggior parte dei casi soverchiante di gran lunga la quantità dei testi pubblicati in vita) il complesso autografico dei manoscritti sfida ad una riconsiderazione del pensiero di un autore, invitando non solo ad adottare il punto di vista della testualità come un continuum, ma anche quello delle forme peculiari che tale testualità assume. Ciascuna di esse (dal fram-

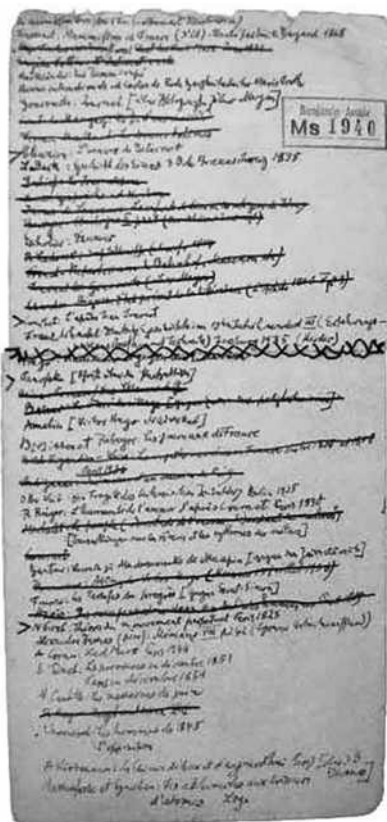


Fig. 3 Benjamin-Archiv Ms 1940.

mento allo schema, per fare un esempio) si mostra capace di offrire un'immagine nuova del pensiero di un filosofo. A questo proposito, l'esempio di Benjamin è certo tra i più eloquenti e persuasivi, già per il fatto che in molti casi si fa evidente la tensione della sua scrittura a configurarsi in immagine, fino quasi a disegnarla, al comporsi essa stessa in figura: in figura-dispensiero. A rafforzare questa tesi vi è, del resto, il caso del *Nachlaß* wittgensteiniano, edito e accessibile alla consultazione degli studiosi nel cosiddetto WAB (Wittgenstein's Archiv dell'Università di Berg). A questo Archivio si affianca, come sappiamo, quello di Cambridge diretto da Michael Nedo all'origine della cosiddetta Wiener Ausgabe dei manoscritti di

Wittgenstein (ora pubblicata dall'Editore Springer di Vienna e New York e presentata come "the most important editorial project of our time" dell'opera wittgensteiniana). Ed è sempre a Cambridge che nel sessantennale della morte del filosofo austriaco è stato (ri)scoperto il Wittgenstein-Skinner Archive (contenente, tra l'altro, il cosiddetto Pink-Book, da tempo creduto perso), relativo al periodo intermedio del filosofo (dal novembre 1932 al luglio 1936), affidato alla cura del professor Arthur Gibson per la pubblicazione. Una conferma, questa scoperta, che tra il *Tractatus* (l'unico libro pubblicato in vita, oltre a pochissimi altri scritti) e le postume e comunque incompiute *Ricerche filosofiche* l'enorme complesso dei manoscritti, composti dai vari quaderni e libri di appunti alcuni di mano di Wittgenstein altri dettati agli allievi, non rappresenta semplicemente una parentesi o, al più, una pluralità di piste tentate e poi abbandonate. Sostenere questo significherebbe fraintendere il senso stesso del lavoro filosofico di Wittgenstein dopo il *Tractatus*: la dialettica e il dialogo che si accende sia con la forma del *Tractatus* sia con i problemi relativi al rapporto linguaggio, logica, mondo da cui sorge; problemi rispetto ai quali le *Ricerche*, secondo le parole dello stesso Wittgenstein, non sono altro che un insieme di schizzi. Ma dello schizzo è proprio il carattere autografico. Né quanto esemplificato con i nomi di Benjamin e Wittgenstein ed estendibile ad altre figure emblematiche del '900 filosofico (da Husserl a Heidegger, da Simone Weil al Valéry dei *Cahiers*) può limitarsi al secolo scorso. Pensiamo, ad esempio, al caso emblematico di Novalis, dove la forma-frammento come forma intenzionale del suo pensiero si limita a brevi testi compiuti come ad esempio *Polline* o *Fede e Amore*, mentre gran parte del corpus novalisiano è composto da studi, trascrizioni, note a margine fino a includere quella straordinaria raccolta di annotazioni numerate che va sotto il nome di *Allgemeines Brouillon* e testimonia della volontà di dar forma ad un'Enciclopedia romantica quale pendant di quella illuministica.

Più in generale e conclusivamente, assumendo il punto di vista del lavoro filosofico come un continuum, un continuum che ha un'origine determinata (un'apertura originale nel peculiare stile di pensiero di ogni filosofo) e il continuum testuale quale suo necessario correlato, dove ogni elemento assume una autonoma forza (invitando a riconsiderare radicalmente il rapporto tra filologia e filosofia) abbiamo la possibilità non solo di gettare uno sguardo su quanto sta filosoficamente prima dell'opera, ma anche su ciò che sta dopo di essa e oltre di essa. Tornando a Benjamin: nei cosiddetti Paralipomena per il memorabile saggio su Kafka pubblicato nel 1934 nella "Jüdische Rundschau", un complesso di manoscritti fitto di annotazioni, note di diario, schemi,) o, in maniera ancora più evidente, nei testi prepa-

ratori al saggio *Per un ritratto di Proust*, apparso nel 1929 sulla “Literarische Welt”, compreso un relevantissimo schema dedicato al tema della filosofia eleatica della felicità nell'autore della *Recherche*, possiamo cogliere una dimensione autonoma della riflessione del filosofo. Schemi e annotazioni, in questo caso, contengono filosoficamente più dell'opera che preparano, rinviando il lettore a proseguire quanto essi soltanto accennano. Ed è estremamente significativo che questa dimensione di istanza autografica del pensare sia preservata della digitalizzazione dei manoscritti offerta ai visitatori del Benjamin Archiv a Berlino: attestazione ulteriore di un senso nuovo dell'aura che si trasmette nell'epoca della riproduzione digitale della scrittura autografa. Nell'istanza autografica risuona il timbro peculiare di ogni filosofia come un lavoro e una lotta (un agone del pensare) intorno a poche domande e al problema di rappresentare i termini (le parole) che le significano. Di questo timbro, del risuonare in esso qualcosa della parola viva o, almeno, la memoria o il desiderio di essa, la scrittura filosofica offre autograficamente la traccia. In quanto scrittura (autografia) la filosofia attesta ancora la differenza tra l'origine del pensiero e i tentativi più o meno felici e produttivi di restituirlo in forme di rappresentazione. Un'origine, quella attestata dall'autografia, che si sottrae alla dimensione umana troppo umana della biografia.