

Tra etica ed estetica: il potere generativo dei classici

Pietro Ramellini



Docente invitato di Filosofia presso l'APRA.

Docente di Scienze Naturali presso il Liceo "Mancinelli e Falconi" di Velletri (RM).

Fellow, UNESCO Chair in Bioethics and Human Rights

«Dunque, domani sera a Roma! ... sento con certezza che non riporterò meco tanti tesori per mio esclusivo uso e possesso, ma perché servano di guida e di sprone a me e agli altri per tutta la vita».

J. W. Goethe, *Italienische Reise*

1. I classici tra etica, estetica e biologia

Nell'ottobre del 1786, poco prima di arrivare a Roma, Goethe già si interroga con l'inquietudine tipica dello *Streben* romantico: una volta coronato il sogno di vedere la Città Eterna, cos'altro si potrebbe desiderare? La risposta giunge immediata e folgorante: nient'altro che il ritorno a casa, dove egli potrà ritrovare gli amici e condividere con loro quanto ha visto, appreso e goduto nel suo *Grand Tour* italiano. Così i tesori della classicità italiana, e romana in particolare, riveleranno non solo tutto il proprio valore estetico, ma anche il loro alto significato etico, di guida e sprone per Goethe e per molti altri, compresi quanti di noi rileggono il suo diario e lo considerano – esso pure – un classico. Tale sarà anche il primo obiettivo di questo contributo: mostrare cioè come la frequentazione dei classici, intesi in modo ampio e profondo, possa contribuire ad arricchire la vita di valori etici ed estetici. Il secondo obiettivo richiede invece alcune precisazioni preliminari.

Al malcapitato studioso che voglia addentrarsi nel concetto di classico, si para dinanzi una sterminata letteratura che impaurisce e scoraggia. Il compito si aggrava ulterior-

mente se si amplia il concetto ad includere non solo i classici della letteratura, ma anche quelli della scienza o della filosofia, e se ad addossarsi questa fatica non è il critico letterario di professione, bensì un intellettuale in senso lato, o uno studioso proveniente da altri ambiti culturali e disciplinari. E tuttavia, lo sforzo compiuto comporta almeno due vantaggi. Da un lato, estendendo la riflessione al di là dei classici *par excellence* ci si apre ad una nozione di classico più ampia e variegata; dall'altro, una sensibilità ed una formazione diverse da quelle del critico letterario possono arricchire il dibattito di idee e spunti originali, apportando forse una ventata di aria fresca.

Per questo motivo, lascerò riposare in pace Sainte-Beuve¹ ed Eliot², confortato in ciò da quanto scriveva Italo Calvino³, e cioè che i classici hanno la capacità di scrollarsi di dosso ogni pulviscolo di discorsi critici, compresi quelli sul concetto di classico. Piuttosto, cercherò di illustrare, da filosofo della biologia e per quanto strano possa sembrare a prima vista, come persino la riflessione biologica possa contribuire a situare i classici tra etica ed estetica; e questo sarà il mio secondo obiettivo.

2. Il valore etico ed estetico dei classici

Partirò dunque da una particolare concezione di classico, non tanto per aggiungere un'ennesima appendice alla lunga serie di formule proposte in passato, ma al fine di preparare il terreno alle considerazioni seguenti. Immagino che tale concezione, da intendersi ovviamente in un senso né esclu-

sivo né escludente, sia già stata formulata in passato, e che nel *mare magnum* della letteratura sull'argomento sia già stata dibattuta e anatomizzata, uccisa e risuscitata in tutti i modi possibili⁴; anche in tal caso, varrà il principio per cui, ogni volta che qualcosa è già stato pensato, occorre comunque pensarlo di nuovo e ancora.

Dirò quindi, per iniziare, che un classico è un'opera (e per estensione un autore, una corrente di pensiero, un'epoca, e così via) contraddistinta da una certa produttività.

Intenderò per produttivo ciò che genera idee nuove, suggerisce connessioni, aumenta il proprio livello di consapevolezza, acuisce la sensibilità estetica, stimola la riflessione etica, e via di seguito. Quando leggendo il *Genji Monogatari*, studiando Galeno, ammirando il *Gruppo del Laocoonte*, ascoltando Arvo Part, meditando sul *Qoelet*, sorgono in

me pensieri nuovi, si illumina un campo dell'esperienza sino ad allora rimasto in ombra, acquista finalmente senso un fatto accadutomi nell'infanzia, o scatta la folgorazione di un'inaspettata analogia, è allora che incontro la classicità di quelle opere e di quegli autori⁵.

Tutto ciò, ovviamente, a patto di ammettere senza vergogna, come il Goethe dello *Italienische Reise*, e con Isaac Singer, «di appartenere a coloro che si immaginano che la letteratura possa essere portatrice di nuove prospettive e nuovi orizzonti – filosofici, religiosi, estetici e perfino sociali»; occorre cioè riconoscere che questa produttività non solo vale per tutti i classici, ben al di là della letteratura, ma si estende dall'estetica fino all'etica, ispirando l'agire *kalós kagathós*⁶, nonché *sofós kaí agathós*.

Ora, è chiaro che questa capacità produttiva e un simile potere generativo sono tali agli occhi di qualcuno, che è immerso in una determinata situazione e che si trovi nella giusta disposizione a coglierli. Ciò comporta

la notevole conseguenza che la classicità di un'opera ha un carattere relazionale, dal momento che si costituisce in relazione ad un fruitore.

In primo luogo, la classicità si pone in relazione all'autore o all'autrice dell'opera, nel senso che un autore onesto avrà sempre o il diritto intellettuale di ritenere che la sua opera costituisca – almeno nel suo piccolo – un classico, oppure il dovere morale di non produrla o pubblicarla. Questo spiega come Beethoven potesse sgomentarsi quando sentiva nascere in sé una nuova opera, che sapeva ovviamente destinata a diventare un

grande classico; inoltre, ciò rende comprensibili quegli atti di distruzione della propria opera, che hanno spesso segnato la vita di grandi autori, e che altrettanto spesso sono stati impediti da amici o fruitori, che consideravano invece quelle opere come classici da

tramandare ai posteri. Più positivamente, intuendo la classicità della propria produzione un autore può farsi critico ed esegeta di sé stesso, come accade con le *Declaraciones* poste da Juan de la Cruz a commento delle sue straordinarie *Canciones*⁷; oppure, il dipanarsi stesso di un'opera può essere produttivo, suggerendo all'autore improvvisi *détour* dal sentiero narrativo principale, che verrà ritrovato e ripreso solo più avanti: emblematica, a questo riguardo, è la struttura interna del *Masnawi*, in cui il massimo poeta sufi Gialal ad-Din Rumi alterna il racconto di episodi edificanti alle profonde riflessioni mistiche e sapienziali che quegli aneddoti via via gli suggeriscono⁸.

Un problema estremamente affascinante è posto dall'autore delle Sacre Scritture di varie fedi e religioni. Cosa ne è della classicità dell'antica edizione della *Vulgata*, i cui libri sono stati decretati sacri e canonici dal Concilio di Trento, con il loro doppio autore umano e divino? Oppure, come considerare il Corano, che i musulmani venerano come

L'obiettivo primario di questo contributo è mostrare come il ricorso ai classici, intesi in modo ampio e profondo, possa contribuire ad arricchire la vita di valori etici

Parola divina scesa nel cuore di Muhammad e avente Allah come unico autore? Ebbene, si può tranquillamente affermare che la classicità di queste opere non ha immediatamente a che vedere con la loro sacralità e canonicità, bensì con la loro produttività in relazione ad un fruitore: è probabile che anche un fedele caodaista possa trarre ispirazione morale dai precetti mosaici, o ammirare la bellezza struggente dell'*ayat an nur*, il versetto della Luce nella Sura XXIV; analoghe considerazioni valgono per casi simili, come le icone o le immagini «acheropite».

In secondo luogo, la classicità è relativa ai fruitori dell'opera, nella misura in cui è destinata ad un pubblico anziché porsi come confessione privata o soliloquio dell'autrice. Proprio il fatto che un'opera sia produttiva per qualcuno rende ragione dell'uso del termine fruitore, con il suo trasparente rimando etimologico alla produzione di *fructus* e *fruges*. Ovviamente, l'autore stesso è il primo fruitore della propria opera: accade perciò che una pittrice non voglia separarsi, a nessun prezzo, da certe sue tele; oppure, capita che un vecchio scienziato rilegga una sua pubblicazione giovanile, sorridendo per la sua acerbità ma riconoscendola come germe di sviluppi sorprendenti.

Dunque, una stessa opera potrà a volte porsi come un classico, e a volte no. E questo sia per l'autore, che come detto può persino giungere a rifiutare la sua opera, sia per i fruitori, che giudicheranno l'opera come un classico in relazione alla sua produttività per loro stessi. Di nuovo, ciò risolve il paradosso per cui certe epoche, o certi critici, hanno negato la classicità ad opere che altri hanno salutato come immortali e addirittura insuperabili⁹; così pure, si comprende come mai un'opera sia per noi così eloquente ad una certa età, per poi perdere – apparentemente senza motivo – la sua produttività¹⁰.

È assolutamente ovvio che esiste anche – e forse soprattutto – una classicità intersoggettiva: alcune opere, siano esse il *Popol Vuj* dei Maya Quiché, i *Wunderjahr Schriften* di Einstein o le danze mascherate Ijele¹¹, riscuotono un consenso maggiore circa la loro

classicità; ma è storicamente accertato che la produttività dei classici va incontro a conferme e ripudi, ad accantonamenti e riprese. Si potrebbe persino sostenere, in termini popperiani, che la classicità di un'opera è sempre ipotetica, al massimo teorica, e comunque mai dogmatica, visto che persino Bach o Dante hanno conosciuto alti e bassi nella loro lunga fortuna postuma¹².

Su questa classicità intersoggettiva si basa anche la tesi, portata avanti dal Perennialismo pedagogico, secondo cui l'educazione intellettuale, estetica ed etica dei giovani dovrebbe incentrarsi sullo studio dei classici umanistici e scientifici¹³; e tuttavia, questo indirizzo pedagogico è stato criticato proprio sul terreno del canone da proporre agli studenti, giudicato troppo eurocentrico e focalizzato sui *Dead White Males*, a riprova di come qualsiasi *Reading List* di classici abbia un carattere relazionale¹⁴. Più sottile è l'osservazione che un'educazione centrata sui classici allontanerebbe studenti e studentesse dalla vita pratica, manuale e tecnica, forgiando un *habitus* mentale eccessivamente intellettualistico e speculativo; la critica è certamente pertinente nei confronti di un curriculum che preveda *unicamente* la lettura di classici, ma non va dimenticato che tra i classici possono figurare anche il *De architectura* di Vitruvio, la *Physiologie du gout* di Brillat-Savarin e, volendo, i manuali di Baden-Powell; e anche la nostra riflessione è basata sull'assunto che la meditazione della *Bhagavadgita* o degli *Elementi* di Euclide abbiano un altissimo valore etico e pedagogico¹⁵. È inoltre ovvio che lo studio dei classici non deve scadere in un vacuo e sterile scolasticismo; come affermava il filosofo Zhu Xi, fondando l'istruzione neoconfuciana sul canone dei classici cinesi, il mero «apprendimento dei libri è un fatto secondario» rispetto alla finalità dell'educazione morale degli studenti¹⁶.

Un problema particolare, ma facilmente risolvibile, è posto dai classici della scienza: dato che notoriamente molti scienziati non leggono Newton né Darwin, dovremmo forse concludere che questi autori non sono, agli occhi dei fisici e biologi odierni, dei

classici? Benché non sarebbe così scandaloso affermarlo, più probabilmente si tratta di classici dimenticati o latenti. Ovvero, se un biologo aprisse *On the Origin of Species* e iniziasse a leggerlo, pur trovandolo per molti versi scientificamente superato, vi scoprirebbe una miniera di considerazioni appassionanti, ne trarrebbe ispirazione metodologica e rimarrebbe ammirato per la profondità del pensiero e la sistematicità delle argomentazioni: in breve, lo celebrerebbe come un grande classico, se non di una biologia *up-to-date*, almeno della storia della scienza o della metodologia scientifica¹⁷. Il fatto è, però, che nei circoli scientifici non si usa studiare e meditare i propri classici; a dirla tutta, non si legge quasi nulla di quanto pubblicato prima degli ultimi sei mesi, per una consuetudine dettata dalla velocità delle scoperte e dalla necessità di aggiornarsi continuamente.

Da quanto abbiamo detto, risulta che la classicità ammette gradi e presenta un certo carattere quantitativo; il valore della classicità sembra cioè dipendere dalla produttività, dal tempo durante il quale tale produttività si manifesta e dal numero di fruitori che trovano produttiva l'opera in un certo momento. Ci si potrebbe addirittura esercitare nella stesura di equazioni fenomenologiche, parametrizzate o meno su base temporale, della classicità di un'opera per il singolo o per una comunità di fruitori.

Se già questo appello alla quantificazione della classicità apparirà controverso ai cultori della pura qualità e di un *esprit de finesse* totalmente sganciato dall'*esprit de géométrie*, bisogna poi affrontare una conseguenza ben più delicata – e agli occhi di molti forse pericolosa – della relazionalità dei classici. Questa infatti comporta che è il fruitore a costituire la classicità dell'opera, entrando in relazione con essa, penetrandone il contenuto, installandosi per così dire nei suoi recessi, traendone effetti produttivi più o meno marcati, ed infine emettendo un giudizio sul suo grado di classicità.

In tal modo, la classicità di un'opera cessa di essere una proprietà intrinseca dell'opera, per diventare una proprietà relazionale, che

implica cioè una relazione tra opera e fruitore; se volessimo esprimerci in termini formali, il predicato unario “*x* è un classico” verrebbe perciò sostituito dal predicato binario “*x* è un classico relativamente a *y*”, in cui *y* può essere un singolo fruitore, una comunità di fruitori, un'epoca, una scuola critica, e così via¹⁸.

3. Dai classici alla biologia, e ritorno

Torniamo ora al concetto di produttività. È chiaro che essa va intesa come generatività, e tuttavia ho preferito utilizzare il primo termine, perché – come si intuisce facilmente – la parola produzione rimanda a *poiesis*, e dunque a quella poeticità che costituisce un altro cardine della riflessione sui classici¹⁹.

Vorrei allora riallacciarmi ad un'interessante affermazione dello scrittore tedesco Gottfried Benn, secondo cui sarebbe giunto il momento di illuminare «la natura della poesia nel suo concetto e nel suo essere grazie a un'ipotesi nuova, e collocarla all'interno del fenomeno biologico in quanto fenomeno di carattere primario»²⁰.

È facile figurarsi voci di aspro dissenso: «Poesia come fenomeno biologico? Stiamo scherzando? Qui si precipita dal relativismo dei classici, e dalla loro quantificazione, addirittura nella biologizzazione scienziata del Sublime!». Eppure, un critico come Giorgio Manacorda è stato tanto colpito dall'idea di Benn da porla al centro addirittura di una nuova antropologia²¹, secondo la quale la poesia sarebbe la forma della mente, dato che «poeticamente abita l'uomo su questa terra»²².

Sul versante biologico, una connessione tra vita e *poiesis* non pone particolari problemi: basti pensare che una delle più profonde concezioni del vivente apparse recentemente nella biologia teorica è basata, appunto, sul concetto di autopoiesi²³. Vivente è, secondo i due neurofisiologi e biofilosofi cileni, ciò che produce sé stesso da sé stesso, è una rete di processi di produzione che produce i propri componenti; il vivente

«continuamente genera e specifica la sua propria organizzazione mediante il suo operare come sistema di produzione dei suoi propri componenti, e lo fa in un turnover senza fine di componenti in condizioni di continue perturbazioni e di compensazione di perturbazioni»²⁴.

Per questa via, sembrerebbe dunque fermamente stabilito non solo un legame epistemologico e disciplinare tra poesia e scienza, tra *Geistes-* e *Naturwissenschaft*, ma addirittura una connessione ontologica tra *poiesis* e *bios*, tra vita dello spirito e vita biologica²⁵.

D'altro canto, sulla concezione poetica della vita pesa come un macigno il pronunciamento nientemeno che di Heidegger²⁶: secondo il filosofo tedesco, il concetto di *poiesis* rimanda, neppure tanto sotteraneamente o implicitamente, ad un universo di pensiero tecnologico, in cui conta solo produrre, fabbricare e costruire cose, ed eventualmente idee. Ora, tutto ciò che sappia di (moderna) *techné* viene visto con sospetto da Heidegger, perché allontana dal rapporto diretto con la natura dei boschi e dei fiumi (ancora Holderlin e il suo inno *Der Ister*), sostituendolo con una fredda e calcolata regolazione delle risorse naturali; persino la scienza coglie della realtà solo quanto può essere ridotto ad aridi rapporti tra forze misurabili²⁷.

Ma allora, cosa contrapporre alla *poiesis*? A questo punto è Heidegger a sfoderare i suoi classici, ricordandoci che il concetto poetico della vita biologica, in cui è essenziale il farsi e prodursi del vivente, è antitetico a quello di Aristotele, per il quale contano la crescita e lo sviluppo del vivente come *physis*; ora, nella lettura heideggeriana di Aristotele, la *physis* – e la vita che essa comprende – si basa su modi di agire radicalmente diversi dalla *poiesis*, e che vanno piuttosto ricollegati al concetto di *praxis*²⁸. In un celebre passo della *Politica*²⁹, Aristotele sostiene infatti che il vivere non è finalizzato a produrre qualcosa di altro da sé, bensì al vivere stesso, per cui c'è qualcosa negli organismi che è fine a sé stesso: la vita è *praxis*, non *poiesis*, e dunque *vita gratia vitae*, un po' come *ars gratia artis*. Nella vita – e nei classici, po-

tremmo a questo punto aggiungere – si danno come un'inutilità, una gratuità e una grazia che fanno dell'operare disinteressato la strana coppia che sostiene varie teorie biologiche ed estetiche.

Da un lato, infatti, la biologia ha scoperto che a livello macroscopico il vivente si presenta «come una *macchina inutile che gira a vuoto*»³⁰, e che il codice genetico, le interazioni allosteriche o la regolazione genica sono gratuiti, arbitrari e addirittura simbolici³¹. Dall'altro, importanti correnti estetiche e letterarie hanno sostenuto *l'art pour l'art*, scatenando la reazione di chi sottolinea anche o soprattutto il valore etico, sociale e politico dell'opera d'arte.

Se c'è un concetto che può forse fondere, nel crogiuolo della gratuità, questi campi apparentemente così distanti è quello di gioco: secondo la nota concezione di Huizinga³², il gioco impronta di sé tutti gli archetipi dell'umanità, dal linguaggio al mito ai rituali, proprio per le sue qualità estetiche; e ancora una volta, che un'attività come il gioco si collochi alle radici stesse della civiltà umana dipende proprio dal suo carattere biologico, di categoria assolutamente primaria della vita, dotata di un'autentica funzione biologica³³. Si comprende perciò come il Cardinale Newman³⁴ potesse citare il cricket ad esempio di quelle attività liberali da promuovere nell'educazione universitaria, e come persino la liturgia sia stata analizzata *sub specie ludi*³⁵.

E allora, come orientarsi nell'opposizione tra *poiesis* e *praxis*, che sembrano evocare proprio le due dimensioni dell'estetica-poesia e dell'etica-prassi su cui stiamo riflettendo? Sarebbe facile schierare le truppe contro la denuncia heideggeriana di una tecnologia che disincanta il mondo; si potrebbe ad esempio osservare che la tecnica non pone problemi in sé stessa, ma solo nella misura in cui diventa un moloch cui sacrificare tutto il resto, oppure se *homo* si riduce ad essere unicamente *faber*; rinunciare *tout court* alla tecnologia implicherebbe inoltre il ritorno alla condizione di un *homo inhabilis* che rifiutasse persino il semplice, ma già tecnologico *chopper*.

Preferirei però rimanere sul terreno delle considerazioni biologiche, perché credo che possano rivelarci ancora qualcosa di interessante.

C'è infatti un aspetto della vita biologica che in qualche modo media tra *poiesis* e *praxis*, o almeno attinge ad entrambe. Mi riferisco qui alla riproduzione, processo in cui il vivente «esce» da sé stesso per produrre un altro vivente; nel caso della riproduzione sessuale, si tratta anzi di un doppio movimento di uscita: in primo luogo, un organismo «esce» dai consueti processi vitali per andare incontro al partner sessuale; quindi, la coppia sessuale «esce» da sé per generare la prole. Ora, la genesi di un figlio costituisce – nel modo proprio a ciascun genitore – la produzione di un organismo che è altro da sé, in un processo che si aggiunge alla *praxis* dell'automantenimento, e che ad un certo punto se ne distacca; infatti, non si parla di *re-praxis* bensì di riproduzione, cioè di *re-poiesis*. La massima realizzazione di questa «uscita» da sé si attua, in effetti, già nel più antico processo riproduttivo, quello in cui una cellula si sdoppia in due cellule: anche se usualmente si parla di una cellula madre e di due cellule figlie, di fatto si tratta di una cellula iniziale che si divide in due cellule finali, senza che si possano distinguere chiaramente i genitori dalla prole.

Aristotele, da buon biologo *ante litteram*, lo sapeva, quando osservava che occorre guardare al di là del singolo organismo, con la sua *praxis* vitale, per abbracciare l'intera specie perpetuata nel tempo dalla *poiesis* riproduttiva; nel suo orizzonte di pensiero non evoluzionista, in un certo modo la *poiesis* riproduttiva dell'organismo diventava *praxis* di sussistenza temporale per la specie. Heidegger³⁶ non era probabilmente teso a cogliere la peculiare natura della riproduzione biologica³⁷; Maturana e Varela hanno dovuto ricorrere a considerazioni assai raffinate per inquadrare la riproduzione nella teoria dell'autopoiesi³⁸; e a tutt'oggi si fatica a concretizzare in una macchina l'idea di automa autoriproducentesi di von Neumann³⁹.

Qual'è dunque l'analogo della riproduzione, quando si valuta la classicità di un'opera? Se

ci limitassimo a discutere dei classici nell'epoca della loro riproducibilità tecnica⁴⁰, ricadremmo nel paradigma messo in luce da Heidegger.

Invece, mi sembra più interessante notare che, se la riproduzione è un «uscire» da sé, siamo allora in pieno campo estatico, e c'è solo l'imbarazzo della scelta: dall'autore che dà alla luce la sua opera, quasi in un parto laborioso tra tormento ed estasi⁴¹, allo sforzo di riprodurre mimeticamente un aspetto della realtà (che vale non solo per ogni poetica naturalista, realista o verista, ma anche per la descrizione e la narrazione del mondo che portano avanti i classici della scienza), alla riproduzione del mondo interiore dell'autore in chi fruisce la sua opera, e via dicendo.

Sempre collegata alla riproduzione è l'idea che i classici agiscano come uno specchio in cui appaia riprodotta l'immagine di una realtà interiore o esteriore, naturale o sociale⁴². Si pensi ad esempio a quando Efrem il Siro, nella sua lettera a Publio⁴³, parlava del Vangelo come di uno specchio capace di riprodurre l'immagine e la somiglianza del lettore, riflettendone la bellezza e la bontà d'animo, facendogli presagire le bellezze del Cielo, ammonendolo a conservare intatta la propria bellezza spirituale, anzi ad accrescerla sempre più, e infine esortandolo a ripulire la propria immagine da ogni bruttura morale: ancora una volta, siamo in presenza di un classico che possiede e riproduce tanto aspetti etici quanto estetici⁴⁴.

Parlando di riproduzione, veniamo così ricondotti all'importanza della generazione e della genesi; a filare l'analogia biologica, classica è quindi ogni opera che abbia un potere generativo, che sia cioè capace di generare e rigenerare: o attraverso la *poiesis* di idee nuove e nuove idee, o in una *praxis* gratuita e disinteressata, oppure grazie ad un movimento estatico che sia contemporaneamente *praxis* e *poiesis*⁴⁵.

C'è stato un tempo in cui la classicità veniva posta in stretta relazione ad un *daimon-genius* ed alle sue ipostasi nei vari geni della scienza o dell'arte; ebbene, se «la vitalità è la misura del genio letterario»⁴⁶, siamo addirittura in

presenza di una doppia valenza biologica, quella della generatività-genialità e quella della vitalità.

4. Conclusioni: una produttiva opposizione polare

«Il Maestro diceva
della musica *Shao*
che era assolutamente bella
e assolutamente buona,
e della musica *Wu*
che era assolutamente bella
ma non assolutamente buona»⁴⁷.
Kongzi, in *Lún Yü*, 3: 25

Ricapitolando, classico è quanto produce e riproduce (in riferimento a poeta), genera e rigenera (genio), aumenta e accresce (autore), fa fruttificare (fruitore); avvicinarsi ai classici, ai classici di ogni tempo, disciplina e popolo, è coltivazione, coltura e cultura di tutto ciò, con tutte le valenze estetiche ed etiche che ne derivano.

Se riusciamo non a contrapporre, ma a tenere insieme tutte queste dimensioni del classico, e a sopportare la tensione che pur sussiste tra di esse, ne sortirà – credo – una concezione più ricca e seducente dei classici.

Non per nulla, come affermava Romano Guardini⁴⁸, la vita è *Gegensatz*, opposizione tra poli in tensione, e capacità di reggerla⁴⁹.

NOTE

¹ C. A. SAINTE-BEUVE, «Qu'est-ce qu'un classique?», in *Causeries du lundi*, 21 octobre 1850, Garnier frères, Paris 1850, 38-55.

² T. S. ELIOT, «What is a Classic?», in T. S. ELIOT, *On Poetry and Poets*, Farrar, Straus & Cudahy, New York NY 1957.

³ I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1991.

⁴ Si coglierà, ad esempio, nella trattazione seguente, un certo parallelismo tra le idee esposte e la teoria simpatico-infettiva dell'eccellenza artistica di (L. TOLSTOJ, *What is Art?*, Oxford U. P., London 1930), la cui fortuna postuma è andata come è noto oscillando tra una cordiale condivisione e le più feroci stroncature.

⁵ Il precedente elenco di classici, come pure quelli

che verranno proposti di seguito, ha volutamente un carattere interdisciplinare, interculturale e interreligioso; in tal modo, intendo ricordare come la conoscenza della cultura di ogni popolo è un fattore indispensabile per la valorizzazione della dignità umana, e costituisce un dovere etico per ogni nazione (cf. il preambolo della Costituzione dell'UNESCO). In altre parole, lungi dal portare il lutto per la dissoluzione dei *métarécit* (L. LYOTARD, *La condition postmoderne*, Ed. du Minuit, Paris 1979), ritengo che ci troviamo all'alba di una nuova epoca, in cui la *Great Conversation* (R. M. HUTCHINS, «The Great Conversation», in *Great Books of the Western World*, vol. 1, Encyclopaedia Britannica, Chicago IL 1954) tra pensatrici e pensatori si estenderà all'intera umanità, coinvolgendo ogni popolo e cultura. Gli esempi di classici che verranno proposti servono inoltre a prendere posizione contro ogni stanca e trita polemica sulle «due culture» (C. P. SNOW, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge U. P., New York NY 1959. J. BROCKMAN, *The Third Culture*, New York NY 1995), a favore di una cultura intesa in modo ancora più ampio di quello tratteggiato da Paul Valéry, quando scriveva che «l'Impero delle Lettere non si limita certo alle provincie della Poesia e del Romanzo. Esso si estende agli immensi domini della Storia e della Filosofia, le cui incerte frontiere si perdono talvolta dalla parte dei territori organizzati della Scienza e delle foreste della Leggenda» (P. VALÉRY, *Centenaire de la Photographie*, Firmin-Didot, Paris 1939, 92).

⁶ L'antico nesso tra bello e buono, che nel Cristianesimo culmina nell'immagine del *Pastor Bonus*, o *poimen o kalós* (Gv 10, 11), si ritrova naturalmente anche sotto altri orizzonti culturali. Ad esempio, la parola cinese per «buono» (*shan*) è collegata etimologicamente a «bello» (*mei*), il cui logogramma è riconducibile all'immagine di un «uomo che porta l'ariete» (Z. LI, *The Chinese Aesthetic Tradition*, U. Hawai'i P., Honolulu, HI 2010, 1-2), analogo al Buon e Bel Pastore dell'iconografia cristiana e ai vari moscofori e criofori dell'arte antica. Più in generale, l'estetica cinese ha costantemente riflettuto sulla relazione tra bellezza e bontà, ad esempio congiungendo i Cinque Aspetti Essenziali del Comportamento (decoro, educazione, igiene, disciplina e moralità) ai Quattro Punti della Bellezza (bellezza della mente, del linguaggio, del comportamento e dell'ambiente). Sempre dal punto di vista etimologico, è altresì noto che la parola italiana «bello» (in latino *bellus, a, um*) deriva direttamente da un diminutivo di «buono» (*bonus, a, um*) (M. CORTELAZZO - P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 1988).

⁷ JUAN DE LA CRUZ, *Obras completas*, ed. E. Pacho, Monte Carmelo, Burgos 1982.

⁸ R. A. NICHOLSON, *The Mathnawi of Jalalu'ddin Rumi*, Cambridge U. P., Cambridge 1926-1940.

⁹ Il ripudio di certi classici può giungere al punto da sconfessare un'intera epoca con tutta la sua produzione: ad esempio, quando il Movimento per una

Nuova Cultura chiedeva, nella Cina di inizio Novecento, l'abbandono di *Mr. Confucius* a favore di *Mr. Democracy* e *Mr. Science*, si trattava in fondo di liquidare in blocco un'epoca classica della cultura cinese; non tanto per una furia iconoclasta fine a sé stessa, quanto per vincere la *vis inertiae* di un passato sclerotizzato e ripartire da quello che Malevich chiamava il grado zero della forma. K. MALEVICH, «Suprematist Manifesto Unovis», in U. CONRADS (ed.), *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, MIT P., Cambridge MA 1971, 87-88.

¹⁰ «Un suonatore suonava davanti a Rabbi Hanoch. Questi disse: «Anche le melodie che invecchiano perdono il gusto. Una volta questa, quando la suonavano da Rabbi Bunam, ci rapiva il cuore. Ora il suo gusto è andato perduto. Così è in verità. Bisogna prepararsi a armarsi molto per la vecchiaia. Noi preghiamo: 'Non rigettarci al tempo della vecchiaia!' Poiché allora va perduto il gusto. Ma talvolta proprio questo è un bene. Perché se vedo che io, dopo tutto ciò che ho fatto, non sono proprio nulla, allora devo ricominciare di nuovo a lavorare. E di Dio nella preghiera si dice: 'Colui che in ogni giorno rinnova l'opera della creazione'». Così si conclude la classica raccolta di racconti chassidici curata da M. BUBER, *I racconti dei Hassidim*, Guanda, Parma 1992, 603.

¹¹ Il riferimento alle arti performative è un ovvio corollario della nostra ampia concezione di classico. Come è noto, anche l'UNESCO ha suddiviso il Patrimonio Mondiale dell'Umanità in vari settori, tra cui appunto il Patrimonio Orale e Immateriale, che include ad esempio musiche, danze e tradizioni popolari.

¹² Qui la riflessione sull'intersoggettività dei classici interseca il dibattito sul concetto di capolavoro, da poco riaccessibile da C. DANTZIG, *A propos des chefs-d'oeuvre*, Grasset, Paris 2013.

¹³ M. J. ADLER, *How to Read a Book. The Art of Getting a Liberal Education*, Simon and Schuster, New York NY 1940.

¹⁴ Ovviamente sono stati proposti molti canoni cattolici o ecumenici, nel senso etimologico del termine, di classici dell'umanità; forse l'esempio più curioso è dato dal *Voyager Golden Record*, un disco dorato inviato nello spazio dalle due sonde Voyager nel 1977, sul quale sono registrati suoni e immagini che, nell'intenzione della Commissione che li ha scelti, dovrebbero rappresentare in modo imparziale la varietà della vita e delle culture del nostro pianeta. Anche i canoni universali hanno comunque un carattere relazionale: tanto per dire, nel canone di *The Norton Anthology of World Literature* (S. LAWALL - M. MACK (eds.), *The Norton Anthology of World Literature*, Norton & Co., New York NY 2002, seconda ed.) figura il poema *Omeros*, in cui Derek Walcott cita con velata ironia *The World's Classics*, una serie di classici che è stata spesso accusata di eurocentrismo nella sua scelta di opere canoniche.

¹⁵ Ci si può chiedere, a questo punto, se tra i classici possano figurare opere portatrici di disvalori etici ed

estetici. Se il criterio è quello della produttività e della generatività, allora anche chi considera un autore come un maestro del sospetto può comunque ricavarne utili insegnamenti, almeno per contrappasso: come sempre, *oportet et haereses esse* (1 *Cor* 11, 17); in una concezione più estrema, si potrebbe persino ammettere la classicità di un'opera che produca frutti cattivi: dopo tutto, un cattivo maestro (o meglio, un maestro di cattiverie) rimane comunque, in un certo senso, un maestro, e l'albero cattivo produce comunque frutti, anche se cattivi (*Mt* 7, 17-18).

¹⁶ *Zhuzi yulei* 10.161, citato in D. K. GARDNER, *The Four Books*, Hackett, Indianapolis IN 2007, 139.

¹⁷ Del resto, chi mai leggerebbe i passi sulla peste del *De rerum naturae* o de *I promessi sposi* come classici di epidemiologia batteriologica?

¹⁸ Per i concetti di proprietà e di predicato qui sottesi vedi: M. BUNGE, *Treatise on Basic Philosophy*, vol. 3, Dordrecht, Reidel 1977, 58 ss.

¹⁹ Nel concepire la produttività in termini di capacità, è ovvio che questo potere o possibilità riguarda tanto la poesia quanto la prosa; pertanto, quando Emily Dickinson scriveva «Io abito nella possibilità - una casa più bella della prosa» (1862, ed. Franklin n. 466: *I dwell in Possibility*), aveva di mira non certo la prosa come modalità espressiva, bensì la noia prosastica di una vita rinchiusa nella più piatta quotidianità (cfr. Dickinson 1862, ed. Franklin n. 445: *They shut me up in Prose*).

²⁰ G. BENN, *Lo smalto sul nulla*, Adelphi, Milano 1992, 28.

²¹ G. MANACORDA, *La poesia è la forma della mente*, De Donato-Lerici, Roma 2002.

²² F. HOLDERLIN, *Holderlins sämtliche Werke*, vol. 6, Propylaen-Verl., Berlin 1923.

²³ H. R. MATURANA - F. J. VARELA, *Autopoiesis and Cognition*, Reidel, Dordrecht 1980.

²⁴ *Ibid.*, 131. Per chi sia interessato ad un'analisi critica del concetto di autopoiesi, rimando a P. RAMELLINI, *Life and Organisms*, Libreria Editrice Vaticana, Vatican City 2006, 148-156. L'autopoiesi è stata anche utilizzata nella ricerca sull'origine della vita (P. L. LUISI, *The Emergence of Life*, Cambridge U. P., Cambridge 2006), e ha conosciuto ramificazioni al di fuori della biologia, ad esempio nella sociologia di Niklas Luhmann (N. LUHMANN, *Organisation und Entscheidung*, Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen/Wiesbaden 2000). Il concetto di produzione non viene ovviamente declinato, in biologia e filosofia della biologia, solo come autoproduzione: ad esempio, in Guardini (R. GUARDINI, *Der Gegensatz*, Grünewald, Mainz 1925) la produzione (*Produktion*) costituisce, insieme alla disposizione (*Disposition*) una delle coppie di opposti categoriali transempirici da lui individuate nella sua *Philosophie des Lebendigen*; da un punto di vista più strettamente biologico, Miller (J. G. MILLER, *Living Systems*, McGraw-Hill, New York 1978) elenca tra i sottosistemi critici, le cui funzioni cioè sono necessarie alla sopravvivenza di qualsiasi sistema vivente, proprio un sottosistema produttore.

²⁵ Sarà utile ricordare, a questo punto, come un certo biologismo abbia fatto da sponda e sfondo non solo alla poesia, ma ai più diversi campi dell'esperienza estetica. Ad esempio, nel 1928 l'architetto Hannes Meyer, subentrando a Walter Gropius nella direzione del *Bauhaus*, proclamava al mondo che fare architettura e costruire edifici sono un processo (*Vorgang*) biologico e non un processo (*Prozess*) estetico. Così pure, Le Corbusier scriveva che «il termine “biologia” è quanto mai appropriato all'architettura e all'urbanistica ... Biologia ... che risponde in maniera adeguata alle diverse funzioni, biologia che assicura elasticità e armonia alle circolazioni. La vita si sviluppa dall'interno verso l'esterno, si espande, aprendosi alla luce e offrendosi allo spazio; l'architettura e l'urbanistica procedono dalla stessa norma unitaria ... L'edilizia si definisce quindi come un complesso di elementi associati in vista di finalità utili e che costituiscono altrettanti organi, commessi tra loro come in un organismo naturale» (LE CORBUSIER, *Maniera di pensare l'urbanistica*, Laterza, Bari 1963, 41). La stessa critica d'arte ha più volte sottolineato la silenziosa comunicazione tra arte e biologia: «Quanto più si studia la composizione artistica, tanto più lucidamente se ne coglie la somiglianza con quella della vita stessa, dai più elementari *pattern* biologici a quelle grandiose strutture del sentimento umano e della personalità che formano il significato dei nostri capolavori artistici; ed è in virtù di tale somiglianza che un dipinto, una canzone, una poesia sono più che semplici cose, sembrando piuttosto forme viventi, create - anziché assemblate meccanicamente - per esprimere un significato che appare immanente all'opera stessa: il nostro stesso essere senzienti, la Realtà» (S. LANGER, *Problems of Art*, Scribner's, New York NY 1957, 58, trad. mia).

²⁶ M. HEIDEGGER, «Vom Wesen und Begriff der Physis», 1939, in F.W. VON HERMANN (ed.), *Wegmarken*, Gesamtausgabe Bd. 9, Klostermann, Frankfurt am Main 1976, 239-301.

²⁷ Sulla concezione heideggeriana della tecnologia e della vita si vedano anche: R. C. SCHARFF - V. DUSEK (eds.), *Philosophy of Technology*, Blackwell, Malden, MA 2003; L. ILLETTERATI, *Tra tecnica e natura. Problemi di ontologia del vivente in Heidegger*, Il Poligrafo, Padova 2002.

²⁸ L. ILLETTERATI, *Tra tecnica e natura. Problemi di ontologia del vivente in Heidegger*, op. cit., 175. Per una diversa ma comunque interessante discussione sul rapporto tra produzione, poiesi e prassi si veda anche E. MORIN, *La Méthode tome I: la Nature de la Nature*, Seuil, Paris 1977, 156-161.

²⁹ ARISTOTELE, *Politica*, I, 4, 1254 a 7.

³⁰ M. AGENO, *Le radici della biologia*, Feltrinelli, Milano 1986, 417.

³¹ J. MONOD, *Le hasard et la nécessité*, Seuil, Paris 1970; J. MAYNARD SMITH, «The Concept of Information in Biology», in *Phil. Sci.*, 67 (2000), 177-194.

³² J. HUIZINGA, *Homo ludens*, The Beacon P., Boston 1955.

³³ *Ibid.*, 3, 7.

³⁴ J. H. NEWMAN, *The Idea of a University*, Longman, Greens & Co., London 1907, 108.

³⁵ R. GUARDINI, *Vom Geist der Liturgie*, Herder, Freiburg im Breisgau 1922; J. RATZINGER, *Der Geist der Liturgie*, Herder, Freiburg im Breisgau 2000.

³⁶ M. HEIDEGGER, «Vom Wesen und Begriff der Physis», op. cit.

³⁷ A voler essere precisi, Heidegger considera la stessa opposizione tra *poiesis* e *physis-praxis* solo il punto di partenza della sua analisi del vivente; una volta stabilito che la vita non si colloca nell'orizzonte di pensiero meccanico-tecnico, egli infatti si incammina in una difficile e sottile distinzione tra l'assenza di mondo della pietra, l'immersione nel mondo nella modalità dell'oscuramento (*Erdunkelung*), tipica degli organismi infraumani, e l'apertura al mondo dell'esser-ci, che nella modalità dell'illuminazione (*Lichtung*, radura, nel duplice senso di ambiente chiaroscurale e di spazio libero, in cui l'ente può manifestarsi) caratterizza solo l'uomo (L. ILLETTERATI, *Tra tecnica e natura. Problemi di ontologia del vivente in Heidegger*, op. cit.).

³⁸ H. R. MATURANA - F. J. VARELA, *Autopoiesis and Cognition*, op. cit., 100-102.

³⁹ J. VON NEUMANN, *Theory of Self-Reproducing Automata*, University of Illinois P., Urbana IL 1966.

⁴⁰ W. BENJAMIN, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», 1939, in R. TIEDEMANN e H. SCHWEPPEHAUSER (eds.), *Gesammelte Schriften Bd. 1*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, 471-508.

⁴¹ Il pensiero va non solo e non tanto alla biografia di Michelangelo di Irving Stone (I. STONE, *The Agony and the Ecstasy*, Doubleday, Garden City NY 1961), quanto piuttosto al fatto che ogni opera poetica è un *poème de la mer/mère*, come nel *Bateau Ivre* di Rimbaud. Al livello della teoria estetica, il legame tra creatività artistica e maternità è stato ad esempio sottolineato da Carl Gustav Jung, secondo cui il «processo creativo ha qualità femminili, e il lavoro creativo emerge da profondità inconscie - potremmo dire, dal regno delle madri» (C. G. JUNG, «Psychology and Literature», in *The Spirit In Man, Art, and Literature*, vol. 15 of *Collected Works*, Princeton U. P., Princeton NJ 1966, 103, trad. mia); il tema è stato ovviamente ripreso e approfondito dalle estetiche femministe (cf. ad esempio T. M.-H. TRINH, *Woman, Native, Other*, Indiana U. P., Bloomington, IN 1989).

⁴² Sulla nozione di specchio in biologia si veda almeno K. LORENZ, *Die Rückseite des Spiegels*, Piper, München 1973.

⁴³ K. MCVEY (ed.), *Ephrem the Syrian: Selected prose Works*, The Catholic University of America P., Washington D. C. 1994, 338-340.

⁴⁴ Classico quanto mai paradossale, il Vangelo: classico quadrifronte, inserito in quel classico di classici che è la Bibbia cristiana, Grande Codice (anche etico ed estetico) della cultura occidentale (N. FRYE, *The Great Code*, Harcourt, New York 1982) e testo sacro, dal

doppio autore, per miliardi di fedeli passati e presenti.

⁴⁵ La comparazione andrebbe a questo punto estesa ad una serie di altre nozioni che, del tutto naturalmente, si ricollegano alla poiesi e rinviando al dibattito sulla classicità; citiamo almeno la coppia concettuale mimesi/poiesi, visto che il biologo teorico Claus Emmeche (C. EMMECHE, *The Garden in the Machine*, Princeton U. P., Princeton NJ 1994) ne ha fatto l'oggetto di una specifica riflessione, avvicinandola e opponendola al concetto di simulazione biologica.

⁴⁶ H. BLOOM, *Genius*, Warner Books, New York NY 2002, 4, trad. mia.

⁴⁷ La musica *Shao* venne introdotta dall'imperatore Shun, uno degli imperatori mitici della Cina ance-

strale; quella *Wu* venne invece adottata dall'imperatore Wu, che era salito al potere uccidendo il suo predecessore. Per di più, il logogramma *Wu* significa anche "militare", "guerresco", in opposizione alla cultura (*Wen*) civile e pacifica.

⁴⁸ R. GUARDINI, *Der Gegensatz*, op. cit., 1925.

⁴⁹ Questo contributo si colloca all'interno delle attività della *UNESCO Chair in Bioethics and Human Rights*; ringrazio dunque il Prof. Alberto García per avermi invitato a riflettere sui temi qui proposti.

Sulla base del presente lavoro è attualmente impostata parte dell'insegnamento delle Scienze Naturali presso il Liceo Statale "Mancinelli-Falconi" di Velletri (RM).