

39

Rivista di studi culturali
e di estetica
fondata da Mario Perniola

Periodico semestrale
n. 39, 2020

Numero speciale per il ventennale della rivista

Mario Perniola. Enigma, storia, scrittura

Á
α

G
γ

A
α

L
λ

M
μ

A
α

Garroni-Perniola
Ritrovarsi nel mondo

Andrea Tagliapietra
Perniola egizio.
Del buon uso dell'enigma in filosofia

René Capovin
Un'uscita dagli anni Settanta.
Perniola e i simulacri



Indice

Editoriale

- p. 5 Luigi A. Manfreda, *Per Mario Perniola*

Mario Perniola. Enigma, storia, scrittura

- 9 Andrea Tagliapietra, *Perniola egizio. Del buon uso dell'enigma in filosofia*
- 19 René Capovin, *Un'uscita dagli anni Settanta. Perniola e i simulacri*
- 29 Luigi A. Manfreda, *Paesaggi plastici*
- 34 Pierre Dalla Vigna, *Alla ricerca dell'intellettuale collettivo. Mario Perniola e le riviste: da Tempo Presente ad Agaragar*
- 46 Massimo Di Felice, *Per un'altra comunicazione: cinque passi nel pensiero comunicativo di Mario Perniola*
- 56 Enea Bianchi, *More-Than-Life. Mario Perniola's Early Writings on Art Theory (1966-1972)*

Testo

- 69 Pierre Sansot, *Prefazione alla edizione francese de L'alienazione artistica*

Documenti

- 79 Corrispondenze, *Ritrovarsi nel mondo. Conversazione con Emilio Garroni e Mario Perniola*
- 93 Giuliano Compagno, *Piccolo archivio privato di un Pensiero*

Saggi

- 103 Deborah De Rosa, *Percepire l'espressione, esprimere la percezione: fenomenologia e cinema in Merleau-Ponty*
- 110 Marco Deodati, *In the mood for. Dimensioni della Stimmung*

Note e Rassegne

- 121 Marco Russo, *Il senso dei sensi. Il progetto estesiologico di Plessner*
127 Luca Taddio, *Ontology of illusion and the genesis of meaning*

Recensioni

- 139 Federico Pierotti, *Diorama Lusitano. Il cinema portoghese come archeologia dello sguardo* (Vania Baldi)
141 Massimiliano Biscuso, *Leopardi tra i filosofi e Gli usi di Leopardi. Figure del leopardismo filosofico italiano* (Pierfrancesco Lorenzini)
144 Wang Jianjiang, *Bie-Modern: Discourse Innovation & International Academic Dialogue* (Enea Bianchi)
146 Gilles Kepel, *Uscire dal caos. Le crisi nel Mediterraneo e nel Medio Oriente* (Wasim Salman)

Schede

- 151 Federico Rampinini, *Musica e utopia. Ernst Bloch e la filosofia della musica* (Milosh F. Fascetti)

153 **Abstracts**

159 **Notizie sui collaboratori**

161 **Indice dei numeri precedenti**

Editoriale

Per Mario Perniola

In questo numero che segna il ventennale di *Ágalma* facciamo ritorno a Mario Perniola, con la consapevolezza, tuttavia, che nel breve arco di tempo che ci separa dalla sua morte non ce ne siamo mai davvero allontanati. Anche l'ultimo fascicolo, dedicato all'*Italian Thought*, ha mostrato, più o meno implicitamente, quanto molti, decisivi temi oggi rielaborati nella riflessione filosofica rinviino al suo pensiero. Così Andrea Tagliapietra, che apre con un suo scritto questo numero, sottolinea come già nel 1985 Perniola, riferendosi a Giordano Bruno o a Vico, parlasse di una 'differenza italiana'. Tagliapietra pone giustamente in evidenza come, attraverso una profonda revisione della categoria del 'sentire', Perniola intenda sottrarsi alla metafisica dualista corpo/anima, materia/spirito, coscienza/oggetto e alla sua inesausta ricerca di un senso originario, dell'eterno che precede ogni tempo, da una parte, e all'indifferentismo post-moderno, al già-tutto-sentito che caratterizza quella specie di estremo, irricognoscibile discendente del musiliano 'uomo cerebrale' della *Zivilisation*, dall'altra. Movimento che sembra prender forma in un 'Egitto del sentire' che si contrappone al suo uso genealogico, all'idea d'una remota sapienza che giace immutabile, protetta dal sedimentarsi delle differenze di stili e culture che si succedono nel corso del tempo. La modalità 'egizia', mai del tutto perduta, genera invece un *continuum*, una corrente *percepibile* tra interno ed esterno, natura ed arte, animale e cosa, cose vive e cose morte. Proseguendo su questo stesso solco, Massimo Di Felice ha posto in evidenza come Perniola, nei suoi testi, vada oltre il semplice allarme che l'espansione della dimensione connettiva digitale ha prodotto in molti studiosi riguardo all'*integrità* del soggettivo. È piuttosto da sottolineare come le forme stesse dell'esperienza individuale stiano subendo in questi nuovi processi una profonda trasformazione, tanto da porre in dubbio l'adeguatezza delle tradizionali categorie ermeneutiche sinora adoperate per la decifrazione e il *giudizio* di questi 'perturbanti' modi d'essere. Essi introducono in effetti una dislocazione essotopica del sentire, che conduce ad una sorta di nuovo esser-fuori-di-sé, che a sua volta fa sì che il centro dell'esperienza – immagine certo difficile da afferrare in prima battuta – sia ora da rinvenire all'*esterno* del soggetto. Tutto ciò non può non rimettere in discussione il tradizionale scarto ontologico che scinde sin dalle origini della cultura occidentale l'uomo dal suo ambiente na-

turale. E apre ad un'idea di natura molto più estesa ed inclusiva, e al paradosso di un agire non transitivo e non esclusivamente soggettivo, in vista di 'ecologie transorganiche' interamente da immaginare e ridefinire.

Enea Bianchi ricostruisce le linee essenziali della riflessione di Perniola sull'arte tra il 1966 e il 1972, con particolare attenzione al testo *L'alienazione artistica*, del 1971. Come mostra Bianchi, la critica a queste prime posizioni rivoluzionarie e dialettiche giunse qualche anno più tardi dallo stesso Perniola, che imputa loro di non riuscire a pensare sino in fondo quel *negativo* su cui pure intendono reggersi. Giuliano Compagno, figura che è stata molto vicina, negli anni, a Perniola, e non solo da un punto di vista intellettuale, offre un assai utile 'piccolo archivio privato' composto di citazioni da luoghi molto diversi e dispersi, per così dire, nel tempo, che pure, grazie alle sue intuizioni, finiscono col comporre una figura dai tratti inconfondibili. René Capovin, da parte sua, traccia le linee dell'orizzonte in cui la riflessione di Perniola degli anni Sessanta e Settanta si è venuta formando – contesto che muove dalle innovative letture che dell'opera nietzscheana hanno fornito prima Klossowski e poi Deleuze: interpretazioni che hanno fatto epoca e impresso una stabile direttrice non solo alla piena assunzione del pensiero di Nietzsche in un ambiente filosofico – quello europeo – che ancora negli anni Sessanta guardava con una certa diffidenza al filosofo dell'eterno ritorno, ma anche a quello che si può definire lo stile di pensiero prevalente nell'Europa continentale, in cui da Foucault a Derrida sino allo stesso Gadamer si riconosce la centralità della critica nietzscheana alla metafisica d'impronta cristiano-platonica. In Perniola questo movimento verrà rielaborato a partire dalla nozione di simulacro, che lo porterà a confrontarsi con un autore come Baudrillard e a criticare alcuni esiti del movimento situazionista, in particolare una certa sua dicotomia potere/contropotere che ha finito col mostrare, in un determinato momento storico, tutti i suoi limiti. Da questo versante, sarà possibile ritrovare alcuni tratti determinanti della peculiarità filosofica di Mario Perniola: riflessività, costante rapporto con il contesto socio-politico, atteggiamento anti-apocalittico, pieno riconoscimento del valore altrui.

Infine, Pierre Dalla Vigna traccia un ampio quadro relativo all'attività politica e culturale di Perniola tra gli anni Sessanta e Settanta, seguendo il filo rosso costituito dalla vicenda delle riviste alle quali partecipò, o che fondò. La vita delle riviste caratterizzate da un punto di vista filosofico-politico getta una luce particolare, rivelatrice, sulla cultura complessiva che esse stesse, spesso in reciproco contrasto, contribuiscono a delineare. E il percorso di Perniola negli anni Sessanta e Settanta mostra, se colto nelle sue linee essenziali, il travaglio d'una *intelligenza* collocata a sinistra, divisa tra il desiderio di porre qui e ora un'alternativa allo stile borghese di vita e la difficoltà di proporre nuove forme politico-istituzionali nel cui alveo quegli 'altri mondi' potessero sorgere. Ancora oggi ci troviamo nel cono d'ombra di quelle torri di Babele che dovevano dare l'assalto al cielo e svettano incompiute, solitarie nei campi incolti della nostra esperienza.

Luigi A. Manfreda

Andrea Tagliapietra

Perniola egizio.

Del buon uso dell'enigma in filosofia

L'Egitto del sentire

“Per un Greco”, leggiamo in un passo del romanzo ellenistico *Le etiopiche*, “ciò che si racconta e si dice sull'Egitto è sempre la cosa più affascinante di tutte” (Eliodoro di Emesa 1987: 168-169). Dai tempi di Pitagora, Erodoto e Platone, passando per la tarda antichità che fu dello stesso Eliodoro e del *corpus* di scritti esoterici attribuiti ad Ermete Trismegisto, per giungere fino all'obelisco e ai geroglifici barocchi della fontana di Piazza Navona, al Settecento illuminista e massone – il secolo che porterà Napoleone a combattere all'ombra delle piramidi –, e all'età contemporanea, con le scoperte dell'archeologia scientifica, le ricchissime collezioni museali del Louvre, del British, del Cairo e di Torino, ma anche con il mito *horror* della mummia, quello dell'Egitto è il fascino discreto di una familiare estraneità, di un'alterità perturbante proprio perché, mentre ci appare vicina e palesemente prossima, rimane al contempo remota e ostinatamente insondabile. Del resto, come ha scritto Jean Fallot in uno dei migliori contributi filosofici sull'antico Egitto e la sua cultura, la quale non è una pre-filosofia più di quanto sia una non-filosofia, benché si tratti senza dubbio di un “pensiero”: “è la Grecia che ha reso difficile l'approccio concettuale e artistico, perfino etico e religioso, all'Egitto. Ma lo ha anche reso possibile” (Fallot 2009: 20).

Così è sempre in uno specchio ellenico, formante e deformante, che noi vediamo l'Egitto con le sue piramidi, i geroglifici e le mummie, facendone spesso un'anticipazione imperfetta o un'antimetafora di tutto ciò che è e sarà greco e poi occidentale. L'Egitto da depositario dell'antichissima, comune e mai dimenticata sapienza dell'origine, che contrasta con l'immemore gioventù e con l'inclinazione alle catastrofi palingenetiche della civiltà ellenica – è questa la sintesi del racconto fatto a Solone dai sacerdoti di Sais, nelle pagine platoniche del *Timeo* e del *Crizia* –, si trasforma nella sua perfetta antitesi. La terra dei Faraoni diviene il luogo dell'inerzia minerale, il binario morto del cammino della storia: rovine senza progresso che, anzi, come immense colline di pietra appaiono percorrere a ritroso il cammino dalla cultura alla natura (Tagliapietra 2016: 9-49). L'Egitto è la prigione della

sterile e superstiziosa ripetizione rituale e dell'immota passività dei suoi colossali monumenti funebri, da cui è necessario liberarsi e prendere le distanze. Ecco che per allontanare l'inquietante estraneità dei codici culturali egizi bisognerà porre fra "noi" e "loro" un deserto d'acqua o di sabbia. Decisiva, in proposito, sarà la topica dell'Egitto mutuata dal libro biblico dell'*Esodo*, ossia da quella tradizione ebraica che, in età ellenistica, confluiva nell'alveo della cultura greca, dando vita ad uno dei principali rimpasti culturali di ciò che chiamiamo Occidente. A partire da Filone di Alessandria e poi negli autori della patristica cristiana greca e latina, come Origene o sant'Agostino, l'Egitto diviene l'emblema della prigionia della materia e della torbida opacità della carne. Il simbolo mosaico della schiavitù d'Egitto si fonde con il simbolo platonico del corpo come tomba dell'anima.

Eppure, per lasciar parlare ancora Fallot, c'è forse un modo per ridurre l'effetto distorsivo dello specchio greco mediante il quale guardiamo all'Egitto, ed è quello per cui dobbiamo rinunciare al procedere per concetti e per metodo di conoscenza, tanto quanto questi strumenti ci invischiano nella spiritualità idealizzante, nell'intellettualismo logico e nei dispositivi dualistici del *lógos* metafisico: "L'Egizio resta legato alla sensazione. Per lui è importante sentire, non concepire", sicché "se l'Egizio non faceva differenze tra ciò che è e ciò che appare, è comprensibile che per lui l'arte [...] fosse in vantaggio rispetto alla conoscenza e all'azione, che per noi sono mondi differenti. I due, arte e azione o arte e conoscenza, non erano per gli Egizi uno la realtà o la verità e l'altro la loro apparenza, ma entrambi erano reali, veri e attivi allo stesso titolo". E conclude: l'arte in Egitto "lega la vita sociale alla struttura animale e al fondo materiale delle cose e degli esseri, nella sua perennità" (Fallot 2009: 23).

Nelle parole di Fallot troviamo già il motivo dell'argomento di questo contributo sulla filosofia di Mario Perniola. Vi si intende indicare, in una ricerca che attraversa alcuni dei suoi saggi maggiori, una *via estetica* all'Egitto che, scalzando ma anche prendendo come punto di partenza l'interpretazione hegeliana delle lezioni di *Estetica* (Hegel 1976), poco a poco vede affiorare, intrecciandoli e tenendoli assieme in un sistema figurale, molti dei temi del pensiero e dell'opera di Perniola, là dove si delinea una posizione alternativa all'intellettualismo metafisico della tradizione filosofica, al climax anestetico e indifferentista del postmoderno e infine ai meccanismi estranianti di quella sensologia contemporanea del *già sentito* (cfr. Perniola 1991: 3-36), che da entrambi discende. Una chiave "erudita" per comprendere il ruolo strategico dell'arte che si estende a un'originale visione d'insieme dei fenomeni che caratterizzano l'orizzonte dell'attualità culturale e del pensiero. Del resto, la scrittura filosofica di Perniola sembra prediligere questo uso differenziale, ironico-critico dell'erudizione. Senza perdere in linearità e in chiarezza Perniola si sofferma spesso su etimologie, dettagli di immagini, allegorie, aneddoti, miti, storie e "storielle", in coerenza con i tratti distintivi di quella "differenza italiana" (cfr. Perniola 1985: 123-136) che il filosofo ha avuto il merito di valorizzare anche nei suoi aspetti peculiarmente "egizi" – si pensi alle tipologie animali di Giordano Bruno (cfr. Perniola 1998: 54-61), ma anche al metodo "geoglifico" vichiano nell'indagine degli *antiquissimi* o all'onnipresente tema della corporeità – decenni prima che il canone del pensiero italiano, sotto l'insegna della

nozione di “vita”, fosse riassunto nella prospettiva, più teoretica che storiografica, del cosiddetto *Italian Thought* (cfr. Esposito 2010). L'erudizione in Perniola serve per provocare pensiero, per dischiudere spiragli ermeneutici che illuminano il panorama del presente.

Un “Egitto del sentire”, quindi, che si contrappone al suo uso genealogico. L'Egitto di Perniola non si mostra in uno specchio, seppur deformante, ma è semmai la lente attraverso cui il filosofo guarda all'esperienza contemporanea, traendone motivi d'ispirazione per affrontare quello che Foucault chiamava “il problema del presente” (Foucault 1998: 253). Allora l'Egitto non sta più dietro, alle spalle, ma avanti e di fronte, non è il bersaglio di uno sguardo retrogrado, archeologico, in cerca di un'*origine*, magari di un *falso inizio* da cui prendere le distanze filosoficamente, come hanno fatto i Greci e ha ricorrentemente cercato di fare la cultura successiva ma, citando il sottotitolo di *Enigmi*, (Perniola 1990), un *momento*, il “momento egizio nella società e nell'arte”, ossia un tratto della contemporaneità che stiamo vivendo, da sondare nelle sue risorse e nelle sue potenzialità, una configurazione dell'attuale da criticare e comprendere.

Mummie. Arte tattile, tessuto, cosa, sex-appeal dell'inorganico

Negli scritti di Perniola l'Egitto si presenta come uno dei caratteri distintivi di quella categoria estetica del contemporaneo definita *neoantico* (cfr. Perniola 1995). Si tratta di una nuova sensibilità che, come leggiamo in *Disgusti*, non riguarda solo le arti, ma investe la cultura nella sua concezione più ampia e comprensiva. Negli antichi, non più prigionieri della formalità del paradigma classico e neoclassico, lo sguardo neoantico non cerca l'origine ma l'*estraneo*. All'interno dell'Occidente, nelle pieghe della sua storia, il neoantico coglie una differenza che è stata presente e operante fin dalla più remota antichità, cioè fin dall'antico Egitto.

La tradizione occidentale – scrive Perniola – è stata il teatro in cui si sono affrontate due opposte strutture concettuali, due opposti modi di vita, due opposte concezioni dell'arte: la prima di carattere metafisico, fondata sul profondo divorzio tra il pensare e il sentire; la seconda invece di carattere storico, che ha considerato il pensare e il sentire nella loro inseparabilità e che si è manifestata artisticamente nell'importanza assegnata alla tattilità e al ritmo (Perniola 1998a: 126).

È questa seconda concezione che, sulla scorta dell'opera di Alois Riegl e, in particolare, della sua *Grammatica storica delle arti figurative* (Riegl 2008), consente a Perniola di scalzare il paradigma classico. Del resto, la filosofia della storia sottesa allo sviluppo canonico dell'arte occidentale, subordinando il sentire al pensare, appare destinata a celebrare, presto o tardi, l'hegeliana morte dell'arte, conseguenza inevitabile a partire dalla sua già platonica “destituzione filosofica” (cfr. Danto 2008). Rispetto a questo esito, che approda alla banalizzazione ludica del post-moderno e a quello che Perniola chiamava, memore della lezione di Debord, il “neoscurantismo spettacolare contemporaneo” (Perniola 1998a: 126), il neoantico mette in scena un sovvertimento strategico della genealogia canonica. Il neoantico,

infatti, trasforma la classicità da esemplare vertice estetico dell'arte europea, in un'età intermedia e di transizione, stretta fra gli estremi, assai più significativi, del momento egizio, preclassico, e di quello tardoromano, postclassico. Entrambi i momenti in questione sono al di qua della forma metafisica, ma entrambi esprimono al massimo livello la volontà d'arte e, quindi, entrambi appaiono più importanti rispetto alla posizione di compromesso, vale a dire vicina al punto di vista naturalistico del senso comune, della classicità. Del resto l'Egitto inaugura l'avventura dell'arte proprio perché la concepisce in discontinuità, vale a dire come perfezionamento estetico della natura in direzione di ciò che, oltre di essa, è eterno e inalterabile. L'arte egizia “non si presenta come mimesi della natura, ma intende creare entità indipendenti rispetto a questa, dotate di una pari dignità e autonomia, che stanno come cose tra le cose” (Perniola 1990: 54). Così, l'arte dell'antico Egitto “implica il primato dell'inorganico sull'organico” (Perniola 2011: 53), valorizza l'ornamento come astrazione, ritmo e aspirazione ad emanciparsi sensibilmente dall'organicità vivente, senza per questo dover costruire la topica trascendente della forma, basata sulla sublimazione della metaforica della vista, ma soprattutto su quella separazione sensoriale e concettuale del vedere dal toccare che decorporalizza e decosalizza l'immagine (cfr. Nancy 2005) e che inaugura, con l'esordio del vocabolario greco dell'idea elaborato da Platone e Aristotele a partire dalla metaforica dello specchio, il nucleo metafisico dell'estetica occidentale (cfr. Tagliapietra 2008). “Gli egizi”, precisa Perniola nelle pagine dell'*Estetica contemporanea* dedicate a Riegl, “conferiscono un grande rilievo al contorno, alla linea, alla continuità della superficie: essi creano un'arte che può essere definita come ‘tattile’ perché conforme alle indicazioni forniteci dal tatto” (Perniola 2011: 55). Questa materialità istologica dell'arte egizia è confermata anche da interpreti piuttosto lontani dall'approccio di Riegl, come il filosofo-teologo russo Pavel Florenskij che, ricorda Perniola, per spiegare l'epifania dell'icona come esperienza sensibile e concreta dell'invisibile divino sottolineava il nesso storico-genetico fra le icone bizantine e la pittura di mummie dell'antico Egitto (cfr. Perniola 2011: 61).

La tattilità dell'arte egizia mira a produrre oggetti “che hanno lo stesso statuto ontologico delle cose” (Perniola 1998a: 120). Il “momento egizio” determina una sorta di scambio e di transito continuo tra spirituale e materiale, tra cose vive e cose morte, tra natura e arte, tra l'interno e l'esterno, tra l'umano animale e la cosa: la piramide è come un enorme cristallo che emerge e si solidifica, affiorando dal flusso delle acque del Nilo, i raggi infuocati del sole, che rimbalzano dalla terra verso il cielo, si pietrificano nello slancio acuminato degli obelischi senz'ombra, le statue dei Memnoni risuonano colpite dalla luce dell'alba. Perniola ricorda il gusto degli antichi egizi per la danza, che defunzionalizza i movimenti corporei naturali, e soprattutto lo spettacolo dei quadri viventi, dove gli attori non imitavano un'azione, ma sottoponevano la loro fisicità, naturalmente mimetica, a uno straniamento inorganico, non teatrale ma *teatrico*, approdando alla considerazione del corpo “come una veste di carne, come una tunica di pelle di qualcosa a cui è impossibile dare una forma adeguata” (Perniola 1990: 54). Si tratta di una versione statica del “nudo elettronico realizzato dalla grafica computerizzata” e della “veste di carne dei riti di possessione delle religioni afro-americane” (Perniola 1985: 101)

che ritroviamo nello scenario dell'espressione contemporanea. Del resto, anche le mummie sono corpi "senz'organi", per riprendere in senso letterale l'espressione artaudiana e deleziana, dal momento che le viscere e il cuore venivano conservate a parte, nei vasi canopi, riconducendo la carne alla cosalità neutra del tessuto delle bende che avvolgevano l'involucro ormai altrettanto inorganico e, per così dire, tessile, di pelle, muscoli e ossa.

Così all'Egitto può essere ricondotto il tema cardinale del pensiero di Perniola, ovvero quello del *sentire* come dimensione propria dell'estetica contemporanea, svincolata vuoi rispetto alla subordinazione metafisica antica della *forma*, tipica dell'ontologia classica, vuoi nei confronti della circoscrizione metafisica moderna della soggettività, della spontaneità e dell'immediatezza, ossia della *vita*, in cui finisce per imbrigliarla la declinazione gnoseologica della riflessione postcartesiana. L'Egitto diviene così l'inizio di un canone estetico alternativo che passa per il materialismo grecolatino e per l'illusionismo ottico dell'età tardoromana, confluisce nel barocco, trova riverberi nella "differenza italiana", giungendo alla contemporaneità, dove queste epoche riaffiorano, facendosi leggere in filigrana nei fenomeni della società e dell'arte.

In *Del sentire cattolico* il tratto comune di quest'esperienza, che consente di accostare l'Egitto all'orizzonte culturale del cattolicesimo, viene indicato in una particolare forma del sentire, il *sentire rituale*. "Nella concezione corrente", scrive Perniola, "il sentire è pensato come alcunché di essenzialmente soggettivo, spontaneo, immediato e antiformalistico, mentre al rito vengono attribuiti i caratteri di formalità, convenzionalità, stereotipia e rigidità". Si tratta, allora, di sovvertire il "pregiudizio antirituale molto radicato nella modernità, il quale privilegia lo spirituale rispetto al corporeo, l'interiore rispetto all'esteriore, la vita rispetto alla forma, l'intenzione rispetto all'operare" (Perniola 2001: 64). Il sentire rituale demolisce le costruzioni ideologiche che hanno plasmato l'esperienza moderna del sentire in chiave sentimentale e fa emergere, per contrasto, le nozioni di *cosa* e di evento estatico di *qualcosa*. Come "sentire cattolico" fornisce una solida chiave interpretativa per spiegare la differenzialità del pensiero italiano e ispanico-latino (tardoscolastico) rispetto al canone europeo della filosofia. D'altra parte, riscontrando gli aspetti del sentire rituale nelle opere della scrittrice brasiliana Clarice Lispector, Perniola osserva come "questo tipo di sensibilità" intrattenga "una stretta relazione con il modo in cui la cultura egizia è stata vista dalla filosofia moderna" (Perniola 2001: 156).

L'esperienza dell'essere umano come "cosa che sente" va senza dubbio collegata al saggio più noto di Perniola, ovvero *Il sex appeal dell'inorganico*, là dove il filosofo accosta tutta una serie di fenomeni della cultura contemporanea (musica rock, realtà virtuale, cyberpunk e splatterpunk, performance teatrali e installazioni artistiche) all'esperienza postumana di una sessualità spogliata dalla differenza sessuale e dal vitalismo organico del desiderio e del piacere: una *sessualità neutra* ma non per questo neutralizzata, inorganica ma in preda ad un'eccitazione astratta e infinita, "sospesa e artificiale" (Perniola 1994: 5). Va osservato come Perniola giunga alla tematica della cosa mediante un ripensamento originale del sentire mediato dal modello egizio, estraneo al dispositivo personificante e soggettivo, e non attraverso una

riflessione sulle ambiguità e ambivalenze dello statuto giuridico della persona, ricavate dall'antico *ius* romano, come nel più recente pensiero di Esposito (cfr. Esposito 2014). È nelle pagine di *L'arte e la sua ombra* che Perniola pone esplicitamente il nesso con l'Egitto, parlando di "versione egizia" del *sex appeal dell'inorganico*. Nella ricorrente moda culturale dell'"egittomania", scrive il filosofo, "è implicita un'ecitazione sessuale che si nutre di aspetti feticistici, sado-masochistici e necrofilii, dei quali il *bondage* evocato dalle mummie è il più noto ed evidente". Ma le bende della mummia, oltre al corpo tessuto della cosa che sente, richiamano metaforicamente il testo, ricordandoci, aggiunge Perniola, "che l'Egitto è stato anche il paese della scrittura ideografica" (Perniola 2000: 29). I geroglifici non sono una forma di scrittura basata sulla rappresentazione, che rimanda alla mente specchio della natura e in seguito alla coscienza di un oggetto da parte di un soggetto, ma raffigurazioni che avvicinano il testo al suo essere una cosa. Si tratta, del resto, di una scrittura riservata ai monumenti e agli oggetti, mentre per gli usi diversi e quotidiani c'erano le scritture ieratica o demotica. Di qui la ragione profonda, si potrebbe dire strutturale in quanto scrittura non "logocentrica", dell'antica intraducibilità dei geroglifici e l'affiorare della categoria a cui Hegel riconduceva l'intera cultura egizia, ossia l'enigma, là dove "la lingua degli Egiziani è ancora il geroglifico, non la parola", così che "lo spirito si estrinseca, ma solo nei modi del sentire" (Hegel 1941: II, 229).

Piramide. Aporia ed enigma

Quando nel novembre del 2005 Peter Sloterdijk partecipa al convegno parigino su Derrida al Centre Pompidou, organizzato ad un anno dalla morte del padre della decostruzione, intitola il suo intervento *Derrida, un Égyptien*, che nella traduzione italiana diventerà *Derrida egizio*. E tuttavia, se leggiamo con attenzione il testo di Sloterdijk, comprendiamo che Derrida è egizio in analogia con quel "Mosè egizio" di cui parlano Freud in *L'uomo Mosè e la religione monoteistica* (cfr. Freud 2013), e l'egittologo Jan Assmann (cfr. Assmann 2000). Infatti, come recita il sottotitolo del saggio di Sloterdijk, ciò di cui si tratta, da ultimo, affrontando la questione del lascito filosofico di Derrida, ossia la decostruzione e le sue pratiche intratestuali e intertestuali, è "il problema della piramide ebraica".

Sloterdijk suggerisce di partire dal passo obbligato dell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche* secondo cui ogni segno "è la *piramide* nella quale si è messa e si serba un'anima straniera" (Hegel 1975: 448), per cogliere il senso del lavoro decostruttivo sulla "diafana" semiologia platonico-hegeliana, che avrebbe spinto Derrida a trasformare la piramide in un pozzo (cfr. Derrida 1997: 105-152). Tuttavia, prosegue Sloterdijk, non è in questione soltanto il problema dell'irriducibilità della materialità della scrittura, dell'esteriorità, della temporalità e della differenzialità dei segni all'idea e al suo ritorno, senza resti né spoglie mummificate, nel pensiero. Come Mosè, Derrida fugge dall'Egitto. Trasferisce la "piramide proveniente dal deserto egiziano" nel "pozzo notturno, silenzioso come la morte e risonante di tutte le voci potenziali che tiene in riserva" (Derrida 1997: 115). Si tratta, per dirla con altre parole, di ricondurre l'enigma della piramide al mistero che serra le lab-

bra del lutto, anzi al bordo di un pozzo tombale che, “rappresenta la vita umana che, in quanto tale, è sempre sopravvivenza” (Sloterdijk 2007: 69).

La piramide ora è ebraica e, come glossa Sloterdijk, “egizio” diviene “il predicato di tutte le costruzioni che possono essere sottoposte alla decostruzione, eccezion fatta per la più egizia di tutte le strutture: la piramide”, la cui forma “non è altro che il resto indecostruibile di una costruzione che, nel progetto dell’architetto, è stata edificata conformemente all’aspetto che assumerebbe dopo il suo crollo” (Sloterdijk 2007: 40). La piramide, allora, anticiperebbe il lavoro della morte e del tempo, che trasforma i monumenti non in rovine al limite della storia, come ancora credeva Hegel, affermando che l’Egitto è “il paese delle rovine per eccellenza” (Hegel 1941: II, 230), ma in macerie, cioè in un ammasso, casuale e informe, di resti, avanzi e rifiuti.

La piramide non è più un enigma, ma un’*aporia*, secondo l’interpretazione che Perniola forniva di uno dei saggi dell’ultima fase del pensiero derridiano, *Aporie*. Per Derrida aporetica non è la morte in generale, ossia come questione filosofica ed estetica, “ma la propria morte, la quale costituisce un’esperienza interminabile, indipendente dalle condizioni di salute in cui ci si trova” (Perniola 2017: 33; Perniola 2005: 48-49). La parola greca *aporia* significa “vicolo cieco”, “passaggio impraticabile”, ma anche “stallo”. L’*aporia* intesa come blocco dell’inesperibile, inerzia melanconica, mistero che annulla completamente l’attività del pensiero o, per impiegare un’altra espressione dell’ultimo Derrida, “segreto incondizionato” (cfr. Derrida 1997), non consente, a parere di Perniola, di accedere a quel “disinteresse estetico” e a quello stoico “distacco nei confronti di se stesso” del filosofo-artista, che permetterebbe di considerarla, invece, alla stregua dell’enigma, cioè come un transito senza alienazione né redenzione. Così l’*aporia* derridiana appare intransitabile e anestetica: “L’*aporia* non può mai essere sopportata come tale. L’*aporia* ultima è l’impossibilità dell’*aporia* come tale” (Derrida 2004: 137).

È difficile sottovalutare l’importanza strategica della figura dell’enigma nella riflessione di Perniola, che vi accede da diverse porte: oltre all’Egitto e alla lettura hegeliana della civiltà e dell’arte egizia, dalla *Teoria estetica* di Adorno, con il carattere di enigma dell’opera d’arte (cfr. Adorno 2009: 159-182), dalle filosofie di Merleau-Ponty e Hartmann (cfr. Perniola 2011: 113), dalla figura barocca della piega (cfr. Deleuze 2004), dall’acutezza e dall’arguzia di Graciàn (cfr. Perniola 1990: 125-139) e dallo “stile di pensiero enigmatico e paradossale degli ultimi scritti di Luigi Pareyson” (cfr. Perniola 2010: 43; Perniola 1998a: 133-154), ossia del maestro di Perniola. Ma “enigma” è soprattutto una parola che rinvia ad Eraclito e alla sapienza greca, ossia a ciò che precede la stessa nascita platonica della filosofia (cfr. Colli 1975). Con Platone, infatti, “enigma” non sarà più un carattere della realtà, ma un artificio retorico, una strategia occultante del discorso: “parliamo per enigmi”, scrive nel *Carmide* (161d 1-2), quando chi parla non ha “certo in mente ciò che le parole dicono” (Platone 1984: 126). Anche Aristotele sfiora soltanto l’essenza dell’enigma quando, nella *Poetica* (22, 1458a 26-28), lo paragona alla contraddizione che si produce accostando non cose impossibili, ma semplicemente le loro parole, come accade esprimendosi mediante metafore (cfr. Aristotele 1984: 247). L’enigma inteso in questo senso decaduto è un’invenzione greca e tardiva: “in

Egitto non si è mai parlato di un enigma della sfinge” (Fallot 2009: 26). L'enigma come detto oscuro o equivoco è affine a ciò che diventerà il segreto nell'orizzonte contemporaneo della comunicazione (cfr. Perniola 2004: 9-13; Perniola 2009), con la catastrofe dell'ordine simbolico che la accompagna. “Enigma”, allora, non è una tecnica linguistica per nascondere la verità, là dove si dà per scontato che la verità sia cosa che pertiene esclusivamente al discorso logico rispecchiato nel linguaggio. È la verità stessa, restituita alla dimensione del sentire, ad essere intimamente enigmatica.

Perniola ricupera ad un concreto uso filosofico l'enigma affermando il carattere unitariamente enigmatico della realtà, percorsa da una duplicazione e, quindi, da un'ontologia del doppio e del simulacro (cfr. Perniola 1980) che non si risolve mai nell'asimmetria di un oltrepasamento, nel passaggio a una differenza risoltrice, trascendente per gli antichi (originale/copia), immanente per i moderni (soggetto/oggetto; persona/cosa), ma in un transito: “che è insieme un passare dallo stesso allo stesso e un permanere di ciò che è in sé differente, un riposante trasmutare e un trasmutante riposare” (Perniola 1990: 24). Enigma è la cifra del rapporto stretto tra il pensiero e l'esperienza del sentire, che si instaura oggi, nel presente, con la progressiva diafanizzazione della soggettività e la reciproca osmosi tra l'uomo e le cose, per il quale gli esseri umani sono stati investiti della reificazione più radicale e profonda – Perniola evoca in proposito la figura klossowskiana della *moneta vivente* (cfr. Perniola 2004: 91-93) –, mentre le cose, come avviene nei cartoni animati della Pixar, hanno assunto un carattere sempre più umano (cfr. Tagliapietra 2019: 70-127).

Un'efficace metafora dell'enigma diventa allora la trasparenza (cfr. Perniola 1998a: 76-90), che non è affatto la presunta immediatezza e spontaneità dell'ovvio e del banale, la *glasnost* della comunicazione dei segreti di Stato o l'esibizionismo spudorato e narcisista degli individui nei social network e nei reality show (cfr. Tagliapietra 2006). Trasparente, infatti, si dice di un corpo fragile ed esposto all'insicurezza di un duplice transito, che filtra e consente di vedere attraverso e, allo stesso tempo, richiede, per essere intravisto, l'esplorazione paziente di uno sguardo obliquo, opacizzante, come si fa inclinando rispetto alla luce la superficie di un cristallo.

Se la pazienza anestetica (cfr. Grossos 2004: 15-35) è stata la virtù stoica per antonomasia, si potrebbe dire che, per il filosofo contemporaneo, deposte sia l'antica maschera cinica del guerriero sia la maschera neocinica dello Zelig dei nostri giorni (cfr. Perniola 1998a: 33-45 su Sloterdijk 1992), l'enigma della realtà prospetta l'esercizio neostoico (e neogegizio) di una pazienza estetica, di un'attesa senza aspettative e, quindi, di un'ermeneutica non del segno che rinvia oltre la cosa, ma della traccia sensibile, che permane, come cosa tra le cose. L'enigma, infatti, non va *risolto*, ma sopportato. Non è un indovinello, un problema o un gioco di parole del soggetto, né un complesso dispositivo logico da analizzare e spiegare nell'oggetto, ma la realtà stessa nel suo spessore sensibile. Allora l'enigma va innanzitutto *assorbito*, alla stregua di ciò che fa la porosità di una spugna, nell'atopia strategica del filosofo (cfr. Perniola 1998b: 9-11), con una singolare mossa ermeneutica. Dell'enigma, cioè, si deve fare esperienza mediante un'*incorporazione criptica*. “È

possibile sottrarsi al cinismo melanconico in cui l'arte e la filosofia sembrano irrimediabilmente cadute”, leggiamo in conclusione di *L'arte e la sua ombra*, “a prezzo di sprofondarle in una cripta a cui è molto complicato accedere”. “In questa prospettiva”, aggiungeva Perniola, memore, forse, della cripta che sta celata nel cuore di ogni piramide, “il compito del filosofo-artista sarà quello di un guardiano di tombe” (Perniola 2000: 101).

Bibliografia

- Adorno, T.W., [1970] *Ästhetische Theorie*, trad. it. di F. Desideri, G. Matteucci, 2009, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi.
- Aristotele, 1984, *Poetica*, trad. it. di M. Valgimigli, in *Opere*, a cura di G. Giannantoni, Roma-Bari, Laterza, vol. X, 191-271.
- Assmann, J., [1997] *Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism*, trad. it. di E. Bacchetta, 2000, *Mosè l'egizio. Decifrazione di una traccia di memoria*, Milano, Adelphi.
- Colli, G., 1975, *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi.
- Danto, A.C., [1986] *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, trad. it. di C. Barbiero, a cura di T. Andina, 2008, *La destituzione filosofica dell'arte*, Palermo, Aesthetica.
- Deleuze, G., [1988] *Le pli. Leibniz et le Baroque*, trad. it. di D. Tarizzo, 2004, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Torino, Einaudi.
- Derrida, J., [1972] *Le puits et la pyramide. Introduction à la sémiologie de Hegel*, in *Marges de la philosophie*, trad. it. di M. Iofrida, 1997, *Il pozzo e la piramide. Introduzione alla semiologia di Hegel*, in id., *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 105-152.
- Derrida, J., [1993] *Passions. Khôra. Sauf le nom*, trad. it. di G. Dalmasso, 1997, *Il segreto del nome*, Milano, Jaca Book.
- Derrida, J., [1996] *Apories. Mourir-s'attendre aux "limites de la vérité"*, trad. it. di G. Berto, 2004, *Aporie*, Milano, Bompiani.
- Eliodoro di Emesa, [III-IV d. C.] *Aithiopikon Biblion*, trad. it. di A. Colonna, 1987, *Le etiopiche*, Torino, UTET.
- Eposito, R., 2010, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi.
- Eposito, R., 2014, *Le persone e le cose*, Torino, Einaudi.
- Fallot, J., [1992] *La pensée de l'Égypte antique*, trad. it. di B. Chitussi, 2009, *Il pensiero dell'Egitto antico*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Foucault, M., [1984] *Qu'est-ce que les Lumières?*, (lezione al Collège de France, 1983), in *Magazine littéraire* n.207, trad. it. di A. Pandolfi, 1998, *Il problema del presente. Una lezione su "Che cos'è l'Illuminismo?" di Kant*, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste. Vol. 3 (1978-1985: Estetica dell'esistenza, etica, politica)*, Milano, Feltrinelli, 253-261.
- Freud, S., [1939] *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, trad. it. di P.C. Bori, G. Contri, E. Saggittario, 2013, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Grossos, P., 2004, *L'inquiète patience. Essai sur le temps requis*, Chatou, Les Éditions de la Transparence.
- Hegel, G.W.F., [1830] *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, trad. it. di B. Croce, 1975, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Roma-Bari, Laterza.
- Hegel, G.W.F., [1837] *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, trad. it. di G. Calogero, C. Fatta, 1941, *Lezioni sulla filosofia della storia*, 4 voll., Firenze, La Nuova Italia.
- Hegel, G.W.F., [1842-1843] *Vorlesungen über die Aesthetik*, trad. it. di N. Merker, N. Vaccaro, *Estetica*, 1976, Torino, Einaudi.
- Nancy, J.-L., [2003] *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, trad. it. di F. Brioschi, 2005, *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Perniola, M., 1980, *La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli.

- Perniola, M., 1985, *Transiti. Come si va dallo stesso allo stesso*, Bologna, Cappelli.
- Perniola, M., 1990, *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte*, Genova, Costa & Nolan.
- Perniola, M., 1991, *Del sentire*, Torino, Einaudi.
- Perniola, M., 1994, *Il sex-appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi.
- Perniola, M., (a cura di), 1995, *Il pensiero neo-antico. Tecniche e possessione nell'arte e nel sapere del mondo contemporaneo*, Milano-Udine, Mimesis.
- Perniola, M., 1998a, *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*, Genova, Costa & Nolan.
- Perniola, M., 1998^b, *Transiti. Filosofia e perversione*, Roma, Castelvecchi.
- Perniola, M., 2000, *L'arte e la sua ombra*, Torino, Einaudi.
- Perniola, M., 2001, *Del sentire cattolico. La forma culturale di una religione universale*, Bologna, il Mulino.
- Perniola, M., 2004, *Contro la comunicazione*, Torino, Einaudi.
- Perniola, M., 2005, *Remembering Derrida*, in *Substance*, n.1, issue 106, 48-49.
- Perniola, M., 2009, *Miracoli e traumi della comunicazione*, Torino, Einaudi.
- Perniola, M., 2010, *Più-che-sacro, più-che-profano*, Milano-Udine, Mimesis.
- Perniola, M., 2011, *L'estetica contemporanea. Un panorama globale*, Bologna, il Mulino.
- Perniola, M., 2017, *Estetica italiana contemporanea*, Milano, Bompiani.
- Platone, 1984, Carmide, trad. it. di P. Pucci, in *Opere*, Roma-Bari, Laterza, vol. IV, 113-143.
- Riegl, A., [1897-1899] *Historische Grammatik der bildenden Künste*, trad. it. di C. Armentano, a cura di A. Pinotti, 2008, *Grammatica storica delle arti figurative*, Macerata, Quodlibet.
- Sloterdijk, P., [1983] *Kritik der zynischen Vernunft*, ed it. a cura di M. Perniola, A. Ermano, 1992, *Critica della ragion cinica*, Milano, Garzanti.
- Sloterdijk, P., [2006] *Derrida, un Égyptien. Le problème de la pyramide juive*, trad. it. di R. Kirchmayr, 2007, *Derrida egizio. Il problema della piramide ebraica*, Milano, Raffaello Cortina.
- Tagliapietra, A., 2006, *La forza del pudore. Per una filosofia dell'inconfessabile*, Milano, Rizzoli.
- Tagliapietra, A., 2008, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Tagliapietra, A., 2016, *La lezione delle rovine. Dialettica della catastrofe*, in Volney C.-F., *Le rovine, ossia meditazione sulle rivoluzioni degli imperi* [1791], a cura di A. Tagliapietra, M. Bruni, Milano-Udine, Mimesis.
- Tagliapietra, A., 2019, *Filosofia dei cartoni animati. Una mitologia contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri.

Editoriale

Per Mario Perniola

Mario Perniola. Enigma, storia, scrittura

Andrea Tagliapietra, *Perniola egizio. Del buon uso dell'enigma in filosofia*

René Capovin, *Un'uscita dagli anni Settanta. Perniola e i simulacri*

Luigi A. Manfreda, *Paesaggi plastici*

Pierre Dalla Vigna, *Alla ricerca dell'intellettuale collettivo. Mario Perniola e le riviste: da Tempo Presente ad Agaragar*

Massimo Di Felice, *Per un'altra comunicazione: cinque passi nel pensiero comunicativo di Mario Perniola*

Enea Bianchi, *More-Than-Life. Mario Perniola's Early Writings on Art Theory (1966-1972)*

Testo

Pierre Sansot, *Prefazione alla edizione francese de L'alienazione artistica*

Documenti

Corrispondenze, *Ritrovarsi nel mondo. Conversazione con Emilio Garroni e Mario Perniola*

Giuliano Compagno, *Piccolo archivio privato di un Pensiero*

Saggi

Deborah De Rosa, *Percepire l'espressione, esprimere la percezione: fenomenologia e cinema in Merleau-Ponty*

Marco Deodati, *In the mood for. Dimensioni della Stimmung*

Note e Rassegne

Marco Russo, *Il senso dei sensi. Il progetto estesiologico di Plessner*

Luca Taddio, *Ontology of illusion and the genesis of meaning*

Recensioni

Federico Pierotti, *Diorama Lusitano. Il cinema portoghese come archeologia dello sguardo* (Vania Baldi)

Massimiliano Biscuso, *Leopardi tra i filosofi e Gli usi di Leopardi. Figure del leopardismo filosofico italiano* (Pierfrancesco Lorenzini)

Wang Jianjiang, *Bie-Modern: Discourse Innovation & International Academic Dialogue* (Enea Bianchi)

Gilles Kepel, *Uscire dal caos. Le crisi nel Mediterraneo e nel Medio Oriente* (Wasim Salman)

Schede

Federico Rampinini, *Musica e utopia. Ernst Bloch e la filosofia della musica* (Milosh F. Fascetti)

Abstracts

Notizie sui collaboratori

Indice dei numeri precedenti

In copertina: *Mario Perniola*
di Francesco Bentivegna

ISSN 1723-0284

euro 14,00

ISBN 978-88-5756-880-5



9 788857 568805