



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Dottorato di Ricerca in Studi Umanistici

Indirizzo: Filosofia

Ciclo XXIX

Tesi di Dottorato

Cioran e l'Utopia Prospettive del grottesco

Relatore: **prof. Fabrizio Meroi**

Coordinatrice del Dottorato: **prof.ssa Elvira Migliario**

Dottorando

Paolo Vanini

anno accademico 2015-2016

INDICE

| | |
|---------------------------|---|
| Introduzione | 7 |
|---------------------------|---|

Cap. I – Metamorfosi di una caverna

| | |
|----------------------------------------|----|
| I.1 Alle soglie di una grotta | 28 |
| I.2 Una storia ai margini | 48 |
| I.3 Trasfigurazioni malinconiche | 67 |

Cap. II – Le isole di Saturno

| | |
|-----------------------------------------|-----|
| II.1 Un paradigma festivo | 95 |
| II.2 Proporzioni di una disfatta | 105 |
| II.3 Radici di un manico di scopa | 122 |

Cap. III – Antropologia di un licantropo

| | |
|--------------------------------------|-----|
| III.1 Una tentazione platonica | 136 |
| III.2 Statue, lupi, tiranni | 158 |
| III.3 La maschera del rancore | 172 |

Cap. IV – Trasfigurazioni della polvere

| | |
|---------------------------------------|-----|
| IV.1 Un riso grottesco | 192 |
| IV.2 Le rivelazioni di un museo | 203 |
| IV.3 Le domeniche della vita | 211 |

| | |
|--------------------------|-----|
| Conclusioni | 228 |
|--------------------------|-----|

| | |
|-----------------------------|-----|
| Ringraziamenti | 233 |
|-----------------------------|-----|

| | |
|---------------------------|-----|
| Bibliografia | 234 |
|---------------------------|-----|

INDICE ABBREVIAZIONI

- AA : *Aveux et anathèmes*
- AO : *L'agonia dell'Occidente. Lettere a Wolfgang Kraus (1971-1990)*
- AP : *Anthologie du portrait*
- AB : *Apologie de la barbarie. Berlin-Bucarest (1932-1941)*
- AF : *Antropologia filosofică*
- AL : *L'ami lointain. Paris-Bucarest*
- AP : *Anthologie du portrait: de Saint-Simon à Tocqueville*
- BV : *Bréviaire des vaincus*
- BV2 : *Bréviaire des vaincus II*
- C : *Cahiers. 1957-1972*
- CD : *Sur les cimes du désespoir*
- CP : *Le crépuscule des pensées*
- CT : *La Chute dans le temps*
- CTA : *Cahier de Talamanca*
- D : *Divagazioni*
- DF : *De la France*
- E : *Entretiens*
- EC : *Écartèlement*
- EA : *Exercices d'admiration*
- EN : *Exercices négatifs. En marge du Précis de décomposition*
- FI : *Face aux instants*
- HU : *Histoire et utopie*
- I : *De l'inconvénient d'être né*
- LL : *Le livre des leurres*
- LS : *Des larmes et des saints*
- MD : *Le Mauvais Démiurge*
- MP : *Mon pays*
- PD : *Précis de décomposition*
- SA : *Syllogismes de l'amertume*
- SD : *Solitude et destin*
- TE : *La tentation d'exister*
- TR : *La transfiguration de la Roumanie*
- V : *Vacillations*

*L'Angoisse était déjà un produit courant au temps des cavernes. On se figure
le sourire de l'homme de Néanderthal, s'il eût prévu que des philosophes
viendraient un jour en réclamer la paternité.
(Syllogismes de l'amertume, p. 185)*

*Une idée, un être, n'importe quoi qui s'incarne, perd sa figure, tourne
au grotesque. Frustration de l'aboutissement. Ne jamais
s'évader du possible, se prélasser en éternel
velléitaire, oublier de naître.
(De l'inconvénient d'être né, p. 736)*

INTRODUZIONE

Questa tesi nasce dalla tentazione di considerare *teoreticamente* la provocatoria definizione di Cioran secondo cui l'utopia rappresenterebbe «il grottesco *in rosa*»¹. Come spesso accade con il pensatore rumeno, l'ossimoro diventa uno strumento privilegiato per designare l'ambivalenza costitutiva di ciò che riguarda il fenomeno umano, nel caso specifico lo slancio utopico rivolto verso il bene e un presente storico contrassegnato dalle stimmate del male. Al riguardo l'utopia risulta essere una *caricatura* doppiamente paradossale della storia umana perché il suo aspetto «grottesco», e dunque ridicolmente mostruoso, è determinato non da un'eccessiva presenza del male, ma da una claustrofobica onnipresenza del bene: l'armonia sociale proiettata dalle utopie, come avrebbe giustamente notato Bronislaw Baczko, ricorda la perfezione planimetrica di una prigione di vetro del tutto trasparente, poiché illuminata in ogni luogo dall'inquietante lume di una Ragione che non concede nessun spazio d'ombra per l'imperfezione².

Cioran, che non avrebbe mai rinunciato alla possibilità di intraprendere la “strada sbagliata”, ha percepito più di chiunque altro la violenza implicita nel paradigma di una città ideale, nella quale gli uomini avrebbero dovuto seguire la “retta via” tracciata da un legislatore impeccabile. Dove tutto è razionalmente ordinato nella direzione di una felicità garantita dalla legge, l'infelicità si converte in una pratica illegale, che minaccia di sovvertire le regole basilari della convivenza civile: in Utopia, osserva Cioran, il male «è escluso per principio o per ragioni di Stato»³, evidenziando il fatto che, laddove tutti sono perfettamente eguali e felici, l'abolizione del *dolore* dovrebbe precedere quella della proprietà privata. La domanda che sorge inevitabile, e la cui risposta non può che essere tragicamente negativa, riguarda la dignità umana degli ipotetici cittadini utopiani: sono ancora uomini coloro a cui è vietato soffrire?

Ne *La Chute dans le temps* si legge che, «per un animale che ha sempre sofferto, è molto più facile soffrire che non soffrire»⁴. Tra i molti significati che si possono conferire a questa frase, vi è certo quello per cui l'uomo difficilmente rinuncerebbe alla delusione di veder tradite le proprie aspettative. L'utopia, che altrove viene definita «un sogno cosmogonico *a livello della storia*»⁵, è causa ed effetto di questa antropologica predisposizione al fallimento: causa, nella

¹ HU, p. 453. Salvo eventuali indicazioni, le traduzioni dai testi di Cioran sono mie.

² B. BACZKO, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1979.

³ HU, «Mécanisme de l'utopie», p. 495.

⁴ CT, «Sur la maladie», p. 588.

⁵ HU, «L'Âge d'or», p. 511, corsivo dell'autore.

misura in cui è generatrice di aspettative future; effetto, nella misura in cui vorrebbe essere la definitiva risposta alle delusioni passate. In entrambi i casi è comunque il segno di una fisiologica «assuefazione al non sostanziale, all'illusione acquisita, all'abitudine di considerare come esistente ciò che non lo è»⁶.

La possibilità di dare il proprio assenso al non-essere circo-scrive la peculiarità del caso umano, più precisamente la sua condizione *innaturale*, in quanto l'uomo è l'unico animale che può consacrarsi all'inesistente in quanto ne ha precedentemente *dimostrato* la consistenza ontologica. Se non fosse razionale, l'uomo non avrebbe nulla da argomentare e a cui dedicarsi: una constatazione abbastanza banale, ma che consente a Cioran di prendere in contropiede la metafisica tradizionale e di affermare che «l'animale razionale è il solo animale smarrito, il solo che, invece di persistere nella sua condizione originaria, si impegna a forgiarsene un'altra, contro i suoi interessi e quasi per empietà nei confronti della propria immagine»⁷.

Nel passaggio appena citato si evidenzia la discutibile peculiarità dell'essere umano, l'unico vivente che è chiamato a *dedurre il senso della propria esistenza* a partire dall'evidente insensatezza di un universo orientato verso la morte e la decomposizione. In questo paradossale scarto tra premessa e conclusione si inserisce la *speranza*, che si potrebbe definire come l'attitudine dell'animale razionale a credere nel non credibile, a confidare in ciò che non trova alcuna corrispondenza nel campo fenomenico del possibile. Cioran, che allude forse dalla distinzione heideggeriana tra mondo e ambiente, ne esaspera le conseguenze metafisiche, per arrivare a quell'impasse teoretica in cui il poter-essere dell'uomo si converte in un essere ridicolmente e ontologicamente impossibile: «un'ombra alle prese con dei simulacri, un sonnambulo che *si vede marciare*, che contempla i suoi movimenti senza discernerne la direzione né la ragione»⁸.

Come si vedrà nel corso di questo lavoro, tutta la riflessione di Cioran è segnata dal profondo rimpianto di non essere né pianta né animale, tanto che egli dipinge la saggezza come l'aspirazione dell'uomo a risalire le tappe dell'evoluzione in direzione contraria, fino al ricongiungimento con le forme di vita che non hanno subito il trauma di avere una *coscienza*: termine correlativo a quello di *storia* e che spiega il retroterra filosofico di questo strano percorso verso le origini. Se l'uomo è un *animale storico*, ovvero un'eccezione rispetto alle altre specie viventi, è proprio a causa della coscienza, di questa capacità di problematizzare il mondo e di distinguere, nell'indifferente anonimato delle cose, ciò che è giusto da ciò che è sbagliato. Una condizione

⁶ CT, «L'Arbre de vie», p. 531.

⁷ *Ivi*, p. 530.

⁸ *Ivi*, p. 529.

simboleggiata in modo emblematico dal mito biblico della Caduta, dalla scelta di Adamo di rinunciare all'immortalità per poter gustare il frutto della conoscenza del bene e del male. A proposito del nostro antenato veterotestamentario, scrive infatti Cioran:

In lui si manifestava già questa inattitudine alla felicità, questa incapacità a sopportarla che noi tutti abbiamo ereditato. L'aveva a portata di mano, poteva appropriarsene per sempre, la rifiutò, e da allora noi la perseguiamo senza ritrovarla; qualora la ritrovassimo, non ne faremmo un uso migliore. Cosa aspettarsi d'altronde da una carriera inaugurata da un'infrazione alla saggezza, da un'infedeltà al *dono di ignoranza* che il Creatore ci aveva dispensato? Precipitati a causa del sapere nel tempo, noi fummo nello stesso istante dotati di un destino. Poiché vi è destino solo fuori dal paradiso⁹.

La storia non è altro che la *durata* di questo destino; è la dimensione temporale nella quale si manifesta il continuo allontanarsi dell'uomo dalla condizione "paradisiaca" di un'esistenza non contaminata dalla ragione, dallo spirito e dalle idee. Nel paragrafo introduttivo del *Précis de décomposition* , dedicato alla «genealogia del fanatismo», Cioran prende in esame quel «passaggio dalla logica all'epilessia» che fa sì che un contrasto tra opinioni differenti sia il preludio di uno scontro ideologico tra fazioni opposte, quando le alternanze dialettiche tra tesi ed antitesi si tramutano in carnevalesche «farse sanguinanti»:

il principio del male risiede nella tensione della volontà, nell'inattitudine al quietismo, nella megalomania prometeica di una razza che crepa di ideali, che esplode sotto le sue convinzioni e che, per essersi compiaciuta a sbeffeggiare il dubbio e la pigrizia – vizi più nobili di tutte le sue virtù – si è impegnata in una via di perdizione, nella storia, in questo miscuglio indecente di banalità e apocalisse...¹⁰

Per comprendere che cosa sia il tempo storico, Cioran lo contrappone a quello mitologico – a ciò che, nel mito, precede e conclude il sorgere del divenire: da un lato *l'età dell'oro* , dall'altro *l'apocalisse* . Se la storia equivale a un *esilio* dalla «ebetudine felice del primo giardino»

⁹*Ivi*, pp. 524-525: «En lui se manifestait déjà cette inaptitude au bonheur, cette incapacité de le supporter dont nous avons tous hérité. Il l'avait sous la main, il pouvait se l'approprier pour toujours, il le rejeta, et depuis nous le poursuivons sans le retrouver; le retrouverions-nous que nous ne nous en accommoderions pas davantage. Qu'attendre d'autre d'une carrière commencée par une infraction à la sagesse, par infidélité au *don d'ignorance* que le Créateur nous avait dispensé ? Précipités par le savoir dans le temps, nous fûmes du même coup dotés d'un destin. Car il n'y a de destin qu'en dehors du paradis».

¹⁰ PD, pp. 3-4: «le principe du mal réside dans la tension de la volonté, dans l'inaptitude au quiétisme, dans la mégalomanie prométhéenne d'une race qui crève d'idéal, qui éclate sous ses convictions et qui, pour s'être complue à bafouer le doute et la paresse – vices plus nobles que toutes ses vertus – s'est engagée dans une voie de perdition, dans l'histoire, dans ce mélange indécent de banalité et d'apocalypse...»

– prima che Adamo o Prometeo venissero a contaminare la terra con il *peccato* della coscienza –, il rimpianto di questo giardino comporterà a sua volta il desiderio di essere estromessi dalla storia, per tornare da dove si era venuti¹¹. Tuttavia, se il divenire procede esclusivamente *in avanti*, l'unico modo per *ritornare* al tempo immutabile delle stagioni edeniche è postulare come necessaria la «fine della storia»: fine che comporterebbe un “salto” verso un’eternità in cui più nulla potrebbe accadere o mutare. In questo senso, nota Cioran, il sentimento dell’apocalisse partecipa della stessa nostalgia del paradiso perduto, tanto che «l’albero della vita» al quale Adamo aveva dovuto rinunciare nella *Genesi* (II, 9) ricompare una sola altra volta nel testo biblico e, non casualmente, come premio che l’angelo dell’*Apocalisse* (II, 7) promette a coloro la cui fede si mostrerà vittoriosa: «Così figura solo al primo e all’ultimo libro della Bibbia, come un simbolo sia dell’inizio che della fine dei tempi»¹².

L’utopia, in quanto volontà di fondare, *qui ed ora*, il nuovo cielo e la nuova terra che l’apostolo Giovanni si immaginava sopraggiungere alla conclusione di tutte le cose, sembra contenere in sé tutti gli inconvenienti del paradiso e tutti gli sconvolgimenti dell’ultima rivelazione. Risulta essere la conseguenza dell’incapacità degli uomini di rinunciare «alla ricerca d’un *altro tempo*» all’interno del tempo medesimo, nello sforzo «di conciliare l’eterno presente e la storia, le delizie dell’età dell’oro e le ambizioni prometeiche, o, per ricorrere alla terminologia biblica, di rifare l’Eden con i mezzi della caduta, permettendo così al nuovo Adamo di conoscere i vantaggi dell’antico»¹³. Cioran paragona questo slancio utopico verso una *beatitudine civile* a una «metamorfosi sogghignante del paradiso originale», a una trasfigurazione del divenire in «*storia intemporale*. Contraddizione nei termini, inerente alla speranza di un regno nuovo, di una vittoria dell’insolubile nel seno del divenire. I nostri sogni di un mondo migliore si fondano su un’impossibilità teorica. Di cosa stupirsi se, per giustificarli, si è dovuti ricorrere a dei paradossi *solidi?*»¹⁴

Nel Rinascimento quattrocentesco, il dibattito relativo alla città ideale si sviluppa originariamente all’interno della riflessione architettonica: è Leon Battista Alberti, nel suo *De re aedificatoria*, a stabilire i principi teorici attraverso i quali *progettare* un modello di città la cui struttura sia il riflesso geometrico della perfetta razionalità del cosmo. Nel suo trattato, la figura dell’architetto viene dipinta come una sorta di «demiurgo della materia», che si serve dell’ordine

¹¹ HU, «L’âge d’or», pp. 505-507.

¹² CT, «L’arbre de vie», p. 535.

¹³ HU, «L’âge d’or», p. 509.

¹⁴ HU, «Mécanisme de l’utopie», pp. 497-498.

matematico e geometrico delle forme per creare una «retorica spaziale» dei luoghi di convivenza civile: una retorica costituita da piante, strade, ponti, chiese, cupole e palazzi¹⁵. Certo, l'architetto si limita a disegnare la pianta di questi edifici, i quali verranno però costruiti secondo le indicazioni planimetriche tratteggiate sulla pagina: l'intersecarsi *reale* di viali e di piazze corrisponderà, allora, alla compiutezza *teorica* raggiunta dalla carta topografica, la quale ha precedentemente sancito i *rapporti di proporzione* secondo cui collocare le varie parti della città, dal centro fino alla periferia, così che le specificità fisiche di ogni luogo siano il più attinenti possibile alle funzioni pubbliche degli edifici che in quei punti saranno ospitati.

Il presupposto implicito del ragionamento è che non ci possa essere armonia sociale laddove lo spazio di convivenza cittadina è strutturalmente disarmonico: se la giustizia, da una prospettiva platonica, riguarda la possibilità che ad ogni cittadino sia consentito di *occupare il ruolo più consono* alle sue personali capacità (sia che si tratti di un artigiano, di un soldato o di un governatore), è altresì necessario che i luoghi in cui i cittadini svolgono queste mansioni siano organizzati in modo da non provocare una confusione delle rispettive cariche pubbliche¹⁶. La ragione per cui un tempio non può essere collocato accanto alle terme ha a che fare con quella distinzione di ruoli per la quale un mercante non può e non deve chiedere al sacerdote di lavargli la schiena: si tratta del bisogno di definire gli spazi fisici delle istituzioni in relazione alle funzioni sociali che queste rappresentano; di mostrare come ogni aspetto di ciò che si costruisce, da un'intera metropoli a una singola stanza, debba derivare da identici principi, che sappiano coniugare le esigenze estetiche di un'opera a quelle politiche che hanno portato a concepirla. Al riguardo l'Alberti tenta di chiarire che la città ideale sarebbe stata quella in cui un unico sovrano e un unico progettista avessero scelto il sito, definito la pianta stradale e assegnato a ogni struttura, dal palazzo del principe fino alle fognature, i giusti spazi e le giuste collocazioni. Qualora il sovrano non fosse stato sufficientemente competente in architettura, l'Alberti si sarebbe volentieri proposto in qualità di consigliere, nella convinzione che il modello di città da lui proposto avrebbe istituito una coerente disposizione residenziale, in grado di assegnare ai praticanti di ogni mestiere e agli appartenenti ad ogni gruppo sociale una determinata zona, a seconda del luogo e delle circostanze¹⁷. Questo avrebbe comportato due conseguenze divergenti e complementari, che si ritroveranno poi nella letteratura utopica successiva. Se ad ogni cittadino è garantito un loco in cui egli possa compiere la *funzione* che gli è stata assegnata, nella città ideale non ci sarà sufficiente spazio per gli *esclusi*, poiché tutti, dai nobili ai

¹⁵ A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Un genio universale*, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 345-380.

¹⁶ Su questo punto vedi: G.C. SCIOLLA (a cura di), *La città ideale nel Rinascimento*, Torino, UTET, 1975, in particolare il saggio introduttivo di L. FIRPO; C. QUARTA, *L'utopia platonica. Il progetto politico di un grande filosofo*, Bari, Dedalo, 1993.

¹⁷ Qui abbiamo seguito puntualmente le analisi di GRAFTON, *Leon Battista Alberti*, cit., p. 378.

meno abbienti, occuperanno una certa posizione e risponderanno ai doveri sociali che questa comporta. Tuttavia, l'integrazione degli emarginati all'interno del corpo sociale non è indice di una società egualitaria, bensì di una società la cui struttura gerarchica è talmente definita da *non ammettere eccezioni improduttive*: come le fogne, anche i poveri possono essere utili¹⁸.

Nel 1516, quando Thomas More conia il termine «utopia», la città immaginata da Alberti è rimasta un progetto teorico; in compenso, l'Europa si preparava a un secolo di guerre religiose e di sviluppo industriale, in cui molti sarebbero morti in nome di Dio o a causa della fame. Nel frattempo era stato scoperto il Nuovo Mondo, un continente situato dall'altra parte dell'oceano e abitato da innocenti selvaggi, che sembravano tanto vicini alla condizione paradisiaca dell'età dell'oro quanto predisposti a farsi deportare nel Vecchio Continente come schiavi. More, sfruttando lo spazio simbolico del mare aperto, racconta del viaggio di un saggio marinaio le cui disavventure lo avevano condotto fino alle estremità della terra, su un'isola chiamata Utopia, nella quale vige la migliore delle costituzioni possibile: una costituzione che realizzava, finalmente, l'ideale platonico della *kallipolis*¹⁹.

Su quest'isola, come sulle altre oasi che sarebbero state descritte a sua immagine e somiglianza, gli abitanti obbediscono felicemente alla legge e felicemente lavorano all'edificazione del loro benessere, seguendo giorno per giorno le innumerevoli normative che regolamentano ogni ora della loro vita, da quelle notturne del sonno a quelle diurne della fatica e dello studio, senza trascurare i viaggi, i pasti e l'amore, la preghiera, la guerra e la digestione. A loro proposito, scrive Cioran: «Qui si è costretti a una felicità fatta di idilli geometrici, di estasi regolamentate, di mille meraviglie nauseabonde, quali ne presenta necessariamente lo spettacolo di un mondo *perfetto*, di un mondo fabbricato»²⁰.

Si è portati a credere che la sensazione di «meraviglia nauseabonda» sia una reazione naturale di fronte al dramma recitato in Utopia, l'isola del «grottesco *in rosa*». Si comprende anche l'utilizzo del sostantivo «rosa» relativamente alla sfera semantica del grottesco, in quanto la deformazione mostruosa messa in scena dalle utopie è causata dalla promiscuità demoniaca di lavoro e redenzione, come se il “sudore della fronte” potesse improvvisamente trasformarsi in “acqua da offrire agli assetati”. Cioran afferma che la società escogitata dagli utopisti assomiglia a «un'istituzione filantropica» creata con il concorso del diavolo e accusa Thomas More

¹⁸ Sul rapporto tra integrazione sociale e imposizione del lavoro all'alba dell'epoca moderna, vedi: P. CAMPORESI, *Il libro dei vagabondi*, Torino, Einaudi, 1973, saggio introduttivo.

¹⁹ Su questo punto vedi: C. QUARTA, *Tommaso More. Una reinterpretazione dell'«utopia»*, Bari, Dedalo, 1991.

²⁰ HU, «Mécanisme de l'utopie», p. 493.

di essere il «fondatore delle illusioni moderne», ovvero di aver posto le premesse che avrebbero reso «l'ossessione del rendimento» uno dei valori irrinunciabili della modernità²¹.

Da quanto detto non si è stupiti dall'ostilità che Cioran mostra nei confronti di More e dei suoi epigoni, così come non risulta inaspettata la simpatia che egli prova verso Jonathan Swift e *I Viaggi di Gulliver*²². In un'implicita considerazione autobiografica, il filosofo rumeno afferma che:

Posto agli antipodi di un La Rochefoucauld, l'inventore di utopie è un moralista che non percepisce in noi altro che disinteresse, appetito di sacrificio, oblio di sé. Esangui, perfetti e nulli, folgorati dal Bene, sprovvisti di vizi e peccati, senza spessore né contorno, in nulla preparati all'esistenza, all'arte di arrossire di sé, di variare le proprie vergogne e i propri supplizi, essi non sospettano minimamente il piacere che ci ispira la resa dei nostri simili, l'impazienza con la quale attendiamo e seguiamo il loro capitombolo²³.

Affine allo spirito di un La Rochefoucauld, Cioran si potrebbe definire un moralista folgorato dal Male, un virtuoso nell'arte di pensare contro di sé, contro le sue vergogne e le sue illusioni, un apologeta dell'insostenibile, un infatuato della decadenza e delle imprese destinate al peggio. Poco o nulla di utopista, dunque, in questo grottesco anatomista della speranza. Eppure, in un passaggio decisivo dedicato alla letteratura utopica, egli distingue innanzitutto il ruolo giocato,

nella genesi degli eventi, non dalla felicità, ma dalla *idea* di felicità, idea che spiega il perché, essendo la storia coestensiva all'età del ferro, ogni epoca si impegni a divagare sull'età dell'oro. Che si metta un termine a queste divagazioni: ne conseguirebbe una stagnazione totale. Noi agiamo solo sotto la *fascinazione dell'impossibile*: vale a dire che una società incapace di generare un'utopia e di consacrarvisi è minacciata di sclerosi e di rovina²⁴.

²¹ *Ivi*, p. 498.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 495: «Placé à l'antipode d'un La Rochefoucauld, l'inventeur d'utopies est un moraliste qui n'aperçoit en nous que désintéressement, appétit de sacrifice, oubli de soi. Exsangues, parfaits et nuls, foudroyés par le Bien, dépourvus de péchés et de vices, sans épaisseur ni contours, aucunement initiés à l'existence, à l'art de rougir de soi, de varier ses hontes et ses supplices, ils ne soupçonnent guère le plaisir que nous inspire l'affaissement de nos semblables, l'impatience avec laquelle nous escomptons et suivons leur dégringolade».

²⁴ *Ivi*, p. 492, corsivo nostro: «[...] dans la genèse des événements, non pas le bonheur, mais l'idée de bonheur, idée qui explique pourquoi, l'âge de fer étant coextensif à l'histoire, chaque époque s'emploie à divaguer sur l'âge d'or. Qu'on mette un terme à ces divagations : une stagnation totale s'ensuivrait. Nous n'agissons que sous la fascination de l'impossible : autant dire qu'une société incapable d'enfanter une utopie et de s'y vouer est menacée de sclérose et de ruine».

Se Cioran ha tanto divagato sull'età dell'oro, sulla nostalgia di un passato immemoriale e sul rimpianto di un'apocalisse che tarda ad arrivare, è proprio a causa di questa «fascinazione», la quale, inevitabilmente, lo avrebbe attirato nella direzione delle utopie: arcipelaghi metafisici in cui l'impossibile è mercificato come imminente e il divenire come un domani senza incertezze. La storia, a questo riguardo, è il miglior «antidoto» che Cioran propone contro le illusioni dell'avvenire²⁵. Tuttavia, la sua condanna dell'avvenire non parte da una semplice documentazione storica relativa agli innumerevoli esempi in cui il futuro si è rivelato peggiore del passato, ma anche da un capovolgimento ontologico attinente al rapporto tra *possibile* e *presente*. Come nota Aurélien Demars, la discrepanza tra gli ideali di una certa epoca e la confutazione di questi stessi ideali da parte dell'epoca successiva avrebbe mostrato al nostro autore che la conversione del futuro in presente e del presente in passato si dovrebbe tradurre nei termini di una «degradazione», e non di un «progresso». Il che equivale a dire, da una prospettiva filosofica, che il possibile è tale soltanto *prima* che arrivi il presente a confutarlo, poiché il presente, lungi da essere ciò che precede il futuro, è quel «momento in cui il possibile diviene impossibile», è *l'adesso* «che agisce alle spalle dell'avvenire e ne derealizza le possibilità»²⁶.

Porre l'impossibile quale principio metafisico dell'essere significa prendere in contropiede l'esistenzialismo francese di matrice sartriana, che proclamava la necessità di impegnarsi intellettualmente per realizzare il passaggio da un presente teoricamente perfettibile a un futuro realmente migliore²⁷. Cioran, che proclama il *dégagement* come unica forma possibile di impegno filosofico, si richiama a una tipologia di scetticismo che non è solo una teoretica sospensione del giudizio, ma soprattutto un ascetico «esercizio di defascinazione», nella malinconica consapevolezza di non essere altro che «uno stilite senza colonna» e un «delirante *preoccupato di imparzialità*»²⁸. Rispetto a tutto questo, la facilità con cui gli utopisti accondiscendevano a un ottimismo in divenire non poteva che disturbare il pensatore di Sibiu, il quale ammette che «tutto ciò che ho potuto sentire e pensare, si confonde con un esercizio di anti-utopia»²⁹. L'affermazione non si presta a molti fraintendimenti, se non fosse che in altri passaggi dei *Cahiers* si possono leggere confessioni del tipo: «Nel momento in cui ho attaccato l'utopia, mentre la mia intenzione era di difenderla, ho tradito le mie opzioni profonde, le mie convinzioni incoscienti»;

²⁵ E, intervista con Fernando Savater.

²⁶ A. DEMARS, *Le pessimisme jubilatoire de Cioran*, tesi di Dottorato in Filosofia, Université Jean Moulin III, 2007, p. 348.

²⁷ Cfr. P. SLOTERDIJK, «Cioran ou l'excès de la parole sincère», in *L'Herne, Cioran*, cit., p. 232-237.

²⁸ MD, «Pensées étranlées», p. 714; I, «V», p. 793; HU, «Sur deux types de société», p. 443. Sul rapporto tra malinconia e scetticismo vedi: C. ZAHARIA, *La parole mélancolique. Une archéologie du discours fragmentaire*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Thèse à la carte, 1999; B. SCAPOLO, *Esercizi di de-fascinazione. Saggio su Emil Cioran*, Milano, Mimesis, 2009.

²⁹ I, «VIII», p. 843.

«Vorrei essere un *liberatore*. Rendere l'uomo più *libero* nei confronti di se stesso e del mondo; e perché questo accada, permettergli di servirsi di *qualsiasi mezzo*. Che nessun scrupolo ci sia d'ostacolo per vincere la servitù. L'emancipazione a costo del disonore»³⁰.

Se si volesse spiegare l'oscillazione tra aspirazione e rifiuto delle isole utopiche, ci si potrebbe richiamare al carattere frammentario e non sistematico dell'opera di Cioran, che considera la contraddizione come una qualità necessaria di un pensiero veramente preoccupato dell'esistenza e delle sue incongruenze. Nondimeno, si potrebbe osservare che l'atteggiamento ambivalente del nostro autore è, in una certa misura, un riflesso naturale dell'ambiguità costitutiva del pensiero utopico. Si è visto che le utopie sono dei *non-luoghi* in cui il principio del Bene e il dovere della felicità sono talmente pervasivi da causare una sensazione di claustrofobica oppressione, tanto che i loro abitanti vengono paragonati a *marionette* che vivono in una teatrale prigione dell'uguaglianza e del sorriso forzato. La desolante sensazione di imbarazzo provata da Cioran nei confronti delle gioiose elucubrazioni utopiche ricorda lo spavento che un uomo accuserebbe qualora, camminando sotto il sole, non vedesse il riflesso della sua ombra sul marciapiede: talvolta, la totale mancanza di oscurità non dipende da una luce benevola.

Nello stesso tempo la profonda assurdità di questo mondo, il cumulo di ingiustizie e violenze protrate in ogni suo angolo, la totale disuguaglianza che regna tra i miseri e i benestanti – giustificerebbero da sole anche la più ridicola speranza in una società migliore. Semplicemente, questo mondo *non è accettabile*; ragion per cui Cioran non ha difficoltà a riconoscere alcuni meriti alle utopie, tra cui il più emblematico resta quello «di aver denunciato i misfatti della proprietà, l'orrore che rappresenta, le calamità di cui è causa»³¹. Ad ogni modo, una società senza proprietari necessita di essere governata; e i governanti, che siano o meno proprietari, reclamano una certa autorità, pretendono obbedienza e legittimano il loro potere in nome della giustizia. L'utopia, nella sua beatificazione dell'ordine sociale nascente, desacralizza la vecchia legge per sacralizzare poi quella nuova, fino al punto da renderla inattaccabile: è questo aspetto a inquietare Cioran, che vede nel coatto ottimismo utopico il presagio di una tirannia che non tarderà a venire, nella quale gli uomini non potranno più sbagliare per il semplice motivo che non potranno più decidere nulla. Nello Stato di Hegel sarebbe forse accaduto qualcosa di simile e non è un caso che, a proposito della filosofia della storia auspicata dal filosofo tedesco, Cioran abbia osservato che «la peggior forma di dispotismo è il *sistema*, in filosofia e in tutto»³². Che la

³⁰ C, pp. 833, 311.

³¹ HU, «Mécanisme de l'utopie», p. 501.

³² I, «VII», p. 825.

fine della storia sia tutto, tranne che l'instaurazione di uno Stato perfetto in cui nessuno potrebbe più permettersi l'irriverenza di rinnegare le sue qualità di uomo e cittadino: questa è la speranza escatologica implicita nella "teleologia" di Cioran, il quale avrebbe certamente preferito la conflagrazione dell'universo alla genesi di una nuova umanità, la cui progenie sarebbe ricaduta nella medesima fatalità della stirpe adamica. Per questo egli poteva permettersi di confidare ai suoi *Cahiers*: «Ho cercato la mia salvezza nell'utopia e ho trovato qualche consolazione soltanto nell'Apocalisse»³³.

Se l'utopia è il grottesco *en rose*, Cioran ci lascia con la sensazione che la storia sia il grottesco *tout court*. Questa per lo meno è l'impressione che offrono i passi finora citati, e questa è anche l'impressione di molti critici, che hanno interpretato il *tono* grottesco delle riflessioni cioraniane come una conferma del suo scetticismo e del suo pessimismo antropologico. Ciò è senz'altro vero, nella misura in cui la devastante parodia della razionalità umana messa in scena dal pensatore rumeno è una contestazione delle premesse antropocentriche della metafisica occidentale. È parzialmente vero, viceversa, se non si tiene in considerazione che *distruggere*, per Cioran, significa «creare al contrario; manifestare, in un modo del tutto speciale, solidarietà con ciò che è»³⁴. Per questo è opportuno domandarsi se la negazione relativa all'utopia sia una negazione fine a se stessa o se nasconda una prospettiva differente sulla realtà umana: che cosa cerca di creare Cioran, nel momento in cui persevera nel rinnegare le utopie?

A chi gli chiedeva se fosse nichilista, Cioran rispose una volta che lo era al modo di uno schiaffo³⁵: un colpo sul viso che non ha nulla da proporre, ma che afferma il bisogno di risvegliarsi dal torpore. Similmente, negare le utopie comporta l'urgenza di rianimarsi dall'inerzia del dogmatismo e delle ideologie, dalla narcosi fanatica della fede e delle convinzioni, dall'apatica frenesia delle certezze e degli entusiasmi. Si risveglia soltanto colui che sappia vedere, con uno sguardo ironico e disilluso, la paradossale stravaganza di una realtà che è *opinabile* in quanto è tautologicamente costituita da *opinioni* fuorvianti e banali, ma che si pretendono vere e inconfutabili: la storia come ontologia di un errore di prospettiva.

Nel prosieguo della tesi si esaminerà più dettagliatamente il rapporto tra visione prospettica e configurazione della realtà, con particolare riferimento al *trompe l'œil* narrativo operato dalla finzione utopica. In sede introduttiva è sufficiente notare che, da qualsiasi *punto di vista* cerchi di esaminare la storia, Cioran matura la consapevolezza che quella degli uomini è una

³³ C, p. 15.

³⁴ CT, «Le démon est-il sceptique?», p. 562.

³⁵ E, p. 79, intervista con Léo Gillet.

realtà la cui fisionomia tende al deforme, all'irregolare, all'eccentrico – in una parola, al *grottesco*: a ciò che è bizzarro e aberrante nello stesso istante, a ciò che muove al riso pur non suscitando allegria, a una figura la cui mostruosità e il cui fascino dipendono dalla fusione di parti ed elementi tra di loro incompatibili, a una commistione demoniaca di infimo e sublime che eccede le consuetudini della bellezza, della bruttezza e della normalità. Il presente lavoro vorrebbe, per l'appunto, approfondire il ruolo del grottesco nella riflessione metafisica elaborata da Cioran, focalizzando la nostra attenzione sul paradossale rapporto che egli instaura tra storia e utopia, tra l'assurdità di ciò che è stato e la follia di ciò che potrebbe essere: il grottesco come destino.

È stato Wolfgang Kayser, nel suo saggio pionieristico del 1957, a fare del grottesco una nozione estetica fondamentale per interpretare l'arte e la letteratura³⁶. Kayser considera le dicotomie classiche che contrappongono il tragico al comico o il realismo al fantastico come lo spazio simbolico in cui il grottesco rivela la propria natura ibrida, capace di abolire le distinzioni e le proporzioni dell'ordine rassicurante del mondo. A partire da qui egli definisce il grottesco come una struttura ambivalente, in cui il *ridicolo* della forma e il *terribile* del contenuto interagiscono secondo una logica della rappresentazione che solo apparentemente è accidentale e caotica, poiché è l'espressione più compiuta della nostra non appartenenza a ciò che era stato percepito come reale: «*il grottesco è il mondo estraniato. [...] Per appartenervi, è necessario che ciò che era conosciuto come familiare, improvvisamente si riveli estraneo e sinistro*»³⁷. Il grottesco implica una *metamorfosi* del noto nell'ignoto e del naturale nel mostruoso, è un mutamento improvviso del quotidiano che ci ricorda l'angoscia di vivere in un mondo mai uguale a se stesso, le cui perpetue trasformazioni ci disorientano e spaventano, per costringerci infine a dubitare in modo disperato di ciò che siamo. Tuttavia, nella misura in cui gioca con l'assurdo dell'esistenza e cerca di conferirgli una figura fantastica, il grottesco si configura come «il tentativo di invocare e sottomettere gli elementi demoniaci del mondo» in cui siamo costretti a vivere³⁸.

Mikhail Bachtin avrebbe profondamente criticato questa visione demoniaca del grottesco nel suo studio del 1965 dedicato all'opera di Rabelais e al riso carnevalesco³⁹. Per il saggista russo, il grottesco rappresenta il mondo gioioso del carnevale, la cui struttura ambivalente ha a che fare con le sovversioni simboliche tipiche del *mondo alla rovescia*. Bachtin considera la

³⁶ W. KAYSER, *The Grottesque in Art and Literature*, tr. ingl. New York, Columbia UP, 1981 (1957).

³⁷ *Ivi*, p. 184.

³⁸ *Ivi*, p. 188.

³⁹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, tr. it. Torino, Einaudi, 1979.

fiesta del carnevale come una *suspensione del tempo ufficiale* che, parodiando in modo blasfemo la serietà del passato e le disuguaglianze del presente, crea le premesse per poter immaginare un futuro migliore: come le stagioni dell'anno, anche quelle degli uomini devono alternarsi, e i travestimenti messi in scena dai rituali carnevaleschi celebrano l'avvicinarsi dell'esistenza umana, il reciproco e sempre incompiuto susseguirsi dell'inverno alla primavera, del giorno alla notte, della vecchiaia alla giovinezza, secondo un ritmo volto a celebrare la fecondità di ciò che sta per morire in relazione a ciò che sta per nascere⁴⁰.

Nel Rinascimento si sarebbe realizzata una sorta di «carnevalizzazione diretta della coscienza» grazie alla quale si è elaborata in modo consapevole la possibilità di un *capovolgimento* totale del mondo. Bachtin spiega questa possibilità attraverso una distinzione «storica» tra cultura ufficiale e cultura popolare. Ora, questa dicotomia non viene mai fondata storicamente, ma giustificata in virtù di una motivazione filosofica abbastanza aprioristica: è «ufficiale» ciò che difende l'ordine stabilito; è «popolare» ciò che lo destabilizza. Distinzione grazie alla quale la figura di Ponzio Pilato diventerebbe «popolare», lasciando al popolo l'aporetica giurisdizione di una condanna. Come nota Claudio Giunta, se presa troppo seriamente, una ripartizione categoriale di questo tipo assomiglia a un *passepertout* che rischia di farci dire tutto e non dimostrare nulla⁴¹. In un senso più ristretto, e che prescinde dall'etichetta della cultura ufficiale, riteniamo però che il concetto di «carnevalesco» possa risultare filosoficamente proficuo per approcciare la questione utopica del capovolgimento delle gerarchie sociali. Bachtin mostra che, nell'immaginario medioevale, la sovversione dell'ordine istituzionale era sì presente, ma tendenzialmente rilegata nel contesto della tradizione comica e della festa popolare, riducendola così a uno *scherzo* che poteva essere efficace soprattutto nell'ambito della *finzione giocosa*; viceversa, nella cultura rinascimentale, questo immaginario carnevalesco rivela tutte le sue potenzialità «umanistiche» e viene riutilizzato per sviluppare un *discorso storico* sulla necessità di un reale cambiamento socio-politico. La *rinascita* in questione presupponeva la nascita di una nuova visione del mondo, tant'è che l'eventualità di un'inversione carnevalesca della realtà si era configurata come una delle «lenti umanistiche» attraverso cui interpretare l'epoca storica contemporanea: per rinascere dal passato, bisognava *desacralizzarlo, ridurlo in cenere* – e far sì che queste ceneri fossero il principio di una genesi differente⁴². Il saggista russo puntualizza che, per desacralizzare una «verità» pervenuta allo statuto del dogma e dell'immutabile, è necessario che il linguaggio la sappia estromettere dalla sfera iperuranica dell'indicibile, per farla cadere a

⁴⁰ *Ivi*, pp. 8-24.

⁴¹ C. GIUNTA, *Generi non letterari e poesia delle origini*, in ID, *Codici. Saggi sulla letteratura del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005.

⁴² Sui rapporti e le discontinuità tra Medioevo e Rinascimento cfr. E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche*, Bari-Roma, Laterza, 2013; ID, *L'Umanesimo italiano*, Bari-Roma, Laterza, 2013, in particolare il primo capitolo.

terra, in mezzo alle incongruenze, al sangue e al sudore degli uomini. Per far sì che ciò accada, si deve mostrare il *lato grottesco* di questa presunta verità, esasperarla fino al punto in cui non può che rinnegare se stessa e annichilirsi per dar vita a qualcosa di nuovo. Ed è qui che il grottesco svela il proprio ruolo metafisico, la sua capacità di rivelare le *assurdità del reale nascoste dietro il palcoscenico della razionalità e della serietà sistematica*: non c'è nessuna idea eterna di cui non si possa proporre una parodia, così come non c'è nessuna parodia che, sotto la maschera dello scherzo, non possa celare il principio di una dialettica⁴³.

Bachtin riflette molto su questa dialettica del grottesco e, in particolare, si sofferma su un aspetto che è decisivo per il nostro discorso: noi moderni abbiamo subordinato il grottesco all'astrazione, riducendolo di fatto a una forma di intelligenza e di letteratura minore, sufficiente per ridere, ma non indispensabile per comprendere. Nel momento in cui la filosofia occidentale ha distinto le forme di discorso serie da quelle poco consone alla ragione perché facete, *la tendenza all'iperbole e all'esagerazione* tipica del registro linguistico del grottesco è stata svuotata della sua pregnanza metafisica, come se fosse soltanto uno strumento utile a sbeffeggiare la contraddittorietà del mondo, senza però preoccuparsi di decifrarla o modificarla. Eppure, l'essenza del grottesco consisteva proprio «nell'esprimere la contraddittorietà e la piechezza bifronte della vita che ha in sé la negazione e la distruzione (morte di ciò che è vecchio) come momento indispensabile, inseparabile dalla affermazione, dalla nascita di qualcosa di nuovo e migliore»⁴⁴. Il grottesco non è un semplice ritratto caricaturale della realtà; dovrebbe essere soprattutto l'espressione di una coscienza capace di affrontare criticamente e liberamente anche gli aspetti peggiori dell'esistenza, con l'irriverenza tipica di chi sa cogliere le assurdità radicate anche nelle convinzioni e certezze socialmente più consolidate.

Nonostante Bachtin conferisca alla «creatività carnevalesca» delle valenze etico-politiche che si allontanano molto dalla prospettiva cioraniana, riteniamo che la sua concettualizzazione del grottesco possa essere un'interessante chiave di lettura per il nostro lavoro⁴⁵. In questo non siamo certo i primi, ma seguiamo il lavoro ermeneutico di Nicolas Cavallès, che, nel

⁴³ BACHTIN, *L'opera di Rabelais...*, cit., pp. 72-156.

⁴⁴ *Ivi*, p. 75.

⁴⁵ Basti pensare, al riguardo, che il carnevalesco bachtiniano presuppone una visione ottimista (e storico-materialista) del «popolo», a cui sono affidate le sorti gioiose della rivoluzione. Si ha spesso la sensazione che la categoria della «cultura ufficiale» si configuri come una sorta di classe borghese *ante litteram*, la cui presenza legittima, per contrapposizione, una tradizione folcloristica del dissenso. Nulla di più lontano da Cioran, che a tal proposito aveva scritto: «'E il popolo?' – che ne sarà? *Il pensatore o lo storico che impiega questa parola senza ironia si disqualifica*. Il «popolo», lo sappiamo fin troppo bene a cosa è destinato: a subire le gli eventi e le fantasie dei governanti, assecondando dei progetti che lo screditano e lo opprimono. [...] Per quel che vale, rappresenta un invito al dispotismo» (HU, «À l'école des tyrans», pp. 464-465. Corsivi miei).

suo commento al *Précis de décomposition*, aveva utilizzato il testo di Bachtin dedicato a Dostoevskij come griglia ermeneutica per approcciare Cioran⁴⁶. Se il critico russo aveva messo in risalto la necessità di una lettura filosofica della poetica di Dostoevskij, Cavallès evidenzia il bisogno di una lettura *poetica* della filosofia cioraniana, capace di riconoscere i meriti di «un’opera dialogica in cui più voci si affrontano in una sorta di pugilato metafisico, nel corso della quale è lo stesso Cioran ad orchestrare questa lotta polifonica di se stesso (di una rappresentazione di se stesso) contro l’esistenza e i suoi mille soldati (speranze, istinti, illusioni) e, soprattutto, contro se stesso»⁴⁷.

La coscienza è il perimetro tormentato e polifonico in cui si gioca il conflitto tra il Sé e le sue *idee* e tra queste idee e le illusioni che le hanno causate, per quanto non ci sia nessuna illusione che possa vincere ma ci sia sempre un soggetto sul punto di perdersi: qualora si ritrovasse, il soggetto in questione si troverebbe comunque in un punto di non coincidenza con se stesso – ossia in un punto di perdizione. Al riguardo i testi di Cioran si presentano come la trascrizione ironica di questo conflitto drammatico, nella quale le diverse *voci* dell’autore si confutano vicendevolmente «sulla scena fugace e trascendentale, sia metafisica che fisica, sia corporea che mentale, che è la scrittura»⁴⁸. Seguendo le suggestioni di Cavallès, cercheremo di mostrare come il *grottesco* sia una delle caratteristiche della poetica di Cioran: una poetica metafisicamente orientata alle incertezze, alle contraddizioni, alle ambiguità e alle metamorfosi.

Etimologicamente, il grottesco si richiama a un luogo lontano dalla luce: con il termine *grottesche*, infatti, gli storici rinascimentali ribattezzarono alcuni affreschi del palazzo dell’imperatore Nerone, riscoperti a Roma verso il 1480 durante alcuni scavi archeologici. Le *grottesche* furono denominate in tal modo per la semplice ragione che furono ritrovate *sottoterra*; da allora, a causa di un fraintendimento ricco di significato, ciò che originariamente doveva designare un tipo di decorazione in cui venivano rappresentate delle graziose fantasie e delle impossibilità simmetriche e anatomiche, divenne anche un nome per indicare le deformità più occulte dell’immaginario umano⁴⁹. Nel primo capitolo esamineremo più dettagliatamente la questione, dopo aver enumerato le ricorrenze in cui la metafora della *grotta* compare nell’opera di Cioran: dall’«architetto delle caverne» del *Précis* al bipede derelitto che vuole ricongiungersi all’«orango

⁴⁶ N. CAVAILLÈS, *Cioran malgré lui. Écrire à l'encontre de soi*, Paris, CNRS Éditions, 2011 [il testo di Bachtin a cui si fa riferimento è: *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, tr. it. Torino, Einaudi, 1968].

⁴⁷ *Ivi*, p. 27. Ancora una volta, però, non concordiamo con la distinzione troppo netta che Bachtin pone tra «dialogico» (relativamente al romanzo) e «monologico» (relativamente alla poesia), per le stesse ragioni espresse da Giunta nel suo saggio citato precedentemente in nota 41.

⁴⁸ *Ivi*, p. 19.

⁴⁹ G.G. HARPAM, *On the grotesque. Strategies of contradiction in art and literature*, Princeton, Princeton University Press, 1982, pp. 27-30.

tango» che fu e che ora è esposto al museo, il nostro autore si immagina spesso la storia degli uomini come la storia di un gruppo di scimmie che hanno abbandonato le spelonche dei loro antenati per rimpiangerle in seguito mentre erigono inutili palazzi sotto la luce del sole⁵⁰. Se si pensa che Saturno è il dio delle caverne a cui erano consacrati i carnevaleschi saturnali e che l'utopia si prospetta come il ritorno dell'età dell'oro sotto la protezione dell'antico dio della falce⁵¹, si intuisce come la veemenza con cui Cioran rinnega le utopie possa nascondere la malinconia saturnina e romantica di un filosofo che si rammarica dell'onesta solitudine di un troglodita.

Come nota Hans Blumenberg, l'uomo entrò forse nelle caverne nel momento in cui i lupi stavano per uscirne; Platone, a sua volta, immaginò che il filosofo dovesse sbucare dalle caverne per scoprire una città ideale, come se il realismo passasse sempre dalla soglia tra la grotta e il mondo⁵². In entrambi i casi, come vedremo nel secondo capitolo, sembra che l'utopia rinascimentale non possa risiedere nella criptica dimora di Saturno, l'unica divinità adibita alla restaurazione di un tempo edenico. In un confronto con la finzione narrativa di More, con il temperato scetticismo di Montaigne e con la satira delle utopie di Swift, cercheremo di comprendere il rapporto che si instaura tra utopia e grottesco da un lato e tra grottesco e filosofia dall'altro. Che cosa comporta, da un punto di vista filosofico, la definizione per cui l'utopia sarebbe il luogo del grottesco? E in che senso l'immagine di un uomo capace di perfezionarsi e governarsi da sé, nasconde qualcosa di profondamente grottesco?

A partire da queste domande, nel terzo capitolo, confronteremo da un punto di vista paradigmatico la *Repubblica* platonica con la critica all'utopia di Cioran⁵³: se Platone aveva elaborato la sua *kallipolis* per indicare il modello teorico a cui attenersi per realizzare la giustizia sociale, Cioran nega "antiplatonicamente" la possibilità stessa di ottemperare al bene, come se si stesse chiedendo: *Visto che ci si muove solo per fare il male, perché non si dovrebbe fare nulla?* Per rispondere a questa interrogativo, cercheremo di mostrare il carattere paradossalmente "normativo" del cioraniano invito al distacco e alla rinuncia di qualsiasi tipo di azione.

Il confronto tra i due autori partirà da un'attenta analisi, da un punto di vista antropologico, del mito della caverna platonica, per vedere in che senso la condizione dei prigionieri del VII libro della *Repubblica* si possa relazionare allo scetticismo e alla tragica «passione del

⁵⁰ Cfr. P, p. 144; MD, p. 647.

⁵¹ Cfr. R. KLIBANSKY-E. PANOFKY-F. SAXL, *Saturno e la malinconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, tr. it. Torino, Einaudi, 1998 (1983).

⁵² H. BLUMENBERG, *Uscite dalla caverna*, tr. it. Milano, Medusa, 2009, pp. 14-46.

⁵³ Cfr. M. VEGETTI, «Un paradigma in cielo». *Platone politico da Aristotele al Novecento*, Roma, Carocci, 2009.

reale» di Cioran. In seguito, ci focalizzeremo sul ritratto del tiranno di Platone per confrontarlo con quello proposto da Cioran nel saggio *À l'école des tyrans*. Per fare questo dovremmo anche misurarci con il personaggio platonico di Trasimaco e con «l'esercizio di ammirazione» dedicato a Joseph De Maistre, nel tentativo di approfondire il rapporto che Cioran instaura tra regime rivoluzionario e pensiero reazionario, tra ideologia e utopia. Cioran, affascinato dalla misantropia di un Maistre, si definisce una volta «il più felice dei licantropi»; Platone, attraverso il temibile sofista Trasimaco, indaga la presunta felicità del tiranno, paragonato a un lupo feroce legittimato a “sbranare” i propri sudditi per soddisfare la sua sete di sangue e di denaro. In entrambi i casi la figura grottesca del lupo divoratore e vorace servirà come metro di misura della solitudine del despota e come criterio con cui giudicare i «meccanismi del potere». Inevitabilmente, sia Cioran che Platone ci imporranno la necessità di indagare anche il rapporto che la filosofia dovrebbe intrattenere con il potere: se Platone crede che il vero filosofo possa e debba diventare il migliore dei re nella misura in cui è in grado di agire come un irreprensibile cane da guardia nei confronti del proprio gregge, Cioran sostiene invece che il filosofo, troppo debole per assomigliare a un lupo, è troppo incompetente per potersi occupare degli altri, visto che ricorda un cane che non è nemmeno capace di procurarsi il cibo: «un intruglio di bestia e di fantasma, che vivrebbe per metafora»⁵⁴. Da cui, forse, il suo consiglio di un filosofico esercizio di *disimpegno ideologico* nei confronti della politica, convinto come egli era della vanità di tutte le riforme.

Così, nel quarto capitolo, si proporrà un parallelismo tra Cioran e Qohelet, tra il pensatore marginale che aspirava alla saggezza di un *clochard* e il saggio sovrano dell'antichità che aveva proclamato la vanità di tutte le cose. Il filosofo rumeno scrive: «Da tutte le parti si sente dire che, sebbene tutto sia futile, far bene ciò che si fa non lo sia. Tuttavia, anche questo lo è. Per giungere a questa conclusione, e sostenerla, non bisogna praticare alcun mestiere, o tutt'al più quello del re, come Salomone»⁵⁵. Già nel *Précis* il nostro autore si era definito «un Ecclesiaste da marciapiede, che trae dall'insignificanza universale una scusa alle sue disfatte»⁵⁶, mettendo in evidenza la vacuità di ogni sforzo e di ogni fatica: innalzandosi al ruolo di un Fallito ideale, egli si ritrova nella qoheletica impossibilità di rispondere alla fantomatica domanda del perché dovremmo fare ciò che facciamo. Tuttavia, se Qohelet era giunto alla conclusione che «tutto è fumo / soffio che ha fame» al termine di una esistenza consacrata da ricchezze e successi memorabili, Cioran aveva conosciuto questo genere di delusione al modo di un preambolo che

⁵⁴ HU, p. 483.

⁵⁵ I, p. 739.

⁵⁶ PD, «Effigie du raté», p. 81.

ha preceduto tutto ciò che avrebbe potuto fare, lasciandolo con la disillusa consolazione di essersi «emancipato» dal maggior numero di imprese possibili⁵⁷. Un'epifania del genere, che riverbera la desolazione mistica del deserto, è ciò che Šestov avrebbe chiamato «le rivelazioni della morte» ed è ciò che il suo allievo Fondane avrebbe subito come «l'esperienza dell'abisso»⁵⁸.

Nella parte finale del capitolo, si esaminerà la profonda influenza che Šestov e Fondane hanno avuto su Cioran, il quale, come l'amico e filosofo moldavo, avrebbe trascorso la sua vita «continuamente in lotta contro la tirannia e la nullità delle evidenze»⁵⁹. A differenza dei testi rumeni, in cui il giovane pensatore si era impegnato nel *trasfigurare* il destino suo e del suo popolo, i testi in lingua francese segnano un profondo distacco dalle infatuazioni passate, come se nel periodo parigino Cioran si fosse dedicato a *ridurre in cenere* l'idea stessa di destino – in una sorta di trasfigurazione *à rebours* che lo avrebbe costretto a prendere le distanze dalle ossessioni e dal dogmatismo degli anni universitari.

La metafora della *decomposizione* non rivela solo l'inevitabile conclusione di tutto, ma anche la distanza che separa il tutto dall'irrilevante mano che concepisce un libro o che progetta di interferire con il futuro. L'atto di *de-comporre*, oltre a riferirsi a ciò che imputridisce, qualifica anche la consuetudine a *dividere* un certo oggetto nelle sue parti costitutive essenziali, fino ad un ipotetico atomo non ulteriormente *riducibile*; Cioran, che aveva conosciuto «la megalomania prometeica» di voler capovolgere il divenire al modo di un cinico demiurgo, avrebbe vissuto poi nel tentativo di trasformarsi nel «peggior nemico della *statua*» che egli aveva eretto a se stesso⁶⁰, nella scettica consapevolezza che, per *penetrare* alcune verità essenziali, ci si dovesse precedentemente esercitare a ridurre le proprie dimensioni. È dunque nostra intenzione di soffermarsi sulla filosofia di Cioran intesa come un *esercizio di diminuzione* che egli opera non solo nei suoi confronti, ma anche nei confronti delle eccessive dimensioni che la metafisica tradizionale ha abitualmente conferito al Soggetto umano quale unico soggetto razionale. In questo contesto la tendenza all'iperbole tipica del registro grottesco gioca un ruolo fondamentale, poiché, oltre ad ingigantire l'infinitamente grande (come Rabelais), si può anche esasperare l'infinitamente piccolo, per svelare l'eccentrica miseria della condizione umana al modo di un *contrappunto metafisico*.

⁵⁷ TE, p. 269.

⁵⁸ Cfr. L. ORLANDINI, *La vita involontaria: in margine al 'Baudelaire e l'esperienza dell'abisso' di Benjamin Fondane*, Torino, Aragne, 2013.

⁵⁹ EA, p. 1248.

⁶⁰ HU, p. 466.

Una delle *stranezze* specifiche del grottesco è la commistione anatomicamente impossibile di parti umane e parti animali nella stessa forma corporea, la quale disobbedisce così ai canoni di qualsiasi specie naturale: né bestie né uomini, le figure grottesche possono evocare sia l'ombra di un demone mostruosamente disumano sia il profilo di un mostro umanamente vulnerabile. Un'indeterminatezza che aveva percepito lo stesso Cioran, quando scrisse:

L'uomo dipende da ordini incompatibili, contraddittori, e la nostra specie, in ciò che ha di unico, si pone come al di fuori dei regni. Per quanto esteriormente abbiamo tutto della bestia e nulla della divinità, la teologia esprime meglio il nostro stato di quanto non faccia la zoologia. Dio è un'anomalia, l'animale non lo è; ora, come Dio, noi deroghiamo ai tipi, noi esistiamo per le nostre irriducibilità⁶¹.

Richiamandosi a tale irriducibilità, ci soffermeremo anche sul terzo capitolo de *Le Mauvais Démiurge*, intitolato *Paléontologie*, nel quale Cioran descrive una visita al museo di scienze naturali e le elucubrazioni che la visione di «questa fiera di crani» gli ha ispirato. Il tono della digressione, che oppone «la serietà dello scheletro» alla «terribile caducità» della carne, è inequivocabilmente grottesco, e ci offre la narrazione caricaturale di ciò che Darwin avrebbe chiamato evoluzione e che il nostro autore qualifica, invece, come un futile «perseguitamento della verticalità»: dallo strisciare dei rettili alla posizione eretta degli uomini, la natura deve essere inciampata in qualche errore di percorso, per precipitare infine negli abissi della coscienza. L'uomo, cosciente di ciò che lo aspetta, guarda davanti a sé come nessun animale saprebbe fare e muore come nessun animale potrebbe morire: consapevole della propria mortalità, della *carogna* che si nasconde sotto la propria pelle. Con sguardo chirurgico, Cioran esamina ogni viscera di questa carogna, per svelare l'incongruenza di confondere i lineamenti del nostro volto con l'illusione di un'identità ben definita, la quale ha la stessa consistenza di questo «rivestimento ingannevole [...], questa accozzaglia di grasso che ci impedisce di discernere il *fondamentale* in noi»⁶².

Quando ci consiglia di fare «un buon uso dello scheletro», Cioran paragona implicitamente la maschera del nostro volto all'illusione utopica del Sé: in questo senso l'immagine grottesca di un corpo in putrefazione può tramutarsi da figura dell'orribile in risveglio metafisico, perché ci rivela la nostra vera natura, il nostro essere nient'altro che «il luogo di incontro

⁶¹ CT, «L'Arbre de vie», p. 532: «L'homme relève d'ordres incompatibles, contradictoires, et notre espèce, en ce qu'elle a d'unique, se place comme hors des règnes. Bien qu'extérieurement nous ayons tout de la bête et rien de la divinité, la théologie rend mieux compte de notre état que ne fait la zoologie. Dieu est une anomalie, l'animal ne l'est pas ; or, comme Dieu, nous dérogeons aux types, nous existons par nos irréductibilités».

⁶² MD, «Paléontologie», p. 648.

di alcuni elementi, fusi insieme per un solo istante»⁶³. Questa suggestione viene ripresa in modo diverso in *Écartèlement*, quando l'autore attacca il modello di umanesimo che noi abbiamo ereditato dal Rinascimento: in particolare, l'immagine filosofica di un uomo giusto e razionale, il cui ottimismo avrebbe creato le premesse per convertire la speranza verso un futuro migliore nell'idolatria positivista dell'Avvenire. Poiché la contemporaneità avrebbe invece scoperto che l'Avvenire è «compatibile con l'atroce», Cioran auspica un'apocalisse il cui fuoco ci costringa a fuggire verso le profondità della terra, là dove «conosceremo per lo meno la soddisfazione di non doverci guardare più in faccia, la gioia di perdere i nostri volti»⁶⁴.

Come affermava Aristotele e come ripeteva Rabelais, «fra tutti gli esseri viventi, solo l'uomo conosce il riso» (*De anima* III, x). Cioran capovolge il senso di questa frase e osserva che la natura farebbe meglio a sbarazzarsi «di questo sedizioso di cui perfino il sorriso è sovversivo», proponendoci un ritratto del sorriso umano che evoca l'irriverenza di quello che deve aver avuto Adamo nel momento in cui assecondò la proposta di Eva. Era stato Baudelaire, nel suo saggio sui caricaturisti francesi e sul grottesco, a qualificare il riso come una delle conseguenze del peccato adamico⁶⁵: per questo confronteremo le influenze di Baudelaire su Cioran, non solo perché il secondo era un attento lettore del primo, ma anche per il motivo che la concezione baudelairiana del rapporto tra grottesco e sublime sembra avere molte *corrispondenze* nella riflessione cioraniana sulla storia e sull'uomo. Baudelaire considerava il grottesco come una forma di creazione, come un tipo di «comico assoluto» che tanto più si avvicinava al sublime quanto più si confondeva con una sensazione di vertigine. Riscontreremo lo stesso genere di smarrimento nell'opera di Cioran, che diceva di essersi aggirato «con molte precauzioni, [...] nei paraggi delle profondità, per spillar loro qualche vertigine e poi svignarsela, come uno scroccone dell'Abisso»⁶⁶.

Un'ultima considerazione. Nel prosieguo della tesi ci richiameremo al lavoro Geoffrey Galt Harpham, per il quale il grottesco rappresenta un'*ascensione verso il basso* che sposta il baricentro dell'essere, facendo del *marginale*, di ciò che *non fa testo*, il centro gravitazionale di una nuova concezione della letteratura e dell'arte, capace di riconoscere il proprio carattere paradossale e di trasfigurare la visione del deforme nella *rivelazione* di una realtà che è tanto più densa quanto più è ostile alle idealizzazioni: «This, I believe, is the key of grotesque: it denotes

⁶³ *Ivi*, p. 649.

⁶⁴ E, pp. 932-933.

⁶⁵ C. BAUDELAIRE, *De l'essence du rire. Et généralement du comique dans les arts plastiques ; Quelques caricaturistes français ; Quelques caricaturistes étrangers*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, vol. II.

⁶⁶ SA, p. 180.

the essence of art when art is conceived as *contradiction*, operating by laws peculiar to itself, and by laws common in the world»⁶⁷.

Lo stesso Cioran si percepiva come un essere *marginale*, che, poco incline all'idealismo, si era abituato a vivere «nella periferia della specie»⁶⁸. Questo sentimento di non appartenenza era una delle ragioni per cui egli si reputava affine a coloro la cui esistenza non poteva essere utilizzata come *modello di riferimento* da nessuna dottrina o sistema di pensiero, e poco importa che si riferisse alla dolcezza di un Epicuro o alla nullafacenza di un clochard. Le simpatie cioraniane si rivolgevano in particolar modo al «pirronismo da marciapiede» sfoggiato dalle prostitute, le quali sapevano coniugare, nella loro professione quotidiana, il rifiuto del dogmatismo alla saggia amarezza delle ultime e delle escluse. Nel *Précis*, infatti, Cioran scrive: «Essere senza convinzioni nei confronti degli uomini e di se stessi, questo è il nobile insegnamento della prostituzione, accademia ambulante di lucidità, ai margini della società come la filosofia»⁶⁹.

Questa attitudine a trattare le proprie certezze nello stesso modo in cui la *fille publique* si occupa dei suoi clienti è una delle molte metafore con cui Cioran offre una prospettiva grottesca su ciò che potrebbe – e su ciò che non dovrebbe essere la filosofia. Harpham, al riguardo, nota che la metafora è uno strumento privilegiato dello stile grottesco perché segna una trasformazione nel segno dell'incongruenza, un divenire altro che necessita di una spiegazione ma che non può mai essere spiegato esaustivamente. Nella misura in cui eccedono sempre l'interpretazione, queste metafore giustificano e reclamano la stessa esistenza dell'arte, che è arte proprio nella misura in cui deve rappresentare ciò che non si può interpretare. Da questo punto di vista, una filosofia grottesca è una filosofia che si vuole *artistica* – o, come direbbe Cavallès, *poetica*. Se Cioran, come è stato osservato più volte, rientra nella rara famiglia dei filosofi artisti, noi vorremmo esaminare le relazioni che connettono il grottesco con la sua *poetica filosofica*, per meglio comprendere il rapporto che egli instaura tra arte, letteratura e storia. La nostra interpretazione, come tenteremo di giustificare, si muove tuttavia nell'orizzonte filosofico: per quanto poetica, la *confutazione* della realtà operata da Cioran risponde – a nostro avviso – a una insoddisfazione che è anche metafisica.

Nella *Lettre sur quelques impasses*, parlando degli inconvenienti dell'«inferno letterario», Cioran confida di aver sognato «un libro le cui sillabe, aggredendo il foglio di carta, sopprimes-

⁶⁷ HARPHAM, *On the grotesque*, cit., p. 178, corsivo nostro.

⁶⁸ C, p. 671.

⁶⁹ P, p. 77.

sero la letteratura e i lettori, un libro che, carnevale e apocalisse delle Lettere, desse un ultimatum alla pestilenza del Verbo»⁷⁰. Si tenterà di rileggere questo sogno alla luce metafisica dell'utopia, intesa come una finzione letteraria che aveva proiettato l'illusione filosofica dell'età dell'oro sulla grottesca superficie dell'avvenire. Si vorrebbe, in fin dei conti, indagare la valenza metafisica di questo «ultimatum», il quale, attraverso il medium linguistico del Verbo, sembra rivolto sia alle illusioni filosofiche che vogliono giustificare l'essere sia a quelle utopiche che vorrebbero modificare la natura dell'uomo. Pascalianamente, il nostro autore si prende gioco della filosofia e dell'utopia in un modo che potrebbe evocare la cadenza di un buffone di corte; tuttavia, come gli antichi buffoni del carnevale, egli si permette di dire tutto con quella *franchezza di parola* che ricorda l'irriverenza di un Diogene – il disilluso coraggio di un pensiero in cui «si mescolano la saggezza, l'amarezza e la farsa»⁷¹.

Il riconoscimento del ridicolo della realtà umana, lungi dal rendere farsesca la riflessione cioraniana, è uno degli elementi che la rende filosoficamente *urgente* nel dibattito contemporaneo. Cioran aveva percepito il demoniaco permanere delle *certezze umane* molto prima che tanti altri critici della contemporaneità si accorgessero dell'euforia di un falso nichilismo, che si apprestava a dubitare di tutto tranne che della centralità dell'uomo – e della sua vocazione a *prendersi cura* della salvezza sua, degli altri e del mondo. Il ritratto grottesco che Cioran propone della storia e della società si rivela allora come un modo *futile* di rinunciare a queste pretese ideologiche e antropocentriche, per proporre la paradossale chimera di «un'utopia *senza speranza*»⁷² – nella quale gli uomini potrebbero forse, e per qualche istante, dimenticare se stessi e le loro ragioni.

⁷⁰ TE, pp. 330, 333.

⁷¹ P, «Le chien céleste», p. 64.

⁷² HU, p. 493.

CAPITOLO PRIMO: METAMORFOSI DI UNA CAVERNA

1.1) Alle soglie di una grotta

Se fosse vissuto «ai nostri giorni», Prometeo sarebbe stato uno degli oppositori di Darwin⁷³: questa, per lo meno, era l'opinione di Cioran, che immaginava la storia degli uomini come una sorta di *evoluzione al contrario*, come un percorso al termine del quale l'uomo sarebbe ritornato ad essere quello che una volta fu: una scimmia dalle mascelle forzute rintanata in una caverna oscura e senza fuoco. Come accennato nell'introduzione, si tratta di un'idea ripresa più volte dal nostro autore e che fa leva su una somiglianza biologica per sollevare una questione puramente antropologica: per quale ragione l'uomo si è allontanato dalla condizione di primate incosciente per divenire un *animale storico*? In che momento le mani che scagliavano pietre hanno cominciato a maneggiare clave e concetti? Quand'è che il tempo della natura si è convertito nella storia degli uomini? E perché, nel tempo storico, l'uomo si trova sempre *fuori luogo*?

Al riguardo la letteratura utopica sembra implicare le stesse domande, che vengono però proiettate verso la fine del tempo storico, quando, per l'appunto, si presume che la storia possa diventare un *eu-topos* – un *buon luogo*. Non è un caso, infatti, che Cioran torni a parlare di Prometeo proprio nell'ultimo capitolo di *Histoire et utopie*, nel tentativo di spiegare l'errore di quel «funesto filantropo» che, volendo consegnare agli uomini il “fuoco” della coscienza, li costrinse ad abbandonare l'età dell'oro per consegnarli alle incongruenze del divenire:

Le «sorgenti della vita», che gli dei, secondo Esiodo, ci avevano nascosto, Prometeo si incaricò di rivelarcele. [...] Tutto sommato, ciò che rimproverava [agli uomini] era di immergersi nell'idillio primordiale e di conformarsi alla legge della loro natura, incontaminati dalla coscienza. Risvegliandoli allo spirito, separandoli da queste «sorgenti» di cui in precedenza beneficiavano senza cercare di sondarne le profondità o il senso, non dispensò loro la felicità, ma la maledizione e i tormenti del titanismo. Senza coscienza, se la cavavano bene; lui venne ad infliggergliela, ad imporgliela, e lei suscitò in loro un dramma che si prolunga in ognuno di noi e che si concluderà solo con la specie. [...]

Il passaggio all'età d'argento, e poi a quella del bronzo e del ferro, segna la progressione della nostra decadenza, il nostro allontanarsi da questo eterno presente di cui concepiamo solo il simulacro e con cui abbiamo cessato di avere una frontiera comune: appartiene a un altro universo, ci sfugge, e noi ne siamo così distinti che non riusciamo nemmeno a sospettarne la

⁷³ SA, «Vertige de l'histoire», p. 243: «EVOLUZIONE: Prometeo, ai nostri giorni, sarebbe un deputato dell'opposizione».

natura. Nessun modo per appropriarcene: l'abbiamo davvero posseduto un tempo? e come riprendervi piede se nulla ce ne restituisce l'immagine? Ne siamo per sempre frustrati, e se qualche volta lo avviciniamo, il merito è da attribuire a questi estremi della sazietà e dell'atonìa in cui non è che la caricatura di se stesso, parodia dell'immutabile, divenire prostrato, inchiodato in un'avarizia intemporale, accartocciato su un istante sterile, su un tesoro che lo impoverisce, divenire spettrale, disarmato e tuttavia colmo, poiché riempito di vuoto. Per degli esseri a cui l'estasi fu vietata, *nessuna apertura sulle loro origini*, se non per l'estinzione della loro vitalità, per l'assenza di ogni attributo, per questa sensazione di infinità ricurva, di abisso deprezzato, di spazio in piena inflazione e di durata supplicante e nulla⁷⁴.

Il dono prometeico del fuoco, che presumibilmente consentì agli uomini di illuminare le loro prime caverne, li costrinse pure ad abbandonarle, per far sì che anche nello spazio aperto della natura si potessero costruire luoghi a *misura d'uomo*, perimetri circoscritti, sicuri e illuminabili che fossero in grado di imporre alla notte e alle foreste le esigenze di un predatore che aveva perduto il proprio pelo e che tradiva una vulnerabilità ben maggiore di quella delle altre prede. Per stare *in mezzo* alla natura, l'uomo doveva costruirsi delle *pareti* di protezione: attitudine che lo avrebbe facilmente predisposto ad isolarsi, a difendersi e ad attaccare, secondo una traiettoria ontologica che avrebbe convertito il tempo della sua esistenza nella durata di un conflitto. La mancanza di «aperture» sulle proprie origini a cui allude Cioran fa allora riferimento all'impossibilità, da parte umana, di ricongiungersi con una dimensione temporale che non fosse la proiezione distorta di una volontà cosciente, bensì il riflesso incosciente di una condizione naturale. Nella misura in cui la coscienza rappresenta, invece, l'inclinazione antropologica a progettare e ad innalzare sempre nuove «pareti» tra l'uomo e la natura, non stupisce che il nostro autore ritragga il discendente di Adamo in questi termini:

⁷⁴ HU, «L'Âge d'or», pp. 506-508, corsivo mio: «Les 'sources de la vie', que les dieux au dire du même Hésiode, nous ont cachées, Prométhée se chargea de nous les révéler. [...] Ce qu'il leur reprochait [aux hommes] en somme c'était de plonger dans l'idylle primordiale et de se conformer aux lois de leur nature, inentamée par la conscience. En les éveillant à l'esprit, en les séparant de ces 'sources' dont ils jouissaient auparavant sans chercher à en sonder les profondeurs ou le sens, il ne leur dispensa pas le bonheur, mais la malédiction et les tourments du titanisme. La conscience, ils s'en passaient bien ; il vint la leur infliger, les y acculer, et elle suscita en eux un drame qui se prolonge en chacun de nous et qui ne s'achèvera qu'avec l'espèce. [...] Le passage à l'âge d'argent, puis à celui d'airain et de fer, marque la progression de notre déchéance, de notre éloignement de cet éternel présent dont nous ne concevons plus que le simulacre et avec lequel nous avons cessé d'avoir une frontière commune : il appartient à un autre univers, il nous échappe, et nous en sommes si distincts que nous ne parvenons guère à en soupçonner la nature. Nul moyen de nous l'approprier : avons-nous vraiment possédé jadis ? et comment y reprendre pied quand rien ne nous en restitue l'image ? Nous en sommes à jamais frustrés, et si nous en approchons quelquefois, le mérite en revient à ces extrémités de la satiété et de l'atonie où il n'est plus cependant que caricature de lui-même, parodie d'immuable, devenir prostré, figé dans une avarice intemporelle, recroquevillé sur un instant stérile, sur un trésor qui l'appauvrit, devenir spectral, démuné et pourtant comblé, car repu de vide. Pour des êtres à qui l'extase fut interdite, *point d'ouverture sur leurs origines*, sinon par l'extinction de leur vitalité, par l'absence de tout attribut, par cette sensation d'infinité creuse, de gouffre déprécié, d'espace en pleine inflation et de durée suppliante et nulle».

Uscito dalle caverne, ne ha conservato la superstizione; era loro prigioniero, ne è divenuto l'architetto. Egli perpetua la sua condizione primitiva con più inventiva e finezza; ma, in fondo, aumentando o diminuendo la sua caricatura, si plagia sfrontatamente. *Ciarlatano a corto di argomenti*, le sue smorfie e le sue contorsioni illudono ancora...⁷⁵

La caverna a cui si fa riferimento in questo passaggio è la *città*, questo «universo ufficiale» in cui ognuno dei suoi abitanti è costretto ad occupare un posto e a svolgere una professione. Ritorneremo più avanti sulla coercizione al lavoro che caratterizza lo spazio *civile*; al momento ci interessa osservare che la *civiltà* di tale perimetro è determinata da una razionalità che ha stabilito il luogo migliore non solo per le cose, ma anche per le persone – in modo che queste persone siano in grado di *utilizzare* nel modo più efficiente le cose a loro disposizione, nella consapevolezza che la neutralità di una pietra può convertirsi nell'utilità di uno strumento. Si potrebbe cioranianamente insinuare che l'idea di progresso nasca proprio dalla possibilità di immaginare l'ambiente circostante come *lo spazio dei nostri bisogni da soddisfare*, al punto che, tanto più sarà lo spazio a nostra disposizione, quanto più saranno i desideri che dovremo soddisfare. Ora, se si immagina il progresso come un luogo ideale proiettato sulla superficie indeterminata del futuro, si può anche intuire in che senso la dimensione ridotta di una spelonca non sia estranea all'immagine di una metropoli moderna, poiché entrambe tradiscono un certo bisogno di sicurezza e una certa volontà di dominio, le quali vorrebbero ridurre l'intero universo a una sorta di “salotto” antropologicamente confortevole. Un tentativo paradossale, che spiega anche il perché l'uomo abbia trovato molti divani su cui coricarsi, ma nessuno su cui essere felice⁷⁶. Per lo meno, questo ci suggerisce Cioran in un passo del *Précis* in cui l'architetto delle caverne viene dipinto come un troglodita moderno:

Chi, in buona fede, potrebbe *scegliere* tra l'età della pietra e quella degli strumenti moderni? Altrettanto vicini alla scimmia sia nell'una che nell'altra, noi scaliamo le nuvole per gli stessi motivi per cui ci arrampicavamo sugli alberi: i mezzi della nostra *curiosità* – pura o criminale – sono solo cambiati, e – con dei riflessi travestiti – noi siamo più diversamente rapaci. [...] L'idea di progresso fa di noi tutti degli ingenui sulle vette del tempo; queste vette, però, non esistono affatto: il troglodita che tremava di terrore nelle caverne, trema ancora nei grattacieli.

⁷⁵ PD, «L'architecte des cavernes», p. 145, corsivo dell'autore: «Sorti des cavernes, il en a gardé la superstition ; il était leur prisonnier, il en est devenu l'architecte. Il perpétue sa condition primitive avec plus d'invention et de subtilité ; mais, au fond, grossissant ou amenuisant sa caricature, il se plagie effrontément. Charlatan à bout de ficelles, ses contorsions, ses grimaces font encore illusions...»

⁷⁶ A proposito di storia e di salotti, si legge nei SA (p. 229): «Da due mila anni, Gesù si vendica su di noi di non essere morto su un divano».

Il nostro capitale di infelicità si mantiene intatto attraverso le epoche; ciononostante abbiamo un vantaggio sui nostri antenati: quello di aver meglio *investito* questo capitale, perché meglio organizzato il nostro disastro⁷⁷.

Alcune pagine prima Cioran aveva individuato il principio patologico della Noia nella «caverna infinitesimale [che] sbadiglia in ogni cellula», evocando quel «desiderio di un veleno idealmente malefico» che avevano dovuto risentire gli imperatori della decadenza prima di perpetuare i loro crimini e le loro nefandezze⁷⁸. Che gli albori della noia fossero da ricercare nelle primitive spelonche e non in qualche biblioteca sotterranea è un'immagine evocata anche nei *Syllogismes de l'amertume*, quando leggiamo che «l'angoscia era un prodotto corrente già ai tempi delle caverne. Ci si immagina il sorriso dell'uomo di Neanderthal se avesse previsto che alcuni filosofi sarebbero un giorno venuti a reclamarne la paternità»⁷⁹. Nonostante i contesti differenti, in queste due citazioni si manifesta un «meccanismo» tipico della riflessione cioraniana, stando al quale la noia non solo serve a spiegare la genesi della storia, ma anche a denunciare le insufficienze delle speculazioni metafisiche⁸⁰: da un lato il divenire si configura come una *reazione di difesa* grazie alla quale i nostri antenati cercarono di fuggire al terribile *cafard* delle tenebre speleologiche; dall'altro la filosofia si definisce come un *esercizio ozioso* praticato dai più borghesi dei primati, che, non dovendo più fuggire da nulla, potevano annoiarsi ed annoiare seduti a un tavolo. In entrambi i casi la «caverna» diventa un simbolo perfettamente adatto a rendere conto sia del malessere antropologicamente costitutivo dell'esistenza umana, sia dell'incapacità filosofica di giustificare la storia quale percorso che, dall'ostilità delle grotte, avrebbe dovuto condurre l'uomo alla redenzione della scienza.

Questo simbolismo viene ribadito nella stessa pagina dei *Syllogismes*, quando Cioran confessa di deambulare «alla periferia della Specie come un mostro impaurito, senza la levatura sufficiente per reclamare la mia appartenenza a un altro branco di scimmie»⁸¹; e ripreso ancora nell'*Inconvénient d'être né*, quando egli osserva che, «durante le lunghe notti delle caverne, degli Amleto in gran quantità dovevano monologare senza sosta, poiché ci è permesso supporre che

⁷⁷ PD, «Nous, les troglodytes...», pp. 163-164, corsivo dell'autore: «Qui, de bonne foi, saurait *choisir* entre l'âge de pierre et celui des outils modernes? Aussi près de singe dans l'un comme dans l'autre, nous escaladons les nuages pour les mêmes motifs que nous grimpons aux arbres : les moyens de notre *curiosité* – pure ou criminelle – ont seul changé, et — avec des réflexes travesties – nous sommes plus diversement rapaces. [...] L'idée du progrès fait de tous nous des fats sur les sommets du temps ; mais ces sommets n'existent point : le troglodyte qui tremblait d'effroi dans les cavernes, tremble encore dans le gratte-ciel. Notre capital de malheur se maintient intact à travers les âges ; cependant nous avons un avantage sur nos ancêtres : celui d'avoir mieux placé ce capital, parce que mieux organisé notre désastre».

⁷⁸ PD, «Aux funérailles du désir», p. 147.

⁷⁹ SA, «L'Escroc du Gouffre», p. 185.

⁸⁰ Cfr. C. ZAHARIA, *Ennui et histoire*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. I, cit., pp. 37-46.

⁸¹ *Ibidem*.

l'apogeo del tormento metafisico si situò ben prima di questa insipidezza universale, successiva all'avvento della filosofia»⁸².

Che la storia fosse una faccenda da trogloditi tormentati è affermato sin dal primo capitolo del *Précis*, in cui il dogmatismo delle istituzioni politiche viene paragonato a una «metafisica ad uso delle scimmie»; principio ripetuto ancora nella parte centrale del testo, ove si legge che «la storia delle idee come quella dei fatti si sviluppa in un clima insensato: chi, in buona fede, potrebbe trovare un arbitro capace di troncare sul nascere i litigi di questi gorilla anemici o sanguinari?»⁸³ Cioran non nutre alcuna speranza di poter rispondere dialetticamente alla domanda; nondimeno ci indica con precisione che soltanto nella sfera culturale e sociale della città gli uomini potrebbero continuare a porsela vicendevolmente, in una serie altalenante di omicidi e confutazioni che avrebbe disorientato anche il più insensibile degli orango-tango. Ma che cosa rende le piazze e le vie di una città così simili agli anfratti primitivi di una grotta?

George Simmel, uno degli autori più importanti nella formazione filosofica di Cioran⁸⁴, aveva scritto nel 1903 un testo intitolato *La metropoli e la vita dello spirito*⁸⁵, in cui si evidenzia lo stretto rapporto tra economia monetaria e autorità della classe intellettuale, partendo dalla constatazione che sia il denaro che l'intelletto presuppongono la medesima distanza dalla realtà. Si compra ciò che non si ha, come si pensa ciò che non si è: in entrambi i casi si tratta di avere a disposizione l'assente proprio come se fosse presente. Al riguardo, la città sembra esigere una capacità di *astrazione* che la caverna non richiedeva, in quanto non si tratta più di presidiare la soglia d'ingresso situata di fronte al nostro sguardo, ma di sorvegliare dei confini che si estendevano a trecentosessanta gradi intorno a noi, dovendo dunque prevedere quel che non poteva essere alla portata della vista. La città, che appare ben più sicura di una caverna, è però ben più difficile da difendere, e in questo senso la realtà dello spazio cittadino è determinata dall'artificialità dei suoi strumenti di difesa e di organizzazione. Tuttavia, e a dispetto della circolarità del proprio orizzonte, essa può rivelarsi più claustrofobica della caverna che l'aveva preceduta. Inconveniente che Simmel esamina approfonditamente cinque anni più tardi, nella sua *Sociologia* del 1908, dove la natura cavernicola della metropoli moderna viene messa in relazione al problema della differenza funzionale dei sensi. Hans Blumenberg, nel commentare questo saggio simmeliano, osserva:

⁸² I, p. 747.

⁸³ PD, «Généalogie du fanatisme», p. 5; «Visages de la décadence», p. 113.

⁸⁴ E, intervista con Fernando Savater.

⁸⁵ Tr. it. a cura di P. Jedlowski, Roma, Armando, 2005.

La città non ha più mura, non ha più porte chiuse né pedaggi d'ingresso o di uscita, ma è quanto mai isolata da tutto ciò che essa stessa non produce o non riconosce come parte di sé: il suo isolamento è il rumore che essa stessa produce. La grande città è una caverna acustica. Essa vanifica ogni esperienza e ogni relazione che non si possano raggiungere o creare nel dominio definitivo della vista. Così genera la diffidenza che la ipoacusia porta con sé. L'inondazione acustica delle grandi città non ha nulla di informativo, piuttosto è illusoria; il rumore chiude ciascuno nella propria caverna⁸⁶.

Questo rumore è innanzitutto il fracasso causato dall'andirivieni dei mezzi pubblici delle grandi città, il riverbero meccanico dei motori che accelerano e rallentano, si fermano e ripartono, sui quali le persone salgono e scendono, si spingono e si siedono, durante un tragitto in cui tutti sono accatastati uno sull'altro, nella bizzarra situazione di potersi *vedere* da vicino senza avere nulla di particolare da doversi *dire* – ammesso poi che ci sia qualcosa da *sentire*. Una condizione che lo stesso Cioran descrive con accento simmeliano nel suo *Portrait du civilisé*, il secondo capitolo della *Chute dans le temps*, nel quale si discute dell'interesse e del disprezzo che i popoli civili nutrono nei confronti dei popoli arretrati, incapaci di leggere e di scrivere. Cioran, che parteggia per gli analfabeti proprio nella misura in cui sembrano sottrarsi parzialmente al processo di degradazione causato dallo spirito e dal progresso, vede nella quotidiana *frenesia* della vita metropolitana il surrogato metafisico dell'estasi e osserva:

Questa ferraglia ansimante, replica della nostra irrequietezza, e questi spettri che la manovrano, questa sfilata di automi, questa processione di allucinati! Dove vanno, cosa cercano? quale soffio di demenza li trascina? Ogni volta che tendo ad assolverli, che concepisco dei dubbi sulla legittimità dell'avversione o del terrore che loro mi ispirano, mi basta pensare alle strade di campagna, la domenica, e l'immagine di questa feccia motorizzata conferma immediatamente i miei disgusti o i miei tremori. Poiché l'uso delle gambe è stato abolito, il pedone, nel mezzo di questi paralitici al volante, ha l'aria di un eccentrico o di un proscritto; ben presto farà la parte del mostro. Non abbiamo più contatto con il suolo: tutto ciò che vi sprofonda ci è divenuto estraneo e incomprensibile. Strappati da ogni radice, incapaci inoltre di farci largo tra la polvere ed il fango, siamo riusciti nell'impresa di rompere non soltanto con l'intimità delle cose, ma anche con la loro superficie⁸⁷.

⁸⁶ BLUMENBERG, *Uscite dalla caverna*, cit., p. 59.

⁸⁷ CT, pp. 544-545: «Cette ferraille haletante, réplique de notre bougeotte, et ces spectres qui la manipulent, ce défilé d'automate, cette procession d'hallucinés ! Où vont-ils, que cherchent-ils ? quel souffle de démente les emporte ? Chaque fois que j'incline à les absoudre, que je conçois des doutes sur la légitimité de l'aversion ou de la terreur qu'ils m'inspirent, il me suffit de songer aux routes de campagne, le dimanche, pour que l'image de cette vermine motorisée m'affermisse dans mes dégoûts ou mes effrois. L'usage des jambes étant aboli, le marcheur, au milieu de ces paralytiques au volant, a l'air d'un excentrique ou d'un proscrit ; bientôt il fera figure de monstre.

In una prima versione manoscritta di questo passaggio, l'umanità al volante viene definita come una «demiurgia grottesca e funebre» e si afferma che «una carriola è più *bella* di qualsiasi macchina»⁸⁸. Cioran, al pari nostro, avrebbe difficilmente immaginato una station wagon parcheggiata in una grotta; ciononostante, la sua preoccupazione si rivolge non tanto alle vetture, quanto a ciò che le vetture ci proibiscono di toccare con i nostri piedi: la terra, la polvere, il fango. Se siamo fatti di argilla, l'impossibilità di ricongiungersi con il suolo e con la superficie delle cose tradisce l'estrema difficoltà di ricongiungersi con noi stessi e con gli altri, come se ognuno di noi fosse rinchiuso su una monoposto trasparente, nel bel mezzo di un ingorgo cittadino in cui tutti gli altri individui (che possiamo vedere ma con cui non possiamo parlare) guidano lo stesso tipo di veicolo e sono bloccati sulla medesima strada. Il *rumore dei motori* è la soglia metaforica e invalicabile della solitudine metropolitana⁸⁹, ben rappresentato dall'immagine di un tram colmo di passeggeri che si guardano confusamente senza mai scambiarsi una parola. Simmel aveva espresso questo senso di isolamento affidandosi alla metafora dell'essere «circondati da tutti i lati da porte chiuse»⁹⁰: porte invisibili che difficilmente si sarebbero potute aprire, poiché si trattava di valicare una soglia acustica che, oltre a costituire un oggettivo frastuono, denunciava una frattura non recuperabile su un piano strettamente relazionale: sono *gli altri* a sparire nel brusio di fondo⁹¹. E noi con loro.

La scena descritta da Simmel, e ripresa a suo modo da Cioran, risulterebbe estremamente più inquietante, ed estremamente più ridicola, se accadesse in un contesto di completo *silenzio*. Come spiegare l'atteggiamento taciturno dei passanti, la loro andatura frenetica, senza l'assordante boato metallico delle autovetture che si rincorrono per la strada? Un dubbio di questo tipo si solleva implicitamente nella metafora delle porte chiuse; si palesa esplicitamente, invece, in un'immagine utilizzata da Henri Bergson nel 1899: si tratta di un'immagine presumibilmente nota all'autore tedesco, che di Bergson fu infatti un attento critico e lettore⁹². Il filo-

Plus de contact avec le sol ; tout ce qui y plonge nous est devenu étranger et incompréhensible. Coupés de toute racine, inaptes en outre à frayer avec la poussière ou la boue, nous avons réussi l'exploit de rompre non seulement avec l'intimité des choses, mais avec leur surface même».

⁸⁸ Vedi la nota critica al testo n. 12, *ivi*, p. 1440. Il manoscritto citato è custodito nel fondo Cioran della Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (B.L.J.D.): Cahiers B.L.J.D., dicembre 1959, ms. 800, f. 8.

⁸⁹ In «Ébauches de vertige» (E, p. 1013) leggiamo : «Secondo la mitologia sumera, il Diluvio fu il castigo che gli dei inflissero all'uomo a causa del rumore che faceva. – Cosa non daremmo per sapere in quale la maniera lo ricompenserebbero per il baccano di oggi!»

⁹⁰ G. SIMMEL, *Sociologia*, tr. it. Milano, Comunità, Milano, 1998, p. 553.

⁹¹ Cfr. C. CORRADI, D. PACELLI, A. SANTAMBROGIO, *Simmel e la cultura moderna. Volume secondo: Interpretare i fenomeni sociali*, Perugia, Morlacchi, 2010, pp. 157-160.

⁹² Su questo punto cfr. C. ZANZI, *Bergson e la filosofia tedesca*, Milano, Quodlibet, 2013.

sofo francese – nel suo saggio sul *Riso* – per spiegare le origini, gli effetti e le cause dell’umorismo, osserva che è necessaria una certa dose di insensibilità per ridere di quel che accade al nostro prossimo, al punto che, se tentassimo in via sperimentale di assistere alla vita come farebbe uno *spettatore indifferente*, ci accorgeremmo che molti drammi di cui siamo testimoni si risolverebbero in *commedia*: «Basta *turarsi le orecchie al suono della musica, in una sala dove si danza*, perché i danzatori ci appaiano subito ridicoli. Quante azioni umane resisterebbero a una simile prova? Non vedremmo forse molte di esse *passare d'improvviso dal grave al divertente se le isolassimo dalla musica del sentimento* che le accompagna?»⁹³ Simmel, al riguardo, sembra esasperare la similitudine bergsoniana, quasi volesse isolare la nostra mancanza di sentimento dal rumore che la accompagna; come se ci stesse suggerendo che la città moderna è una sala da ballo orchestrata secondo una cadenza dissonante e meccanica, nella quale i danzatori farebbero necessariamente la figura di automi inanimati e insensibili.

Cioran, come è noto, non solo aveva studiato con passione la filosofia di Bergson, ma se ne era anche allontanato a causa della lettura di Simmel, il quale aveva criticato il vitalismo bergsoniano per il suo eccessivo ottimismo, incapace di percepire «il paradosso tragico della vita, che, per mantenersi, deve distruggersi»⁹⁴. Quarant’anni più tardi, in un appunto dei *Cahiers*, Cioran specifica che la sua «orientazione filosofica era stata orientata [proprio dal passo precedentemente citato di Simmel, che egli aveva] letto verso il 1931»⁹⁵. Non è allora un caso che, nel 1937, quando scrive *Des larmes et des saints*, il nostro autore proponga una metafora della visibilità che sembra far dialogare l’immagine della «sala da ballo» di Bergson con quella delle «porte chiuse» di Simmel. Leggiamo:

Quando siamo per strada, il mondo sembra più o meno esistere. Ma se guardiamo dalla finestra, tutto diventa irreali. Come è possibile che la *trasparenza di un vetro* basti a separarci fino a questo punto dalla vita? In realtà, *una finestra ci allontana dal mondo più del muro di una prigione*. A forza di guardare la vita, si finisce per *dimenticarla* ⁹⁶.

⁹³ H. BERGSON, *Il riso*, tr. it. Milano, SE, 2002, p. 19. Corsivo mio.

⁹⁴ CIORAN, *L'intuizionismo contemporain* (1932), in *L'Herne, Cioran*, a cura di L. TACOU E V. PIEDNOIR, Parigi, Ed. de l'Herne, 2009, p. 140. Nel *Livre des leurres* (p. 232) Cioran scrive anche: «Je me souviens avec une émotion intense de l'effet extraordinaire qu'ont eu sur moi le paroles de George Simmel, philosophe que j'ai infiniment aimé: "Il est terrible de penser que si peu de souffrance de l'humanité soient passées dans sa philosophie". Il est vrai qu'il les a écrites peu avant sa mort tragique. Les hommes ne veulent pas lui ajouter foi mais essayent de l'excuser. Comme s'il était indécent de la part d'un philosophe d'appeler les choses par leur nom».

⁹⁵ C, maggio 1971, p. 947. Il passo di Simmel a cui fa riferimento Cioran è tratto da *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam, Kiepenhauer, 1922, p. 138.

⁹⁶ LS, p. 323. Ultimo corsivo dell'autore; i primi due miei.

L'elemento acustico è assente dall'allegoria cioraniana, per quanto sia plausibile pensare che, «per strada», ci fosse più di una sorgente di rumore. Ciò che viene evidenziato, ad ogni modo, è la contrapposizione sensoriale tra vista e tatto (e non tra vista e udito): come è possibile che la realtà che vediamo, e che è *a nostra portata di mano*, ci possa essere completamente estranea? Lo spettatore di Cioran, accomodato dietro la finestra, può *toccare* il vetro trasparente, ma non le persone che dietro il vetro si muovono e respirano e che diventano un semplice oggetto della sua vista: egli le vede *esattamente come appaiono*, ma di quel che sono non potrebbe dire altro. In questo esempio il vetro simboleggia il *limite* che separa la realtà dal soggetto in un modo che ricorda la separazione kantiana tra fenomeno e noumeno, separazione a causa della quale la nostra conoscenza teorica era stata reclusa nella sfera fenomenica del visibile⁹⁷. Per Cioran, che si propone una critica ben più radicale di quella della ragione, è il mondo che si offre nella sua totalità al nostro sguardo a configurarsi come una *prigione della trasparenza* da cui non si può fuggire, perché come si potrebbe uscire da una cella le cui sbarre sono visibili ma non sono toccabili? La *mancaenza di tatto* – che, eufemisticamente, indica un'insensibilità di carattere – denuncia in questa circostanza un'insensibilità nei confronti del reale o, più precisamente, l'impossibilità di stabilire un rapporto genuino con la realtà: «Quel che si tocca è il limite, non la cosa. Per questo il guardare e il *dimenticare* sono tanto vicini. Il vetro è la metafora di una riduzione che dispone le “cose” come se non fossero parte di unico mondo. Ma lo spettatore *dimentica* anche questo, per sfuggire al dolore che è indice di appartenenza al mondo»⁹⁸.

Cioran, che si considerava un «apolide metafisico», conosceva bene questo sentimento di non appartenenza, che si traduceva poi in un senso di disagio nei confronti della civiltà, lui che, come pochi altri, poteva considerarsi un uomo colto. Blumenberg, commentando l'aforisma cioraniano citato sopra, lo accosta alla risposta che Wittgenstein diede a sua sorella Hermine nel 1919, quando quest'ultima lo rimproverò di sprecare il proprio talento filosofico a fare il maestro di scuola, come se egli stesse utilizzando uno strumento di precisione per aprire uno scatolone. Al che il fratello le rispose con questa contro-immagine: «Sei come uno che guarda fuori da una finestra chiusa, e non capisce gli strani movimenti di un passante. Chi è all'interno non può saper che fuori infuria una tempesta, e che il passante sta solo facendo del suo meglio per reggersi in piedi»⁹⁹. Cioran, che deplorava la paralisi delle gambe dei civili patenti, faceva del suo meglio per «reggersi in piedi» e continuare a camminare, ma *si* vedeva traballare nel peggiore dei modi, quasi stesse assistendo al proprio capitolombolo. Per questo la

⁹⁷ Vedi anche E. VAN ITTERBEEK, *Cioran lecteur de Kant*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. VI, cit., pp. 185-196.

⁹⁸ BLUMENBERG, *Uscite dalla caverna*, cit., p. 586.

⁹⁹ *Ibidem*. Il passo citato è tratto da L. WITTGENSTEIN, *Conversazioni e ricordi*, tr. it. Vicenza, Neri Pozza, 2007, p. 22.

sua metafora risulta sia più drammatica di quella di Bergson, sia più empatica di quella di Simmel, perché dipinge uno spettacolo di cui egli stesso è il protagonista tragicomico. Il senso di claustrofobia che si percepisce nella sua immagine riguarda la sovrapposizione ossimorica tra il poter vedere tutto e il non poter fare nulla; inoltre, nella misura in cui la *vista* indica la ragione e il *fare* si riferisce all'esistenza, si comprende anche che la detenzione di cui parla riguarda la dissimmetria costitutiva del fenomeno umano: «La vita, da cui [l'uomo] è fuggito per curiosità della morte, tenterebbe invano di riavvicinarla: mai sul *suo stesso piano, egli sarà sempre al di qua o al di là* di essa»¹⁰⁰.

Più avanti ci soffermeremo sul significato del «vetro trasparente» in relazione all'ambiguità specifica del grottesco, ossia al fatto che la separazione tra realtà e visione della realtà raffigurata dalla metafora della finestra è decisiva per esaminare la destabilizzazione tra forma e contenuto operata dall'arte grottesca. Al momento, però, la tematica della trasparenza ci interessa in riferimento all'eccessiva *luminosità* della ragione utopica: l'utopia, in quanto modello di un luogo ideale, tende ad escludere le imperfezioni – e dunque le *opacità*. Se ciò che si nasconde al nostro sguardo non si può comprendere perché non si fa vedere, e se l'incomprensibile, per definizione, è ciò che non può essere afferrato dalla ragione, allora tutto, in Utopia, dovrà essere razionalmente spiegabile, altrimenti ci troveremmo su un'isola uguale a tutte le altre, sulle quali troppe sono le cose che sfuggono alla nostra comprensione. Nulla di inspiegabile, nel buon luogo che non sta da nessuna parte.

Detto questo, se il razionalismo delle utopie preannuncia la beatificazione della ragione dell'Illuminismo e la santificazione del progresso del Positivismo¹⁰¹, è per la capacità della letteratura utopica di immaginare il divenire come una “giornata” che procede costantemente verso “l'alba”: verso quel momento storico in cui a “sorgere” non sarebbe stato un sole iridescente, ma una società giusta e luccicante. In altri termini l'idea che il progresso sia la *luce della storia* deriverebbe dalla raffigurazione utopica di un futuro che procede secondo le “deduzioni temporali” di una logica chiara e distinta, stando alla quale la conclusione dei tempi dovrebbe coincidere con il migliore dei tempi possibili. Viceversa, quando questo meccanismo smetterà di funzionare e l'avvenire si confonderà con il rimpianto di ciò che è stato, Spengler potrà

¹⁰⁰ CT, «L'Arbre de vie», p. 527.

¹⁰¹ Su questo punto cfr. BACZKO, *L'utopia...*, cit., pp. 141-178.

parlare del *Tramonto dell'Occidente* – un tramonto che consentirà a Cioran di concepire la decadenza come una linearità storica orientata verso la catastrofe¹⁰². Ad ogni modo, come già abbiamo osservato, il «tramonto» non è un momento storico contemplato dalle utopie, le quali non sarebbero più tali se accondiscendessero alle suggestioni simboliche del crepuscolo e del notturno.

Cioran è consapevole di questo e non è una coincidenza che, nella sua metafora, l'eccessiva «visibilità» della strada che si guarda dalla finestra sia il segnale di una trasparenza *tragica*, poiché ciò che *scorre davanti agli occhi* è l'indifferente oblio dell'esistenza nei confronti di un soggetto che si scopre completamente vulnerabile di fronte a quel che accade. Nell'immagine bergsoniana, invece, colui che guarda è in una posizione di vantaggio rispetto ai danzatori che ballano dietro la finestra: come nota James Woods, li può comprendere proprio perché, privato della loro musica, fa di questa privazione un suo punto di forza¹⁰³. Vede di più perché sente di meno, ed è in virtù di tale *non partecipazione* al destino dei invitati al ballo che egli può percepire chiaramente la ridicolaggine della loro condizione. Bergson, che sta esaminando l'umorismo, è in cerca dei motivi che fanno ridere l'uomo: non soltanto perché l'uomo è l'unico animale che ride, e nemmeno perché è un animale che fa ridere, ma soprattutto perché il riso, da un punto di vista sociale e pedagogico, ha una funzione *correttiva*. Si ride di colui che non è come dovrebbe essere, o come gli altri (la maggioranza) presumono che dovrebbe essere. Il riso sarà tanto più efficace, allora, quanto più sarà capace di «intimidire umiliando» colui che è deriso, per farlo vergognare di ciò che è, cosicché possa desiderare di cambiare con maggiore convinzione: che poi la natura, a tal scopo educativo, abbia «lasciato anche negli uomini migliori un fondo di cattiveria» è una constatazione che – per Bergson – «sarà forse meglio non approfondire troppo»¹⁰⁴. Cioran, seguendo Simmel, ha giustamente approfondito quel che Bergson aveva trascurato: ma se quest'ultimo aveva sostenuto che la mancanza di empatia fosse condizione necessaria, seppur non sufficiente, per *ridere degli* altri, il nostro ha accennato un sorriso che è un *ridere con* gli altri, fino al punto in cui il rider di loro si converte in uno scettico deridersi in prima persona: *penser contre soi, ou rire de soi...*

Questo rider di sé non è che un effetto del guardare *attraverso se stessi* in modo disincantato, come se un uomo di vetro dovesse scrutarsi allo specchio, perdendo così ogni illusione su quel che si nasconde sotto la propria epidermide. In questo senso, nella *Chute dans le temps*, dopo aver descritto un'umanità automatizzata che, come i passeggeri di Simmel, vede tutto ma

¹⁰² Cfr. C. VALCAN, *La concurrence des influences culturelles françaises et allemandes dans l'œuvre de Cioran*, Bucarest, Institutul Cultural Român, 2008, pp. 219-240.

¹⁰³ J. WOOD, *The irresponsible Self. On Laughter and the Novel*, New York, Picador, 2005, pp. 17-18.

¹⁰⁴ BERGSON, *Il riso*, cit., p. 122.

non è più in contatto diretto con nulla, Cioran parla di un «supremo slancio verso il peggio», insinuando l'eventualità poco bergsoniana che «il secolo della fine» non seguirà le parabole di un'inerzia vitale¹⁰⁵. Questa espressione, ripresa nell'*Inconvénient*, viene ulteriormente esasperata nel capitolo di *Écartèlement* intitolato *Urgence du pire*: un'urgenza che fa dell'inesorabile il solo «residuo metafisico» a nostra disposizione e dell'ineluttabile l'unica «passione» che possa convertirsi in speranza: «Ad ogni evento che si produce, e che ci appare necessariamente irreversibile, noi avanziamo di un passo verso un epilogo unico, secondo il ritmo del progresso di cui adottiamo lo schema e rifiutiamo, beninteso, le scempiaggini»¹⁰⁶. Qualche pagina prima, nel capitolo *Après l'histoire*, Cioran mette in relazione questo progresso verso l'inesorabile – o «automatismo nel declino» – con un perfezionamento demoniaco della nostra capacità di analisi: «Ci si sente veramente uomini solo quando si prende coscienza di questa putredine essenziale, finora parzialmente nascosta, ma sempre più percettibile da che l'uomo ha esplorato e fatto esplodere i propri segreti. A forza di divenire *transparente a se stesso*, non potrà più intraprendere niente, più niente “creare”, e sarà l'esaurimento *per mancanza di cecità*, per sterminio dell'ingenuità»¹⁰⁷.

Qui Cioran sta affrontando la questione teleologica della fine del tempo, chiedendosi cosa ne sarebbe stato dell'uomo qualora la storia si fosse conclusa. Il testo, pubblicato originariamente sulla *Nouvelle Revue Française* nel 1975, nasce da una riflessione del 1969 sull'opera dell'amico Beckett, a cui era appena stato conferito il premio Nobel. Cioran osserva che un riconoscimento del genere deve essere stata un'«umiliazione per un uomo così orgoglioso! La tristezza d'essere compreso! Beckett o l'anti-Zarathustra. La visione della post-umanità (proprio come si dice post-cristianità). Beckett o l'apoteosi del sotto-uomo». Nel manoscritto originale compare anche il termine «post-storia», che non è presente nell'edizione dei *Cahiers*, ma che indica il problema ripreso poi nella parte centrale di *Écartèlement*: che cosa ne sarà degli uomini al compimento ultimo del divenire storico? Cosa ci attende *dopo la storia*?¹⁰⁸ I personaggi beckettiani, al riguardo, offrono l'esempio emblematico di un'umanità che avanza nella direzione contraria da quella auspicata da Nietzsche e che non prevede nessun tipo di trasvalutazione verso il meglio; essi si consumano semplicemente nel «rimpianto di essere nati» e in quello di non aver partecipato al «miracolo di una virtualità non degradata in atto»; di loro, infatti, scrive Cioran:

¹⁰⁵ CT, «Portrait du civilisé», p. 548.

¹⁰⁶ I, p. 737; E, p. 937-938.

¹⁰⁷ E, p. 927.

¹⁰⁸ C, ottobre 1969, p. 753. Vedi anche la nota critica a *Écartèlement*, pp. 1528-1529, dove ci si riferisce ai Cahiers B.L.J.D., ms. 821, f. 25, 29.

Li comprendiamo solo se ammettiamo che qualche cosa si è irrimediabilmente frantumata, che essi appartengono *non alla fine della storia, ma a ciò che viene dopo*, a questo avvenire forse imminente, forse lontano, in cui *la diminuzione dell'uomo raggiungerà la perfezione di un'utopia capovolta*. Di tutte le chimere, la più bizzarra resta quella dell'oltreuomo. Annunciando, nella parte spiacevolmente "costruttiva" della sua opera, un nuovo tipo di umanità, Nietzsche è caduto nell'ingenuità e nel ridicolo, mentre non c'è nessun bisogno di essere profeti per discernere che l'uomo ha già dato il meglio di sé, che sta perdendo la sua forma, ammesso che non l'abbia già persa. L'universo intero puzza di cadavere, dice Clov in *Finale di partita*, questa risposta a Zarathustra. [...] Quando si è convinti del disastro della nascita, ogni aspettativa è un'aspettativa senza oggetto. "*La fine è nell'inizio, e comunque si continua*" [...]»¹⁰⁹.

Con parole molto simili, nei *Cahiers* si ripete che «è ridicolo parlare di oltreuomo, poiché l'uomo da quando esiste non fa altro che superare se stesso, che allontanarsi dalle proprie origini; ma se ne allontana solo per meglio ricadervi, e quando sarà il più lontano possibile dai suoi esordi, è allora che cadrà nel punto più basso in cui sia mai stato»¹¹⁰. Cioran, in questi passaggi, non solo prende le distanze da Nietzsche e dalla sua «visione lirica del mondo», che tanto lo aveva affascinato in gioventù; si situa anche agli antipodi di un'interpretazione hegeliana della storia, per cui il ritorno dialettico al punto di partenza implicherebbe un compimento assoluto dello spirito. Non si torna da nessuna parte, e di certo non ci si muove nella direzione del razionale¹¹¹. Hegel aveva ipotecato l'assoluto a partire dal concetto di *finito*: più precisamente, aveva mostrato che, se soltanto *ciò che è finito può avere un senso*, si deve ammettere che la storia, in quanto processo dotato di senso, presuppone la propria fine. Un modo come un altro per dire che la storia può e deve compiersi, e che questo compimento non potrà che essere assoluto, poiché esaurirà tutte le possibilità, che si presumono finite, di un divenire che segue la cadenza sferica della finitudine¹¹². Cioran, dal canto suo, distingue nettamente il fatto che la storia abbia una *direzione* dall'ipotesi che si attenga a un *sensu* e non ha alcuna difficoltà, di conseguenza, ad

¹⁰⁹ «Sur une double corvée», in *Cioran, L'Herne*, cit., p. 298, corsivo mio: «On ne les comprend que si l'on admet que quelque chose est irrémédiablement brisé, qu'ils appartiennent non pas à la fin de l'histoire mais à ce qui vient après, à cet avenir peut-être imminent, peut-être lointain, où l'amenuisement de l'homme atteindra la perfection d'une utopie renversée. De tous les chimères, la plus saugrenue est celle de surhomme. En annonçant, dans la partie fâcheusement « constructive » de son œuvre, un nouveau type d'humanité, Nietzsche a versé dans la naïveté et le ridicule, alors qu'il n'est nul besoin d'être prophète pour discerner que l'homme a épuisé le meilleur de soi-même, qu'il est en train de perdre sa figure, s'il ne l'a perdue déjà. L'univers entier pue le cadavre, dit Clov dans *Fin de partie*, cette réponse à Zarathoustra. [...] Quand on s'est pénétré du désastre de la naissance, toute attente est une attente sans objet. « La fin est dans le commencement, et cependant on continue », remarque Hamm».

¹¹⁰ C., ottobre 1969, p. 754. Sul rapporto tra Cioran e Nietzsche cfr. C. VALCAN, *La concurrence des influences culturelles françaises et allemandes dans l'œuvre de Cioran*, Bucarest, Institutul Cultural Român, 2008, pp. 103-153.

¹¹¹ Vedi V. PIEDNOIR, *Les révélations du corps*, in *L'Herne, Cioran*, cit. p. 248-254.

¹¹² Cfr. A. KOJÈVE, *Il silenzio della tirannide*, tr. it. Milano, Adelphi, 2004, pp. 50-58.

ammettere una *direzionalità insensata* del percorso storico: per questa ragione il *peggio* si può costituire come una meta o come una destinazione inevitabile del divenire. A differenza di quella hegeliana, l'escatologia cioraniana non prevede un momento positivo o creativo della dialettica storica, perché tutto ciò che accade tende ad essere l'effetto di una *caduta a ritroso* rispetto a quel che era stato.

Al riguardo, tuttavia, è interessante soffermarsi su un articolo giovanile intitolato *Hegel et nous*, in cui Cioran approccia criticamente il rapporto che la filosofia della storia hegeliana intrattiene con l'irrazionalità del divenire¹¹³. In questo testo Cioran, pur distanziandosi dal pensatore di Jena, dimostra di apprezzarne la fecondità filosofica, in virtù soprattutto della seguente considerazione: Hegel, oggettivando il processo dialettico nel concreto, affronta metafisicamente la contraddizione tra dato empirico e astrazione. In questo senso il suo mirabolante sistema filosofico, che vuol far convergere il reale nella direzione del razionale, non può però essere accusato di circoscrivere la ragione nella sfera dello speculativo. Nella misura in cui «non separa la logica formale dalla logica concreta», Hegel non può considerarsi un «razionalista nel senso corrente del termine: per lui il concetto non era una forma rigida, era un dinamismo»¹¹⁴. Motivo per cui alla dialettica hegeliana viene riconosciuto il merito di non rispondere a delle preoccupazioni esclusivamente logiche, in quanto essa è anche «un'espressione intellettuale del sentimento della storia, una oggettivazione trasfigurata dell'interiorizzazione del divenire storico, della comprensione vivente dell'elemento creativo della progressione»¹¹⁵. La spiritualità di questa progressione non potrebbe mai essere separata dall'immanenza del suo accadere, e dunque dall'apparente contingenza del suo manifestarsi. Ed è proprio la manifestazione della vita storica, secondo Cioran, a costituire il vero problema fenomenologico di Hegel, il cui accento romantico deriva dal tentativo di accordare l'universale con il concreto, la trascendenza dell'assoluto con la dinamicità del suo infinito, il momento dell'astrazione con quello dell'individuazione. A differenza del *Précis*, in cui Hegel sarà accusato di essere «un Eraclito che ha letto Kant» e che, con la sua lettura, si è reso «il grande responsabile dell'ottimismo moderno»¹¹⁶, in questo testo giovanile si valorizza il momento «tragico» della riflessione hegeliana, la consapevolezza dialettica che «da sorgente del tragico risiede nei limiti dell'individualità, che non può oltrepassarli senza distruggersi»¹¹⁷.

¹¹³ SD, «Hegel et nous», pp. 164-171. Articolo originariamente pubblicato nel 1932 sulla rivista «Arhiva pentru știința și reforma socială».

¹¹⁴ *Ivi*, p. 167.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 168.

¹¹⁶ P, pp. 35, 50.

¹¹⁷ SD, p. 171.

Il movimento contraddittorio dell'individualità nei confronti della trascendenza viene ripreso nelle prime pagine della *Tentation*, nel famoso capitolo intitolato *Penser contre soi*, dove si legge: «L'assoluto *che evolve*, questa eresia di Hegel, è divenuto il nostro dogma, la nostra tragica ortodossia, *la filosofia dei nostri riflessi*. Chi crede di potersene liberare tradisce o una certa furfanteria o una certa cecità. Incastrati all'apparenza, ci tocca sposare una saggezza incompleta, un intruglio di sogni e di smorfie scimmiesche»¹¹⁸. Smorfie che ritroviamo nel paragrafo del *Precis* dedicato al troglodita moderno, il quale trema nei grattacieli più dei suoi antenati cavernicoli. In quel passaggio Cioran scriveva non casualmente che «*ad ogni passo in avanti ne segue uno all'indietro*: è questa l'infruttuosa frenesia della storia, – divenire... stazionario...»¹¹⁹ La reticenza di questa stasi si ritrova in *Après l'histoire*, dove ricompare pure, e non inaspettatamente, la figura del troglodita:

È meno urgente sondare «l'avvenire», semplice oggetto di spavento, che la *fine*, ciò che verrà dopo... «l'avvenire», quando, cessato il tempo storico coestensivo all'impresa umana, cesserà anche la processione delle nazioni e degli imperi. Sollevato dal fardello della storia, l'uomo, giunto all'estremo dell'esaurimento e una volta che avrà abdicato alla propria singolarità, disporrà soltanto di una coscienza vuota senza che nulla possa riempirla: *un troglodite disilluso, un troglodite rinvenuto da tutto*. Se si ricollegherà con i suoi lontani antenati, la post-storia si presenterà come una versione aggravata della preistoria? E come definire la fisionomia di questo sopravvissuto che *il cataclisma avrà riavvicinato alle caverne?*¹²⁰

Se esiste una dialettica del divenire, per Cioran non potrebbe essere altro che una dialettica del rimpianto e della futilità, perché nulla di quel che si è realizzato ci salva dall'evidenza che la storia è «un'odissea inutile, [che] non ha scusanti»¹²¹. Immaginarsi l'apocalisse come un ritorno funesto dell'età della pietra rientra in questa scettica persuasione della vanità di tutto ciò che è stato e di tutto quel che sarà. In un frangente del genere, il parallelismo tra uomo storico e uomo preistorico (o primitivo) ci suggerisce che tipo di animale sarebbe potuto essere

¹¹⁸ TE, p. 269, corsivo dell'autore. L'espressione che ho tradotto con «un intruglio di sogni e di smorfie scimmiesche» nell'originale francese recita: «un mélange de songe et de singerie».

¹¹⁹ PD, «Nous, les troglodytes...», p. 163, corsivo dell'autore.

¹²⁰ E, «Après l'histoire», pp. 926-927, corsivo mio: «Il est moins urgent de sonder «l'avenir», objet d'épouvante sans plus, quel la *fin*, ce que viendra... après «l'avenir», quand le temps historique, coextensif à l'entreprise humaine, ayant cessé, cessera par là même la procession des nations et des empires. Soulagé du fardeau de l'histoire, l'homme, au comble de l'épuisement, une fois qu'il aura abdicé sa singularité, ne disposera plus que d'une conscience vide sans rien qui puisse la remplir : *un troglodyte désabusé, un troglodyte revenu de tout*. Renouera-t-il avec ses lointains ancêtres, la post-histoire se présentera-t-elle comme une version aggravée de la préhistoire ? Et comment fixer la physionomie de ce survivant, que *le cataclisme aura rapproché des cavernes ?*»

¹²¹ *Ivi*, p. 929.

l'homo sapiens se non fosse uscito dalle spelonche per consegnarsi alla storia. La caverna, allora, non è semplicemente una metafora che indica un interesse *sociologico* nei confronti della metropoli moderna; rivela anche una preoccupazione *antropologica* verso la natura scimmiesca dell'animale razionale. Non stupiscono, in questo senso, le molte considerazioni di carattere antropologico proposte da Cioran, in cui le consuetudini di una tribù o di un branco di scimmie offrono sempre l'occasione di riflettere in modo decisivo sulle norme e i valori che fondano la nostra civiltà. Per esempio, in uno degli aforismi dell'ultima parte di *Écartèlement*, discutendo sul "pregiudizio" della tolleranza, l'autore osserva quanto i popoli "primitivi" considerassero invece virtuosa la pratica dell'esclusione indiscriminata e menziona il caso di quell'antropologo che, partito per studiare i Pigmei, dovette constatare «con stupore che le tribù che vivevano nei paraggi lo disprezzavano e lo tenevano in disparte, a causa della sua familiarità con una tribù inferiore, dato che i Pigmei erano ai loro occhi della gente da nulla, dei "cani", indegni di suscitare un minimo interesse»¹²². In precedenza, Cioran aveva menzionato due passeggiate: una per strada, l'altra allo zoo. Nel primo caso osserva che «sterminio è la prima parola che ci viene in mente» quando incontriamo della gente lungo la via; nel secondo, che «tutte queste bestie hanno un contegno decente, all'infuori delle scimmie. Si sente che l'uomo non è lontano»¹²³. Poco dopo, parlando di un neonato con gli occhi semichiusi e la testa ancora calva, egli annota che «questo cranio nudo, questa calvizie originale, questa *scimmia infima* che ha soggiornato per mesi in una latrina, fra poco, dimenticandosi delle sue origini, sputerà sulle galassie...»¹²⁴. In queste citazioni, che variano sia per il tono che per il contenuto, si percepisce quell'ironia colma di preoccupazione antropologica che avvicina l'uomo alla scimmia per allontanarli subito dopo, perché nessuno scimpanzé si considererebbe mai il mediatore microcosmico di corrispondenze universali. Allo stesso modo, i membri di una tribù, che non sono ancora stati contaminati da tutte le decadenze della civiltà moderna, mostrano nondimeno una predisposizione al male e al conflitto che è rivelatrice della natura umana. Nell'*Inconvénient d'être né*, a questo proposito, troviamo un lungo aforisma dedicato alla pacifica oziosità dei primati villosi:

Uno zoologo che, in Africa, ha osservato da vicino alcuni gorilla, si è stupito dell'uniformità della loro vita, della loro grande inoperosità. Ore e ore senza far nulla... Non conoscevano dunque la noia? / Questa è ben la domanda di un *uomo*, di una scimmia indaffarata. Lungi dal fuggire la monotonia, gli animali la ricercano, e ciò che temono di più è di vederla svanire.

¹²² E, «Ébauches de vertige», p. 966.

¹²³ *Ivi*, pp. 957, 951.

¹²⁴ *Ivi*, corsivo mio, p. 958.

Perché lei svanisce solo per essere rimpiazzata dalla paura, causa di ogni agitazione. / L'inazione è divina. Tuttavia è contro di lei che l'uomo è insorto. Lui solo, nella natura, è incapace di sopportare la monotonia, lui solo vuole ad ogni costo che capiti qualcosa, qualsiasi cosa. E con ciò si mostra indegno del suo antenato: *il bisogno di novità è la peculiarità di un gorilla depravato*¹²⁵.

La depravata incapacità di non fare nulla, l'angosciante fuga dalla noia, la fisiologica voluttà di trovare qualcosa di nuovo con cui distrarsi – sono questi alcuni dei segni premonitori della comparsa dell'animale storico che vengono riscontrati nel galateo gorillesco delle tribù primitive¹²⁶. E se, inevitabilmente, la comprensione dell'animale storico è decisiva per delineare le specificità del fenomeno «storia», si capisce anche che la riflessione antropologica implichi per Cioran una profonda valenza metafisica. Si tratta di una costante riscontrabile in tutta la sua opera sin dai testi giovanili e, in particolare, in un saggio del 1933 intitolato *Antropologia filosofică*. In questo testo, preparato per una conferenza tenuta nel mese di marzo di quell'anno, si offrono i presupposti antropologici per giustificare quella visione tragica del destino umano che accompagnerà sempre il nostro autore: la separazione fatale tra vita biologica e coscienza spirituale, la conseguente impossibilità di coincidere con se stessi, l'esilio da una condizione “paradisiaca” anteriore alla cultura, la decadenza crepuscolare della civiltà moderna – sono tutti temi che già qui vengono affrontati con una certa sistematicità e che evocano quell'*antropologia negativa* con cui sarà poi definita la riflessione di Lévi-Strauss¹²⁷. Nelle pagine finali di *Tristes tropiques*, in effetti, Levi-Strauss aveva scritto che «il mondo è iniziato senza l'uomo e terminerà senza di lui», poiché le istituzioni e i costumi relativi alla civiltà umana non sono che «un'efflorescenza passeggera» destinata a scomparire; e l'uomo, nonostante tutti i suoi sforzi per «opporci vanamente a una decadenza universale, sembra egli stesso una macchina, forse più perfezionata delle altre, che lavora alla *disgregazione di un ordine originale* e fa precipitare una materia fortemente organizzata verso un'inerzia sempre più grande, che un giorno sarà definitiva»¹²⁸. Cioran, con parole simili, sosteneva in uno dei passaggi principali della sua conferenza:

¹²⁵ I, p. 883, corsivo mio: «Un zoologiste qui, en Afrique, a observé de près les gorilles, s'étonne de l'uniformité de leur vie et de leur grand désœuvrement. Des heures et des heures sans rien faire... Ils ne connaissent donc pas l'ennui? / Cette question est bien d'un *homme*, d'un singe occupé. Loin de fuir la monotonie, les animaux la recherchent, et ce qu'ils redoutent le plus c'est de la voir cesser. Car elle ne cesse que pour être remplacée par la peur, cause de tout affairément. / L'inaction est divine. C'est pourtant contre elle que l'homme s'est insurgé. Lui seul, dans la nature, est incapable de supporter la monotonie, lui seul veut à tout prix que quelque chose arrive, n'importe quoi. Par-là, il se montre indigne de son ancêtre : *le besoin de nouveauté est le fait d'un gorille fourvoyé*».

¹²⁶ Vedi anche C. ZAHARIA, *Ennui et histoire*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. I, cit., pp. 37-46.

¹²⁷ Per l'analisi di questo testo seguono le preziose osservazioni di A.N. BULBOACĂ, *Cioran et l'anthropologie apocalyptique*, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. II, cit., pp. 181-194.

¹²⁸ C. LEVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 2001 (1955), p. 496, corsivo mio.

Il ritorno all'irrazionalità della vita, il fatto di trascendere il processo di disintegrazione rispediscono l'uomo allo stato originario anteriore alla cultura. Senza sviluppare qui un'*escatologia*, questa fine dell'uomo equivale a una reintegrazione della vita, a una rinuncia delle sue specificità che costituisce il fenomeno di decadenza dell'uomo. Non siamo legittimati a credere che l'uomo in quanto produttore di valori culturali prospererà ancora per molto tempo, se si considera che l'inconsistenza, le contraddizioni e le antinomie immanenti alla sua struttura riducono le sue possibilità e le sue capacità produttive. La decadenza è un fenomeno fatale, che dobbiamo ammettere e comprendere. Il rifiuto di un tale fenomeno deriva dal fatto che l'uomo, sotto l'impulso di una tendenza "ad eticizzare" il reale, attribuisce a quest'ultimo dei valori nell'ordine del bene il cui sviluppo è indefinito nel tempo. Il fatto che sia sottomesso alla decadenza spiega la ragione per cui un'antropologia è tanto più vicina alla realtà quanto più il tragico predomina come elemento essenziale della sua struttura. Il destino dell'uomo diventa impressionante, se *incorniciato* in fenomeni del genere, poiché la sua particolarità deriva da una dolorosa singolarizzazione dell'uomo nell'universo¹²⁹.

Levi-Strauss, a partire dalla «disgregazione di un ordine originario» che caratterizza la civiltà umana, avrebbe definito la sua antropologia nei termini espliciti di «un'entropologia», lasciando intendere che l'uomo si stava muovendo verso un caos privo di soluzioni; Cioran, a sua volta, nel testo giovanile del 1933 accenna a «un'escatologia» che, in seguito, si sarebbe sviluppata e tramutata in una sorta di *entropia del peggio*, di cui *Écartèlement* resta uno dei documenti più eloquenti. Nell'*Antropologia filosofica* è però evidente che il ritorno a uno stadio «anteriore alla cultura» si deve intendere nei termini romantici di una concezione del reale in cui «il tragico domina come elemento essenziale». Nel corso della tesi cercheremo di mostrare come questa posizione tragico-romantica sia gradualmente sfumata durante gli anni francesi, per la grazia di un umorismo e di un'ironia metafisica capaci di percepire nelle assurdità della storia una fatalità a tratti ammiccante. Basti pensare a come Cioran, già nel *Précis*, si appresta a dipingere «*les visages de la décadence*»:

¹²⁹ AF, pp. 43-44 (corsivo mio): «Le retour à l'irrationalité de la vie, le fait de transcender le processus de désintégration retournent l'homme à l'état originaire antérieur à la culture. Sans développer ici une *escatologie*, cette fin de l'homme qui équivaut à une réintégration dans la vie, à un renoncement à ce qui en fait la spécificité constitue le phénomène de la décadence de l'homme. Nous ne sommes point légitimés à croire que l'homme en tant qu'être producteur de valeurs culturelles se maintiendra encore longtemps étant donné que l'inconsistance, les contradictions et les antonymies immanentes à sa structure réduisent ses possibilités et sa capacité productive. La décadence est un problème fatal, que nous devons admettre et comprendre. Le refus d'un tel phénomène dérive du fait que l'homme, sous l'impulsion d'une tendance « d'éthisation » du réel attribue à celui-ci des valeurs dans l'ordre du bien dont le développement est indéfini dans le temps. Le fait qu'il soit soumis à la décadence explique pourquoi une anthropologie est d'autant plus proche de la réalité que le tragique prédomine comme élément essentiel à sa structuration. Le destin de l'homme devient impressionnant, *encadré* dans de tels phénomènes, vu que sa particularité dérive d'une singularisation douloureuse de l'homme dans l'univers» (tr. fr. di R. Brad).

Non possedendo ancora tutti i mezzi per distruggere e distruggersi, [l'uomo] non perirà subito; ma è indubbio che si fabbricherà un mezzo di annientamento totale prima di scoprire una panacea, la quale peraltro non sembra rientrare nelle possibilità della natura. Si annienterà in quanto creatore: dobbiamo concludere che tutti gli uomini spariranno dalla terra? *Non bisogna per forza veder le cose in rosa.* Una buona parte, i sopravvissuti, continueranno a trascinarvisi, razza di sotto-uomini, *scroconi dell'apocalisse...*¹³⁰

La critica all'utopia, a questo grottesco *in rosa* per cui l'avvenire sarebbe la soluzione ideale ai nostri problemi, rientra in questa attitudine a non essere *forzatamente ottimisti*; il che, di riflesso, significa non essere nemmeno *obbligatoriamente tragici*; o come scrive lo stesso Cioran in suo aforisma: «Nessuno più di me è stato persuaso della futilità di tutto, tuttavia nessuno più di me ha preso sul tragico un così gran numero di cose futili»¹³¹. Principio “metodologico” che era già stato abbozzato nel *Précis*, quando si diceva che «la posa tragica si addice solo a una pubertà prolungata e ridicola; ma bisogna passare per mille prove prima di arrivare all'istrionismo del distacco»¹³². Questa frattura tragico-comica tra una visione drammatica e una tensione al ridicolo ci accompagnerà nel corso di tutto il nostro lavoro e sarà anche, come vedremo, una delle peculiarità specifiche di una poetica del grottesco. Sarà anche una delle ragioni per cui Cioran, che si definiva un «delirante preoccupato di imparzialità», può chiederci legittimamente: «È di cattivo gusto, mi dite, imprecare continuamente contro l'ordine delle cose. – È colpa mia se non sono altro che un *parvenu* della nevrosi, un Giobbe alla ricerca di una lebbra, un Buddha di paccottiglia, uno Sciita fannullone e fuorviato?»¹³³

Al momento, però, ci interessa soffermarci sull'ironico destino che dovrebbe ricondurre l'uomo moderno alla condizione sub-umana e apocalittica di una caverna in fiamme. In questo contesto, la figura dell'uomo primitivo, come quella del contadino analfabeta, del pastore e del clochard, non si riferiscono a una «nozione negativa, di ispirazione evoluzionista e etnocentrica», ma a quella condizione «ancestrale» che presuppone una maggiore vicinanza alla natura – o perlomeno una maggiore distanza dalla cultura e dalla storia¹³⁴. E qui, come nota Ion Vartic, il regredire della specie umana nelle nudità sotterranee di una grotta comporta un

¹³⁰ PD, «Visages de la décadence», p. 114, corsivo mio : « N'étant pas encore possesseur de tous les moyens pour détruire et se détruire, il ne périra de sitôt ; mais il est indubitable qu'il se forgera qu'il se forgera un instrument d'annihilation totale avant de découvrir une panacée, laquelle d'ailleurs ne semble pas entrer dans les possibilités de la nature. Il s'anéantira en tant que créateur : doit-on conclure que tous les hommes disparaîtront de la terre ? *Point ne faut voir les choses en rose.* Une bonne partie, les survivants, s'y traîneront, race de sous-hommes, *resquilleurs de l'apocalypse...* »

¹³¹ I, p. 828.

¹³² P, «L'automate», p. 101. Su questo, e sulla relativa critica al lirismo poetico effettuata da Cioran, vedi M.G. STĂNIȘOR, *Cioran et la critique de la poésie*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. VIII, pp. 69-82.

¹³³ SA, «Le Cirque de la solitude», p. 223.

¹³⁴ BULBOACA, *Cioran et l'anthropologie apocalyptique*, cit., p. 190.

fallimento collettivo che non è altro che una variazione di quel fallimento individuale alla cui penombra Cioran ha sempre pensato: «I falliti cioraniani non fanno delle tesi di dottorato *sulla* metafisica e la filosofia, ma rivivono profondamente e nella maniera più autentica possibile la situazione del *primo filosofo*, del pensatore che va avanti per conto proprio, parente del contadino, del vagabondo, della prostituta e del clochard, e, al limite, del “troglodita” originale, “cieco” e “terrorizzato” a causa dello spettacolo irrisolto del mondo»¹³⁵. Quest’immagine del troglodita, di ascendenza schilleriana, indicherebbe allora la dimensione di un mondo che è primitivo proprio perché è semplice; un mondo in cui l’uomo potrebbe esistere, finalmente, secondo i canoni della purezza e della semplicità che definiscono la vita degli animali e l’assenza della storia¹³⁶.

Che una purezza del genere sia da escludere *a priori*, è uno dei presupposti per non fraintendere l’ironia del nostro autore, che, soprattutto nei testi francesi, gioca con la *finzione* dell’*illo tempore* proprio per evidenziare la deplorable qualità del tempo che ci attende: un tempo che è apocalittico perché segna la *fine* di un certo modo di concepire l’uomo¹³⁷. Ad ogni modo, la caratterizzazione escatologica del futuro come *tempo della regressione* è fondamentale per comprendere lo scetticismo nei confronti delle utopie, che Cioran, lo si è visto, potrebbe tranquillamente ritrarre come una spelunca in cui celebrare i funerali del progresso. Quel che resta da spiegare, però, è il motivo per cui la caverna, in quanto residuo simbolico della preistoria, sia un elemento concettualmente fondamentale per delineare gli aspetti essenziali sia del grottesco che delle illusioni utopiche. Lo faremo nella prossima sezione, nel tentativo di assecondare questo dubbio cioraniano: «Per passare dalle caverne ai salotti, ci è voluto un tempo considerevole; ce ne vorrà altrettanto per percorrere il cammino inverso, o bruceremo le tappe? – Questione oziosa per coloro che non *presagiscono* la preistoria...»¹³⁸

¹³⁵ I. VARTIC, *Cioran naïf sentimental*, Iași-Bucarest, Polirom, 2011, p. 59, trad. mia.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 274-275. Vedi anche R. FOFIU, *L'éternel retour aux origines*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. XI, cit., pp. 192-201.

¹³⁷ Su questo punto vedi A. HEUMAKERS, *L'Apocalypse et le dernier homme*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. III, cit., pp. 79-85. Vedi anche M. ELIADE, *Miti, sogni e misteri*, tr. it., Torino, Lindau, 2007.

¹³⁸ SA, «Vertige de l'histoire», p. 247.

1.2) Una storia ai margini

– *Le radici di un animale*

Nel *Mauvais Démiurge* Gioran scrive che le sue preferenze si rivolgono all'«et  delle Caverne e al secolo dei Lumi. Ma non dimentico che le grotte sono sfociate nella Storia e i salotti nella Ghigliottina»¹³⁹. Storicamente,   dunque opportuno ripetere quanto accennato nell'introduzione, ossia che tra il sostantivo «grotta» e l'aggettivo «grottesco» non c'  soltanto un'assonanza etimologica. Il termine grottesco, infatti, viene coniato nel Cinquecento in relazione ad alcuni *affreschi decorativi* rinvenuti nel sito archeologico della Domus Aurea: le *grottesche* furono denominate in tal modo perch  ritrovate *sottoterra*. Tuttavia, ci  che fu apparentato alle caverne non doveva, originariamente, restare nascosto allo sguardo, doveva anzi ornare e abbellire un palazzo imperiale – quello di Nerone. L'errore   perch  significativo: *grotta* deriva dal latino *crypta*, che   un calco del greco *krypte*, che deriva a sua volta da *kryptein*, verbo che indica l'atto di *nascondere*. Etimologicamente, la grotta evoca un enigma sotterraneo che deve essere *decriptato*, ovvero svelato e risolto; viceversa, con il sostantivo *grottesche* non si voleva definire una qualit  inerente a quel tipo di affreschi, bens  il loro luogo di origine¹⁴⁰. Eppure, e malgrado le profondit  della loro provenienza, le grottesche si sono sempre qualificate per una certa “superficialit ”, in quanto nascono come *ornamenti* che non devono raffigurare (o significare) nulla di preciso, ma soltanto “incorniciare” il contenuto di una rappresentazione o figura centrale.

Gli storici rinascimentali avevano infatti scelto questo nome per ribattezzare un genere di decorazioni elaborate originariamente a Roma verso il I secolo a.C. Lo stile di queste decorazioni consisteva nell'armoniosa ricomposizione di figure umane, vegetali ed animali; un intreccio equilibrato di impossibilit  anatomiche, teste umane, bestie aggraziate e corpi verdeggianti, che evocavano la cadenza di personaggi mitologici simili a ninfe, satiri e centauri¹⁴¹. Il dileguarsi promiscuo di forme antropologiche in profili che non appartenevano alla specie umana scandalizz  i Romani dell'epoca, tanto che nel 27 a.C. Vitruvio condann  in maniera esplicita questo tipo di rappresentazioni poich  offendevano il vero valore dell'arte. Nel *De architectura*, l'autore latino accusa la depravata consuetudine dei suoi contemporanei a dipingere pi  facilmente immagini di mostri che di cose reali, e scrive:

¹³⁹ MD, «Pensées  trangl s», p. 726.

¹⁴⁰ Per l'analisi etimologica del termine cfr. HARPHAM, *On the grotesque*, cit., pp. 26-27.

¹⁴¹ *Ibid.*

Così in vece di colonne si pongono canne, e in vece di frontespizii, arabeschi scanalati, ornate di foglie ricce e di viticci: o candelabri che reggono figure sopra il frontespizio di piccole casette, o molti gambi teneri che sorgendo dalle radici con delle volute, racchiudono senza regola figurine sedenti; come anche fiori che usciti dai gambi terminano in mezzi busti, simili alcuni ad effigie umana, altri a bestie: quandochè *queste cose non vi sono, non vi possono essere, né mai vi sono state*. [...] Eppure gli uomini, non ostante che tengano per false queste cose, non solo non le riprendono, ma anzi se ne compiacciono, non riflettendo, se possano essere o no queste cose: onde la mente guasta da' falsi giudizi non può più discernere quello che può essere, o non essere per ragione e per regole di decoro. Né mai si debbono stimare pitture, che non sieno *simili al vero*: ed ancorché fossero dipinte con eccellenza, pure non se ne deve dar giudizio, se non se ne troverà prima col raziocinio la ragione chiara e senza difficoltà.¹⁴²

Vitruvio si lamenta dell'impossibilità di trovare un parametro razionale per giudicare il valore di un'opera che viola tutti i canoni stabiliti dalla "natura"; anzi, è proprio la tensione all'irrazionalità a costringere l'autore a condannare questo tipo di decorazioni. In mancanza di una *corrispondenza* con ciò che è, che è stato o che potrebbe essere, non c'è nulla di pensabile che possa essere rappresentato, perché è rappresentabile solo ciò che è «simile al vero»: al contrario, l'impensabile è esattamente ciò che eccede quelle «regole di decoro» a cui l'artista dovrebbe attenersi per non cadere nell'assurdo. Come ha dimostrato Ernst Gombrich, Vitruvio stabilisce qui un punto di discriminazione fondamentale per la storia dell'arte, che consentirà nelle epoche successive di distinguere ciò che è Classico da ciò che è Non-Classico, con una certa preferenza per l'ordine insito nella prima categoria rispetto alla confusione caratterizzante la seconda¹⁴³.

Tuttavia, quando gli artisti del Rinascimento si trovarono faccia a faccia con le *grottesche* non furono scandalizzati, bensì affascinati dalle enigmatiche figure di questi affreschi. D'altronde, non doveva essere la prima volta che si poneva loro il problema delle assonanze animalesche riscontrabili nel profilo umano. Jurgis Baltrušaitis – nel suo *Aberrazioni, saggio sulla leggenda delle forme* – osserva che la «fisiognomonia zoologica», ossia la capacità di dedurre un'attitudine psicologica a partire da una somiglianza tra corpo umano e corpo animale, è un tema ricorrente in diversi trattati rinascimentali, che affonda le proprie radici nella tradizione greco-romana delle antiche *Fisiognomonie*: una tradizione che fa capo allo Pseudo-Aristotele, a Polemone, ad Adamanzio e allo Pseudo-Apuleio, e che afferma la sostanziale identità tra uomo e

¹⁴² M. VITRUVIO POLLIONE, *De architectura*, libro VII, cap. 5, § 3-4 (tr. it. di B. Galiani, 1844). Corsivo mio.

¹⁴³ Cfr. E. GOMBRICH, *Norm and form. Studies in the art of the Renaissance*, London, Phaidon, 1971.

bestia, riscontrabile sia per deduzione diretta che per analogia¹⁴⁴. Non soltanto ci sono caratteristiche fisiche che indicano l'emergere di alcune qualità individuali (i magnanimi hanno i capelli duri e il corpo robusto, i timidi i capelli morbidi e il viso pallido, gli avari gli occhi azzurri e le pupille minuscole), ci sono anche lineamenti umani che richiamano le peculiarità psichiche riscontrabili in altri animali. Per esempio i buoi, che sono lenti e pigri, hanno gli occhi grandi e il naso largo, come tutti coloro che sono lenti e pigri; diversamente, coloro che sono magnanimi assomigliano al più magnanimo degli animali, il leone, e come lui avranno un naso tondo e schiacciato e gli occhi relativamente infossati¹⁴⁵. Il fisiognomo procede dunque come l'astrologo, soltanto che il secondo cerca i segni del destino nelle costellazioni celesti, il primo nella conformazione dei corpi: entrambi devono però saper interpretare i segni di una figura.

Tali segni giungono fino al Medioevo occidentale anche grazie alle traduzioni arabe e ai manuali di medicina astrologica dei dotti dell'Islam, manuali che avrebbero profondamente influenzato testi quali il *Liber physiognomiae* di Michele Scoto, i *Secreta* di Alberto Magno e il *Liber compilationis physiognomiae* di Pietro d'Abano. In quest'ultimo trattato, in particolare, a una dettagliata descrizione della figura umana segue un lungo capitolo dedicato allo Zodiaco e all'influenza dei pianeti sui temperamenti umani, con una consequenzialità che preannuncia quella sistematicità dottrinale che si realizzerà verso la metà del Quattrocento nello *Speculum Physiognomiae* di Michele Savonarola, zio del più noto Girolamo e medico del marchese Niccolò III d'Este a Ferrara¹⁴⁶. Nello *Speculum*, l'antica teoria ippocratea dei quattro umori si compone con le speculazioni della fisionomia astrologica e si sostiene che le stelle sotto cui un uomo nasce ne definiscono non solo il carattere, ma anche l'aspetto¹⁴⁷. Ai quattro temperamenti in questione si coniugano rispettivamente quattro elementi naturali e le sembianze di quattro diversi animali, andando a comporre i seguenti trittici: collerico-fuoco-leone, sanguigno-aria-scimmia, flemmatico-acqua-agnello, melanconico-terra-maiale. L'uomo, simile un poco alle stelle e un poco di più agli animali, viene minuziosamente descritto in tutte le sue peculiarità fisiche e definito poi un «piccolo mondo, perché, così come è, è partecipe della condizione di tutte le creature», le quali, non casualmente, mostrano rivelatrici affinità con l'apparenza degli esseri umani. Ragion per cui – commenta Baltrušaitis – nelle diagnosi fisiognomiche di questo trattato ci troviamo «in piena zoologia, associata al microcosmo»¹⁴⁸.

¹⁴⁴ In questo paragrafo seguiamo le analisi di J. BALTRUŠAITIS, *Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme*, tr. it., Milano, Adelphi, 2003, pp. 11-55.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 12: gli esempi riportati si riferiscono ad alcuni passaggi di Adamanzio e dello Pseudo-Aristotele.

¹⁴⁶ Cfr. anche P. BILLER-J. ZIEGLER (a cura di), *Religion and medicine in the Middle Ages*, Oxford, York Medieval Press, 2001.

¹⁴⁷ Sulla storia dei quattro temperamenti cfr. KLIBANSKY-PANOFSKY-SAXL, *Saturno e la melanconia*, cit., capitolo primo.

¹⁴⁸ BALTRUŠAITIS, *Aberrazioni*, cit., p. 14.

Il mondo medioevale, d'altronde, non era insolito a una tradizione folcloristica che, per secoli, aveva ritratto l'umanità come una realtà popolata da animali ibridi, socievoli, ambigui e preoccupati di non rinunciare ai propri vizi. Nelle decorazioni scultoree e ai bordi dei codici miniati, una vegetazione immaginifica e un bestiario di figure improbabili, giganti incurvati, demoni fantasiosi e chimere inquietanti si fanno eredi di quel «mostruoso» evocato dalle classicheggianti inverosimiglianze delle antiche grottesche: «O, per meglio dire, ne produssero una nuova versione [...] per il più pregnante significato di sistema metamorfico e inverosimile, che traspariva proprio laddove la decorazione, i margini, le cornici e le iniziali concedevano maggiore libertà all'invenzione. Quel gioco irrealista che le grottesche un tempo avevano contribuito a introdurre sembrava essere tornato a galla con un nuovo tenore, che manteneva in vita e, anzi, rinforzava la presenza sotterranea del filone incline alle fantasticherie. Ma che soprattutto, in virtù di un'attrazione mai cessata per quel versante "oscuro" che percorreva la cultura occidentale, avrebbe reso meno aspro il terreno per il recupero definitivo degli ornamenti della *Domus Aurea* al finire del Quattrocento»¹⁴⁹. Un periodo in cui l'uomo veniva qualificato come un *microcosmo* che doveva mediare alle perpetue metamorfosi di universo razionale ed enigmatico.

A dispetto di alcuni stereotipi storiografici sul Rinascimento, questo presunto antropocentrismo non comporta né una visione ottimista della natura umana né un'ostentata apologia del libero arbitrio: l'uomo è intermediario tra le sfere celesti e le realtà terrene non solo perché è una creatura in parte divina e in parte corporea, ma perché, non essendo completamente né l'una né l'altra cosa, può fallire entrambe le possibilità della sua esistenza¹⁵⁰. In questo senso il destino dell'uomo si situa tra il tragico e il comico, nella misura in cui potrebbe essere il riflesso sia di una fatalità sacra che il capitombolo di una belva incompetente. Ritorneremo su questo punto tra poco; al momento ci si deve soffermare su un altro aspetto del ruolo intermediario della natura umana. L'uomo può intercedere tra i diversi ordini dell'universo se e soltanto se la struttura di quest'ultimo consente una mediazione cosmica: il che equivale a dire che l'uomo deve portare sulla propria pelle i *segni* della creazione, così come la creazione deve reperire nella creatura terrena le coincidenze celesti delle proprie allusioni.

¹⁴⁹ A. ZAMPERINI, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona, Arsenale editrice, 2007, p. 61. Cfr. anche BALTRUŠAITIS, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, tr. it., Milano, Adelphi, 1993.

¹⁵⁰ Cfr. E. GARIN, *L'umanesimo italiano*, Bari-Roma, Laterza, 2013; M. CILIBERTO, *Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel Rinascimento*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2005; E. CASSIRER, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

Ne *Les mots et les choses* Michel Foucault sostiene che la filosofia del Rinascimento, per quanto “umanista”, sia calibrata sulla centralità del cosmo piuttosto che su quella dell’uomo¹⁵¹. Con questo egli intende dire che l’*episteme* rinascimentale ha come sua «condizione di possibilità» non l’esistenza dell’essere umano, bensì l’esistenza di un universo che, in ogni sua parte, risponda al criterio della «somiglianza cosmica». In altri termini, stando a Foucault, l’uomo potrebbe essere una risposta privilegiata, ma non il *problema* a partire da cui si costituisce il sapere del Rinascimento: il vero problema riguarda il mondo che circonda l’animale razionale, e come egli possa e debba interpretare questo connubio di astri, fango e polvere¹⁵².

L’idea per cui l’universo sia «un libro da leggere» non ha un valore semplicemente metaforico, ma fa di questa stessa *metafora* un attributo ontologico della realtà. Tra il XV e il XVI secolo la cultura europea si sviluppa e si organizza intorno al concetto di «somiglianza», ossia al rapporto di stretta affinità che lega tra loro le infinite parti di un mondo che, a sua volta, si presenta come «un’infinita similitudine» riflessa sulla superficie dei corpi e delle cose. Questi corpi e queste cose sono esattamente quei *segni* che compongono «la prosa del mondo», di cui Foucault individua quattro similitudini fondamentali: *convenientia*, *aemulatio*, *analogia*, *simpatia*.

La *convenientia* qualifica la vicinanza fisica degli elementi nello spazio, i quali entrano in contatto tra di loro come gli ingranaggi di un immenso meccanismo artificiale, al modo di una «catena» universale il cui primo anello sarebbe la materia e l’ultimo la divinità. Viceversa, l’*aemulatio* è una sorta di convenienza che opera nella distanza, «una somiglianza senza contatto» che non procede come una serie ordinata di anelli, ma che riverbera da un capo all’altro del cosmo al modo di una successione di cerchi concentrici: per esempio, l’erba che si distende verde per i prati emula e riflette l’immagine delle stelle che si spargono luminose sulla volta celeste, questo oscuro giardino di costellazioni primaverili. Sintesi delle prime due forme di similitudini, l’*analogia* consente il confronto di ciò che è diverso e di ciò che è lontano grazie alla mediazione armonica dei rapporti di proporzione: in questo senso, il vegetale è una bestia a testa in giù, le cui fauci sono le radici conficcate nel terreno; la stessa pianta, però, potrebbe assomigliare a un animale ritto sulle proprie zampe, «i cui principi nutritivi salgono dal basso verso l’alto lungo uno stelo che si stende come un corpo» e che finisce in una testa fatta di foglie e di rami. La *simpatia*, infine, è una sorta di calamita cosmica, è la forza gravitazionale che fa muovere il simile verso il simile nonostante le enormi distanze che separano le estremità dell’universo¹⁵³.

¹⁵¹ M. FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

¹⁵² Cfr. P. MANIGLIER, *The Order of Things*, in C. FALZON-T. O’LEARY-J. SAWICKI (a cura di), *A Companion to Foucault*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 104-121.

¹⁵³ FOUCAULT, *Les mots et les choses*, «La prose du monde», cit., p. 32-40 [per quanto riguarda la descrizione della pianta-animale, Foucault cita dal *De plantis libri XVI* di Andrea Cisalpino (1583)].

Di queste similitudini, a noi interessa particolarmente l'analogia, e non solo per la vicinanza tra l'esempio del vegetale-animale con le decorazioni grottesche. Il fatto che la pianta possa essere descritta tanto come una bestia capovolta quanto come un predatore a testa alta, per Foucault dimostra la reversibilità e la polivalenza della somiglianza analogica, la quale può dunque avere un campo universale di applicazione. Egli scrive:

Attraverso l'analogia tutte le figure del mondo possono essere accostate. Esiste tuttavia, in questo spazio solcato in tutte le direzioni, un punto privilegiato: è saturato di analogie (ciascuna può trovarvi uno dei suoi punti d'appoggio) e, passando attraverso di esso, i rapporti s'invertono senza alterarsi. Questo punto è l'uomo; egli è in rapporto di proporzione con il cielo come con gli animali e le piante, con la terra, i metalli, le stalattiti o le tempeste.

Eretto in mezzo ai vari lati del mondo, egli ha rapporto con il firmamento (il suo volto sta al suo corpo come il volto del cielo sta all'etere; il polso batte nelle vene come gli astri circolano secondo i percorsi loro assegnati; le sette aperture costituiscono nel suo volto gli analoghi dei sette pianeti del cielo); ma, tutti questi rapporti, l'uomo li fa ribaltare così che si ritrovano simili nell'analogia dell'animale umano con la terra da esso abitata: la sua carne è una zolla, le ossa sono rocce, le vene grandi fiumi; la sua vescica è il mare e le sue sette membra principali, i sette metalli che si nascondono in fondo alle miniere. Il corpo dell'uomo è sempre la metà possibile d'un atlante universale¹⁵⁴.

L'uomo è un microcosmo proprio perché nel suo corpo si possono rintracciare i segni di un «cosmografia analogica»¹⁵⁵. Ora, quando gli artisti di fine Quattrocento e inizio Cinquecento si sono trovati al cospetto delle grottesche, hanno probabilmente riconosciuto nell'eccentricità di quelle decorazioni un atlante composto da bizzarri geroglifici da decrittare, in cui le ombre della mitologia pagana potevano rivelare qualcosa sulla natura di un uomo pensato a immagine e somiglianza della divinità cristiana. Una sovrapposizione non del tutto nuova per la filosofia dell'epoca, se si pensa che, quasi mezzo secolo prima delle Logge Vaticane di Raffaello, Marsilio Ficino aveva scritto a Lorenzo de' Medici che le dottrine di pensatori pagani come Ermete Trismegisto, Platone e Plotino non erano in dissonanza col messaggio biblico, ma che anzi anticipavano la perenne rivelazione annunciata da Cristo, la quale era stata preannunciata dalle enigmatiche allegorie di questi «divini» filosofi. Così egli intendeva la sua «teologia platonica», ossia come una *docta religio* nella quale l'insegnamento degli antichi veniva interpretato come una *pia philosophia* tramandata da tempi lontanissimi¹⁵⁶.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 37. Trad. di Emilio Panaitescu.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 38.

¹⁵⁶ GARIN, *L'umanesimo italiano*, cit., pp. 105-110.

Non è il caso di soffermarci in questo momento sulla pedanteria mistica che caratterizza l'opera ficiniana, basti osservare che, se tutto parte da Dio, a Dio tutto ritorna, e poco importa che si tratti del mondo, della poesia, della metafisica o dell'amore: per Ficino il percorso di ascensione verso la divinità si traduce in una progressione ascetica nella conoscenza di sé, così come una vera conoscenza di sé non può che concretizzarsi in una più vera conoscenza della divinità. Il presupposto teoretico del discorso riguarda l'immutabilità dell'eterna verità divina, la quale implica l'assoluta unità della creazione. Le manifestazioni del mondo devono essere inscindibili dal Manifestante, altrimenti quest'Ultimo si frantumerebbe in una serie disomogenea di verità contingenti: «Conoscere, e quindi ascendere a Dio, è vedere ogni aspetto della realtà come momento, o tappa, grado, dell'unitaria serie del tutto; risalire dal raggio al centro, secondo l'antica immagine; cogliere nelle cose l'insufficienza loro per giungere così alla divina sufficienza»¹⁵⁷.

Questo centro, che corrisponde a Dio, è però decentrato verso l'alto, coerentemente alla trascendenza della gravitazione iperuranica. Ragion per cui, nella *Theologia platonica*, Ficino suddivide plotinianamente la realtà in cinque gradi ordinati secondo la rispettiva consistenza ontologica: al livello inferiore la *materia*, concepita come pura quantità; poi la *qualità*, intesa come principio formale delle realtà corporee; nel mezzo l'*anima*, sostanza incorporea che genera e muove la vita; un gradino sopra, gli *angeli*; infine, e come prevedibile, *Dio*, che, oltre a consentire la circolarità del processo, impedisce che quest'ultimo si riduca a un eterno ritorno del medesimo. Poiché Dio è diverso, il mondo è certo della propria molteplicità. Tuttavia, se il Creatore è posto al di là della creazione, soltanto l'anima – che è in parte divina e in parte umana – potrà partecipare degli estremi della realtà, mettendo in relazione ciò che è più distante dal Padre celeste, come la materia inerme, a ciò che gli è più vicino, come l'intelletto angelico¹⁵⁸.

Per questo l'anima occupa la posizione mediana della graduazione cosmica, perché è la mediatrice tra l'armonia celeste e la disarmonia terrena. Per questo, inoltre, Ficino ha speso molte delle sue energie intellettuali nello studio dell'astrologia, perché se l'anima dell'uomo non avesse saputo corrispondere ai *segni divini* proiettati dalle stelle, non avrebbe potuto intercedere né per Dio né per gli uomini¹⁵⁹. Interprete e traduttore di Platone, ma figlio del medico personale di Cosimo il Vecchio, Ficino si considerava sia un «medico delle anime» che un «medico dei corpi», ed è in virtù di questa sua doppia natura che scrive i tre libri del *De vita*, un testo

¹⁵⁷ *Ivi*, 114.

¹⁵⁸ Sulla natura dell'anima, che partecipa sia al tempo umano che all'eternità divina, vedi anche la sesta orazione del *De amore o convito di Platone*, Milano, SE, 2003, pp. 121-128. Per il tema dell'anima in relazione all'unità del mondo cfr. P.O. KRISTELLER, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, tr.it., Firenze, Le Lettere, 1988, pp. 86-123.

¹⁵⁹ Cfr. O. POMPEO FARACOVI, *Scritto negli astri. L'astrologia nella cultura dell'Occidente*, Venezia, Marsilio, 1996; E. GARIN, *Lo zodiaco della vita*, Roma-Bari, Laterza, 1976.

fondamentale per la cultura rinascimentale composto tra il 1480 e il 1489, negli stessi anni in cui si discuteva per la prima volta della recente scoperta archeologica delle grottesche. Si tratta solo di una coincidenza, ciò non toglie che il *De vita* sia forse il testo più eccentrico del corpus ficiniano e quello che più ha influenzato la posterità, con il suo ritratto del genio filosofico fatalmente posto sotto il malinconico patrocinio di Saturno.

Nel proemio generale dell'opera, il Ficino pensatore non discute innanzitutto di un problema teoretico, ma di una questione personale, ossia di come la sua esperienza individuale abbia influenzato e orientato la sua visione metafisica. In un intreccio di coincidenze biografiche e di vicende intellettuale, l'autore riconosce in sé due «vocazioni» – che sono appunto la filosofia e la medicina – e, conseguentemente, due «aspiratori» – il “filosofo” Platone e il “medico” Galeno. Egli presenta il *De vita* come il complemento simmetrico della *Theologia Platonica*, poiché, se nella *Theologia* ci si occupava dell'anima e della sua natura, nel *De vita* ci si preoccupa del corpo fisico e delle cause che ne determinano salute e malattia. Ciò che era cominciato come una terapeutica platonica doveva concludersi come una dialettica galenica, in un precario equilibrio tra fede, fato e ragione. Equilibrio che, come nota Michele Ciliberto, si fa molto più instabile e problematico nel trattato medico di quanto non sia nel saggio teologico. Nella *Theologia* – testo dalle cadenze plotiniane in cui un'anima platonica viene mossa da un'inquietudine agostiniana – Ficino si richiama esplicitamente non solo a Plotino e ad Agostino, ma anche a Origene e a Dionigi Areopagita, che egli considera come «i più illustri seguaci di Platone», a differenza di altri seguaci “meno illustri” come Giamblico, Porfirio e Proclo¹⁶⁰. Questi tre neoplatonici, nella *Theologia*, vengono accettati con molte riserve sia per la loro relativa assonanza con le tesi dei “veri” platonici che per la loro vicinanza a posizioni esoteriche ben poco ortodosse. Nel *De vita* la situazione si capovolge, perché uno degli obiettivi del testo è mostrare la legittimità, soprattutto da un punto di vista cristiano, della medicina astrologica come strumento di cura dell'anima: il “medico dei corpi” non si focalizza semplicemente sulla salute fisica degli uomini, ma – da buon sacerdote quale è Ficino – prende in esame i modi per liberare l'anima dalle pressioni e dalle angosce che le derivano dalle disfunzioni del corpo. Da questo punto di vista, comprendere gli influssi che il corpo subisce dalle influenze astrali comporta la possibilità di direzionare questi influssi a favore dell'anima, la quale sarà in tal modo meno vulnerabile alle tentazioni del peccato. Scrive Ciliberto:

¹⁶⁰ CILIBERTO, *Pensare per contrari*, cit., p. 155-170.

Nel *De vita* il centro dell'intera tradizione platonica non è costituita dalle fonti più antiche, ma tende a coincidere, piuttosto, con la riflessione di autori come Giamblico e Proclo, i quali intrecciano la metafisica platonica con le dottrine degli astri e della loro influenza sui corpi sublunari, presentando una scala dell'essere scandita da gradi organicamente connessi e legati, attraverso i quali si attua una comunicazione ininterrotta tra principio divino e creature. [...] Naturalmente, nell'affrontare, e divulgare, le dottrine magiche, Ficino cerca di cautelarsi, citando l'autorità di Tommaso. Ma la lettura del *De vita* non lascia dubbi sulla sua effettiva adesione alle dottrine medico-astrologiche, saldate alla struttura teorica della sua filosofia e al non celato disegno di una profonda *renovatio* religiosa e spirituale, che trova il suo culmine nel tema della *deificatio hominis*¹⁶¹.

La lettera di *Apologia* che accompagna la conclusione del testo non risparmierà al suo autore un'accusa di sospetta eresia nel 1490. Eppure, in quelle brevi pagine, Ficino non fa altro che difendere la tesi per cui la magia naturale a cui si rivolge non è che una narrazione del legame tra astrologia e medicina, in un modo assai consono all'insegnamento di Cristo e del tutto estraneo al fascino demoniaco. Egli sostiene che nei tempi antichi, quelli dei Caldei, Persiani ed Egiziani, i sacerdoti «erano anche medici ed astronomi»: erano cioè dei pastori che coniugavano il sacerdozio alla medicina, e la medicina all'astrologia, poiché era dovere loro che i fedeli potessero avere un corpo sano in una mente sana:

ma poiché la medicina senza l'assistenza del cielo è molto spesso inefficace e spesso addirittura nociva (come ammettono Ippocrate e Galeno e come ho sperimentato personalmente), è naturale che alla carità sacerdotale si apparenti l'astrologia, che, come si è detto, è strettamente congiunta alla medicina: e le Sacre Scritture comandano di onorare (come io credo) proprio questo tipo di medico, perché questo l'Altissimo ha creato per sovvenire alla necessità; e Cristo stesso, largitore di vita, che diede mandato ai discepoli di curare i languenti in tutto il mondo, comanderà anche ai sacerdoti che, se non possono sanare con le parole come quei suoi antichi discepoli, risanino almeno con le erbe e le pietre; e se questi rimedi di per sé non producono effetto, comanderà che si somministrino ai malati, dopo averli potenziati con opportuno sussidio di spirito celeste¹⁶².

Il «sussidio di spirito celeste», nelle intenzioni di Ficino, avrebbe dovuto far comprendere ai suoi lettori che gli influssi astrali di cui egli si occupava *non determinavano e non necessitavano*

¹⁶¹ *Ivi*, pp. 171-172.

¹⁶² *Apologia quaedam, in qua de medicina, astrologia, vita mundi, item de Magis, qui Christum statim natum salutaverunt*, in FICINO, *De vita*, tr. it. di A. BIONDI, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1991, pp. 431-433.

in nulla il libero arbitrio degli uomini; più profondamente, *significavano e indicavano* il tipo di vita che sarebbe stato a loro più consono. Un tipo di vita che avrebbe dovuto sì configurarsi come *destino*, ma in un'accezione molto particolare: ossia come un destino individuale nel quale la dimensione metafisica (e “pagana”) del fato si conciliava con la dimensione teologica (e “cristiana”) della provvidenza. Paradossalmente, Ficino voleva filosoficamente mostrare che l'ascendenza di una stella, se compresa e accettata, rendeva il singolo non soltanto più libero, ma anche maggiormente responsabile della propria libertà; un'idea, come è noto, che sarebbe stata confutata da Pico della Mirandola, il quale credeva che la croce di Cristo sarebbe stata troppo in penombra all'ombra di Saturno¹⁶³. Eppure Ficino – che si considerava un malinconico figlio di Saturno e che pensava all'universo come a un unico “organismo” di costellazioni – riteneva che la medicina dei corpi umani potesse accordarsi alle diagnosi delle stelle. In tal senso parlava di una medicina astrologica, o di una magia naturale, nella speranza che questo tipo di sapere potesse consentire all'anima umana di sfruttare le influenze degli astri per esporsi consapevolmente ad esse, e trovare così la “giusta misura” per orientarsi nel mondo¹⁶⁴. E per seguire la “retta via” suggerita dal Signore.

Quando Raffaello, con l'aiuto di Giovanni da Udine, decora le Logge Vaticane con le grottesche, compie una sintesi tra pittura classica, mitologia pagana e cultura cristiana che, in un certo senso, evoca il tentativo di mediazione filosofica compiuto da Ficino. Siamo tra il 1517 e il 1519, e Raffaello non è certo impegnato in meditazioni astrologiche: il suo problema, semmai, riguarda la possibilità di far interagire il sistema ornamentale della *Domus Aurea* con le esigenze classicheggianti di ordine e simmetria. Non si tratta solo di armonizzare il rigore compositivo di matrice vitruviana con le declinazioni fantastiche delle grottesche, ma anche di decifrare l'ambiguità stessa di questa grammatica, «classica per origine, anticlassica per sostanza»¹⁶⁵. Raffaello comprende che una grammatica del genere – in cui l'interesse per il dettaglio naturalistico e per le proporzioni si combina con i profili fantasiosi di esseri immaginari – si presta facilmente alla *rielaborazione* di elementi eterogenei, al punto da potersi interpretare come un'implicita autorizzazione ad una manipolazione ancora più complessa. Una premessa grazie a cui le grottesche vengono gradualmente concepite come degli «scricchioli entro cui riporre

¹⁶³ Cfr. H. HARAI, *Concepts of Seeds and Nature in the Work of Marsilio Ficino*, in M.J.B. ALLEN-V. REES (a cura di), *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, Leiden, Brill, 2002, pp. 257-284; M. BERTOZZI, *Astri d'Oriente: fato, divina provvidenza e oroscopo delle religioni nelle Disputationes adversus astrologiam divinatoriam di Giovanni Pico della Mirandola*, in ID., (a cura di), *Nello specchio del cielo: Giovanni Pico della Mirandola e le Disputationes contro l'astrologia divinatoria*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 143-160.

¹⁶⁴ KLIBANSKI-PANOFKI-SAXL, *Saturno e la melanconia*, cit., p. 248-254.

¹⁶⁵ ZAMPERINI, *Le Grottesche*, cit., p. 122.

soggetti diversi, fino a divenire quasi la traduzione classicheggiante delle *summae* medioevali, capaci di racchiudere la molteplicità delle forme del reale e dell'immaginario, con una ricchezza di temi ignota ai prototipi romani»¹⁶⁶. Ma a differenza del meraviglioso disseminato nei *marginalia* del Medioevo, le grottesche di Raffaello si caratterizzano per la volontà di normalizzare, entro parametri classici, quel potenziale fantastico che, per definizione, eccede qualsiasi norma. Peccato, poi, che il suo gesto artistico si concretizzi in una straordinaria *trasgressione* rispetto all'ortodossia dei suoi tempi, poiché l'ornamentale apparato iconografico di creature marine, esseri fitomorfi e candelabri onirici – non viene utilizzato da Raffaello per incorniciare episodi della letteratura classica o della mitologia pagana, bensì per inquadrare la sacra narrazione del Bibbia.

La «Bibbia di Raffaello» racconta la storia della Creazione attraverso una serie di tredici scene centrali tratte dell'Antico e dal Nuovo Testamento; gli spazi marginali che separano queste scene vengono però occupati da ibride figure provenienti da un universo politeista e ambivalente. Ed è da questa sovrapposizione bizzarra che le grottesche delle Logge vengono *trasfigurate* in qualcosa di più enigmatico di un sogno ornamentale: per quale ragione, infatti, la storia biblica, che *significava* la redenzione dell'umanità, doveva essere accompagnata da un intreccio di «idolatrie» geometriche che *non significavano nulla*?

Nella seconda metà dell'Ottocento, il critico d'arte John Ruskin avrebbe provato un disagio simile a quello di Vitruvio nel porsi questa domanda. Ruskin critica la corruzione di senso provocata dall'elegante ma assurda composizione di forme grottesche, una promiscuità che offende e trivializza in particolar modo la razionalità della creatura fatta a immagine e somiglianza di Dio, la quale si ritrova abbandonata (o «incorniciata») in un universo in cui la mancanza di significato ha raggiunto la perfezione estetica di una circonferenza¹⁶⁷. Gli esseri grotteschi di Raffaello, come le costellazioni di Ficino, evocano un mondo la cui centralità si giustifica (o «si determina») a partire da ciò che accade ai *margini*, siano essi le estremità di una parete o gli angoli dell'universo. E Ruskin, che non vorrebbe rinunciare all'immagine di universo razionale, teme proprio che la sublime compiutezza delle grottesche rinascimentali preannunci un *capovolgimento* assiologico tra il messaggio del «testo» e la contingenza del «contesto».

Un'eventualità che gli artisti del Cinquecento avrebbero respinto in nome di una specifica funzione delle grottesche, le quali, in quanto ornamento, dovevano sì *decorare*, ma non avevano nulla da *insegnare*. Il compito di raffigurare gli avvicendamenti biblici a beneficio della

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 133.

¹⁶⁷ Cfr. J. RUSKIN, *Le pietre di Venezia*, tr. it., Milano, Mondadori, 2000.

storia umana spettava alle scene centrali; ai margini si chiedeva semplicemente di addolcire gli occhi, che per una volta non dovevano far altro che guardare. Tuttavia, come puntualizza Geoffrey Harpham, in questa ricontestualizzazione del significato all'interno di una cornice che *distrae lo sguardo* per la perfezione estetica dei suoi enigmi, si nasconde una minaccia nei confronti della bellezza e della sua linearità razionale, quasi che la *verità*, che Platone definiva *bella*, non fosse più in grado di risplendere da sola: «Questa presenza ambivalente del significato all'interno di una forma apparentemente insignificante costituisce la vera minaccia, e la vera rivoluzione, delle grottesche»¹⁶⁸.

Nella tradizione cristiana del Medioevo si era già discusso del rapporto tra centro e bordo pagina, non casualmente in relazione ai *marginalia* che accompagnavano i codici biblici. Bernardo di Chiaravalle, nella prima metà del XII secolo, si chiede per quali ragioni le narrazioni della Bibbia debbano essere decorate con figure assurde e mostruose, con ombre deformi e demoniache che non hanno nessuna relazione con il Testamento Vecchio e Nuovo. Appellandosi all'autorità di Agostino, per il quale i peccati mortali sono sempre «peccati dell'occhio», il teologo nota che «l'occhio del fedele» difficilmente si concentrerà sulla Parola di Dio, se a pochi centimetri di distanza il dilettevole lo osserva con lo sguardo ammiccante delle tentazioni¹⁶⁹. In seguito, come è noto, l'ortodossia cristiana distinguerà due tipi di immagini: da un lato le immagini “buone”, che possono avere una funzione didattica e didascalica per chi ha difficoltà a leggere o a comprendere un testo; dall'altro lato le immagini “cattive”, le quali, deteriorando il valore del testo che dovrebbero incorniciare, non significano nulla e sono dunque da condannare. Questo secondo tipo di icone appartiene a quel genere di figure che Vitruvio censurava proprio perché rappresentavano cose che non erano, né potevano, né mai sarebbero state. Vitruvio non era e non poteva essere cristiano, ma aveva percepito che, in mancanza di una corrispondenza con qualcosa di reale, l'arte dell'ornamento andava ad infrangere un ordine naturale altrimenti razionale. Un'irrazionalità che il teologo Bernardo avrebbe a sua volta accusato di infrangere l'ordine divino.

– *Antropologia di un ornamento*

Ad ogni modo, e indipendentemente da qualsiasi presupposto religioso, la mancanza di senso che un Bernardo, un Vitruvio e un Ruskin rinfacciano alle grottesche non si traduce

¹⁶⁸ Cfr. HARPHAM, *On the Grottesque*, cit., pp. 28-33. Il passo citato è a p. 31.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 34.

in una semplice critica estetica, ma implica un'accusa più fondamentale rispetto al valore antropologico dell'arte ornamentale. L'usanza di decorare gli oggetti, infatti, è uno dei primi *segni di civiltà* nelle popolazioni primitive, che incidono uno strumento per evocare le potenze esoteriche nascoste sotto la sua superficie; viceversa, in una *civiltà evoluta*, le decorazioni tradiscono un gusto per la raffinatezza fine a se stesso, poiché la cultura è innanzitutto una presa di distanza da un sentimento magico dell'esistenza¹⁷⁰. Tanto più la ragione spiega all'uomo civile il "senso" delle cose, quanto più diventa "insensato" mettersi a decorarle per aumentarne l'efficienza: l'ornamento non può avere una funzione apotropaica se colui che incide non è succube di una fatalità da cui liberarsi o dalla quale proteggersi. In mancanza di un destino più o meno malevolo, resta la bellezza futile di un fregio.

In questo contesto le grottesche rinascimentali fanno emergere un'ambivalenza specifica del simbolismo grottesco, al cui interno i riverberi mitologici del tempo *arcaico* si intrecciano con le cadenze del *progresso* tipiche della modernità. Ora, una delle caratteristiche della modernità è la *nostalgia* di una condizione "naturale" che ricorda tanto la condizione "paradisiaca" di cui si è accennato nell'introduzione: come il Paradiso, anche la Natura è un giardino da cui l'uomo civile è stato esiliato, incatenato come è nei rimpianti "artificiali" della tecnica. L'arte, a seconda dei casi, può esprimere in modo diverso questo rimpianto e questa distanza. Per quanto ci riguarda, è importante sottolineare che Vitruvio condannava gli ornati fantasiosi perché li considerava "contro natura"; similmente, Bernardo era turbato dalla "natura demoniaca" dei mostri a piè di pagina e Ruskin infastidito dalla "innaturale assurdità" delle grottesche. Una decorazione artistica, in quanto tale, non è mai "naturale"; tuttavia gli autori appena menzionati giudicavano "innaturali" le decorazioni sotto i loro occhi per il modo paradossale con cui *si allontanano dalla natura nel momento in cui la imitano*. I profili gotici delle miniature medioevali e, soprattutto, le linee barocche delle grottesche riproducono fedelmente le singole frazioni di piante, uomini e animali, ma le congiungono tra di loro dando vita a creature che sono *anatomicamente perfette ma ontologicamente impossibili*, perché non appartengono a nessuna specie esistente. Ruskin, in particolare, non riesce a comprendere come la precisione pressoché scientifica dei dettagli possa convertirsi in una visione d'insieme chimerica, che trascende completamente i parametri della realtà. La sua perplessità dipende dal fatto che una tecnica artista tra le più complesse della tradizione occidentale si sia consacrata a una «forma seducente di non senso» degna dell'immaginario totemico di una tribù *primitiva*¹⁷¹.

¹⁷⁰ *Ivi*, pp. 49-51.

¹⁷¹ RUSKIN, *Le pietre di Venezia*, cit., pp. 211-224.

Wilhelm Worringer, quando scrive *Astrazione e empatia* nel 1908, sostiene che l'origine dell'arte non va ricercata nella tensione realistica del "naturalismo" e del "classicismo", bensì in una primitiva predisposizione all'astrazione geometrica che, alle caotiche irregolarità dell'organico, preferisce le uniformità lineari dell'inorganico¹⁷². Questa tensione "non realistica" risponderrebbe a un'esigenza antropologica (e psicologica) dell'uomo primitivo, il quale, essendo estremamente vulnerabile alle minacce della natura, tenta di ridurla alle sue forme astratte e basilari, al riparo delle quali egli «possa trovare rifugio dal caotico panorama del mondo che lo circonda»¹⁷³. È l'istinto di conservazione a disporre le ostilità e le difformità delle foreste, dei fiumi e dei predatori nelle linearità razionale di un piano schematico: «Il confronto tra uomo e mondo esterno si compie naturalmente soltanto nell'uomo, e in realtà non è altro che un confronto tra istinto e ragione [...] Ma l'istinto innato dell'uomo non è l'amore per il mondo, ma la paura di esso. Non paura fisica, ma paura spirituale – una specie di agorafobia di fronte al disordine e all'arbitrio del mondo fenomenico»¹⁷⁴. Questa paura verrà a mancare nel momento in cui l'uomo avrà a disposizione gli strumenti adeguati per "dominare" l'ambiente circostante; solo allora la necessità di "astrarsi" dalla natura si convertirà gradualmente nel desiderio artistico di "imitarla empaticamente", per potersi riaccordare con essa. Ma questo realismo corrisponde a un momento successivo della storia dello spirito: in origine, la natura doveva essere *stilizzata* in forme prive di vita organica. Una stilizzazione del genere caratterizza la linearità verticale del Gotico, il cui stile, secondo Worringer, rappresenterebbe una tensione *formale e irrequieta* rivolta alla «trascendenza»: una «caratteristica volontà di forma» in cui l'astrazione delle linee tradisce un anelito verso l'assoluto¹⁷⁵. Lo studioso tedesco vede nelle cattedrali gotiche l'emblema di questa radicalizzazione estetica dei due estremi: astrazione pura da un lato, espressione massima dall'altro. Ne risulta quell'inquietudine mistica e irrazionale che definirebbe l'essenza psicologica dell'arte dell'Europa centrosettentrionale, che egli contrappone, da questo punto di vista, alla compiutezza classica dell'arte rinascimentale italiana¹⁷⁶.

Questi temi ritornano frequentemente negli articoli giovanili di Cioran, il quale, in un'intervista con François Bondy, è il primo ad ammettere che Worringer, insieme a Simmel, è stato uno dei suoi autori di riferimento negli anni universitari¹⁷⁷. Van Itterbeek, esaminando alcuni appunti manoscritti di quel periodo, mostra che il pensatore rumeno è fortemente affascinato dalle riflessioni di Worringer, in cui la questione estetica è imprescindibilmente legata

¹⁷² W. WORRINGER, *Astrazione e empatia*, tr.it., Torino, Einaudi, 1975, pp. 69-92.

¹⁷³ *Ivi*, p. 143.

¹⁷⁴ *Ivi*, p.139.

¹⁷⁵ W. WORRINGER, *Problemi formali del Gotico*, tr. it., Venezia, Cluva, 1986.

¹⁷⁶ *Ivi*, pp. 15-30.

¹⁷⁷ E, p. 8.

all'inquietudine metafisica e malinconica di fronte all'assoluto. In particolare, Cioran si sofferma sul rapporto tra classico e gotico, tra stile ed espressività, tra inorganico ed empatico, tra astrazione e volontà¹⁷⁸. Fedele ad alcuni principi del vitalismo, Cioran è consapevole che «l'irrazionalismo si è sempre trovato agli antipodi del classicismo»¹⁷⁹, e di conseguenza si riconosce in uno studioso che ha criticato una concezione esclusivamente «classica» dell'arte, nella misura in cui essa ci vieterebbe di comprendere le nostre paure e contraddizioni *originarie*.

Al riguardo Harpham, richiamandosi ad alcune suggestioni di Worringer, osserva che il «realismo fantastico» delle grottesche rinascimentali mette ulteriormente in evidenza la dicotomia tra *mito* e *storia*: tra un tempo mitologico dominato dall'istinto della *metamorfosi* e un tempo storico governato dal razionale principio di *non contraddizione*. L'attitudine naturalistica di riprodurre piante e corpi con assoluta oggettività, ricomponendo formalmente le singole parti anatomiche per dare vita a esseri immaginari e surreali, non è soltanto una sintesi equilibrata di astrazione ed empatia, è anche la manifestazione artistica di «un'altra fase dell'essere», in cui il mondo era diverso da quello attuale¹⁸⁰. In questa «fase» di transizione ontologica, l'uomo si muove nello spazio simbolico del grottesco: uno spazio in cui il pensiero mitologico delle origini si manifesta nel contesto moderno di un pensiero non-mitico. Le bizzarre re-incarnazioni dell'uomo in figure non-umane segnano un processo di «de-sublimizzazione» antropologica, che riflette un mondo senza ordini naturali ben definiti: tutto può tramutarsi in qualcos'altro, perché nulla è escluso dal «principio di continuità cosmica» grazie a cui nessun reame dell'universo è separato dagli altri¹⁸¹.

Nelle decorazioni grottesche, in cui la sintesi di forme incompatibili rende visibile questo tipo di «continuità cosmica», è praticamente impossibile distinguere ciò che conta da ciò che irrilevante: ogni singola figura, per quanto indefinibile, porta in sé la possibilità di un enigma – dettaglio che, dunque, la rende *significativa*. Ma rispetto a quale significato? Lévy-Strauss, a tal proposito, nota una differenza decisiva tra il pensiero mitico dei popoli primitivi e quello razionale dell'uomo moderno: per noi moderni *pensare* significa innanzitutto evitare le contraddizioni e riconoscere le differenze di grado tra ciò che ha senso e ciò che è insignificante, per discernere poi le cose utili da quelle inutili; il pensiero mitico, viceversa, si oppone all'idea

¹⁷⁸ E. VAN ITTERBEEK, *Cioran, lecteur de Wilhelm Worringer*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IX, cit., pp. 181-193.

¹⁷⁹ SD, «Des existence dramatiques», p. 236.

¹⁸⁰ HARPAM, *On the Grotesque*, cit., p. 51.

¹⁸¹ Sul rapporto tra de-sublimizzazione della figura umana e continuità cosmica dell'essere vedi: M. SCHAPIRO, *Late Antique, Early Christian and Medieval Art*, New York, Braziller, 1979, pp. 198-200; N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des Grotesques à la Renaissance*, London, Studies of the Warburg Institute, 1969, pp. 73-80.

che qualcosa possa essere del tutto priva di significato, poiché essa partecipa necessariamente al senso di un cosmo unitario. Tuttavia, specifica Lévy-Strauss, questo sentimento di unione cosmica non comporta una visione indifferenziata del mondo, né tanto meno può essere spiegata nei termini di una concezione pre-logica della realtà. Le tribù studiate dall'antropologo francese non mancano certo di un sistema classificatorio per distinguere un elemento dall'altro, né possono essere accusate di non avere gli strumenti concettuali per orientarsi tra spazi eterogenei: semplicemente, la «classificazione totemica» a loro disposizione funziona come «un caleidoscopio», che divide la realtà in frammenti e li ricompone poi tra loro per creare nuovi legami strutturali¹⁸². Il problema fondamentale è che questa ricomposizione infrange il principio di *identità* che la nostra cultura ha eredito dalla logica aristotelica, per la quale l'essenza di un determinato oggetto non coincide mai con l'essenza di un secondo oggetto, per quanto quest'ultimo possa assomigliare e avvicinarsi al primo. E così la “dialettica” inerente al mito è stata spesso rilegata nella sfera non-logica del pensiero, per il semplice motivo che rappresenta un tipo di logica opposta a quella di Aristotele: le metamorfosi dell'universo grottesco ci impongono di riconsiderare questo pregiudizio. Soprattutto, ci impongono di riconsiderare la posizione dell'uomo in un cosmo perennemente decentrato verso i margini.

Mircea Eliade ha paragonato la narrazione mitologica delle origini a un tempo che non è stato ancora «avvilito dalla Storia», questo processo di graduale frammentazione dell'unità primordiale e progressivo isolamento dell'essere umano¹⁸³. La solitudine di colui che si scopre *individuo* è una delle conseguenze di questa “caduta” in una temporalità fatta di contraddizioni inconciliabili; ma l'uomo, in quanto “animale storico”, si presenta come un paradossale punto di convergenza delle lacerazioni che lo circondano. Per capovolgere l'espressione ficiniana, si potrebbe dire che, *nella storia*, l'uomo recita la parte di un microcosmo *à rebours*, specchio di una trascendenza insensata ed entropica. A tal proposito Eliade connette il sogno rinascimentale dell'alchimia al rimpianto edenico delle origini, poiché il desiderio di «redimere la materia» trasmutando “il fango in oro” corrisponde al bisogno di riscattare «la sofferenza» di un'esistenza separata dal resto delle cose: le operazioni alchemiche grazie a cui la parte meno nobile del mondo sensibile può essere elevata alla purezza del metallo aureo, simbolo di immortalità, sono l'equivalente dei riti di iniziazione primitivi, in seguito ai quali l'iniziato era in grado di fondersi staticamente alla natura che lo trascendeva¹⁸⁴.

Cioran richiama certamente un tema caro a Eliade, quando scrive che l'utopia e l'alchimia convergono nei loro lati positivi, poiché perseguono, «in domini eterogenei, un sogno di

¹⁸² C. LÉVI-STRAUSS, *The Savage Mind*, tr. ingl., Chicago, UCP, 1966, pp. 5-36.

¹⁸³ M. ELIADE, *Paradis et Utopie*, «Eranos Jahrbuch», n. XXXII, 1963, p. 232.

¹⁸⁴ ID., *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, tr. it., Roma, Edizioni Mediterranee, 1974, pp. 165-168.

trasmutazione analoga, se non identica, visto che una se la prende con l'irriducibile nella natura, l'altra all'irriducibile nella storia»¹⁸⁵. Ed è interessante evidenziare che i rituali esaminati da Eliade venivano celebrati nelle profondità della grotta, ossia in quei luoghi remoti ed ostili che fungevano da spazio privilegiato della sacralità primitiva. In quei baratri sotterranei, laddove maggiori erano i rischi di essere attaccati da bestie feroci e minori le probabilità di fuggire, l'iniziato doveva mostrare il proprio valore: o morire durante la prova o “rinascere” come uomo degno della propria virilità. Non casualmente Eliade definisce la spelonca dei primitivi come una «vagina dentata» che, in modo traumatico, mostra la continuità rituale tra vita e morte e tra uomo e animale, nella perpetua ed ambigua rigenerazione del mondo¹⁸⁶. Un'ambiguità che le pitture rupestri confermano al modo di «ornamenti liturgici» incisi sulle pareti delle caverne. Gli uomini-bisonte, le donne-renna in gravidanza e lo «stregone» teriomorfo dei Trois-Frères – esemplificano tutti il rapporto conflittuale che l'arte, sin dai suoi esordi, intrattiene con la natura: non solo perché queste figure presuppongono delle relazioni di parentela “contro natura”, e nemmeno per la “mostruosità” della loro progenie, ma in modo particolare perché circoscrivono, all'interno di uno spazio preesistente, un “perimetro” non-naturale e simbolico in cui la realtà viene “ricreata” a partire da immagini irreali¹⁸⁷. Ed è questo il punto di contatto tra i dipinti *preistorici* delle caverne e le speculazioni *storiche* dei salotti a cui accennava Cioran nell'aforisma citato nella precedente sezione del capitolo¹⁸⁸.

Cioran, proprio come Eliade, vede nella grotta una metafora che racchiude in sé il potere mitologico del «sottosuolo», il principio di una *mancaṅṅa di forma* che può simboleggiare tanto l'inizio quanto la fine delle cose, tanto la genesi del mondo quanto la sua apocalittica conclusione. Il «Terroro della Storia» testimoniato da Eliade si riflette nell'ossessione cioraniana per la «caduta nel tempo»: per entrambi si tratta di capire in che modo il destino venga “deformato” dal divenire, con la differenza che Eliade troverà nel sacro una sorta di valore compensatorio per l'uomo moderno, mentre Cioran preferirà consacrarsi a un ironico culto del vuoto e del nulla¹⁸⁹. Cioran, ad ogni modo, conosce personalmente Eliade nel 1932 e simpatizza subito con la sua volontà – tipica della *nouvelle génération* di intellettuali rumeni – di forzare la

¹⁸⁵ HU, «Mécanisme de l'utopie», p. 500.

¹⁸⁶ ID., *Miti, sogni e misteri*, tr. it., Torino, Lindau, 2007.

¹⁸⁷ HARPHAM, *On the Grotesque*, cit., pp. 64-65.

¹⁸⁸ SA, «Vertige de l'histoire», p. 247.

¹⁸⁹ Cfr. R.M. FOFIU, *Eliade vu par Cioran: entre «l'homme sans destin» et l'homme au destin créateur*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, cit., vol. IX, pp. 214-223; ID., *L'éternel retour aux origines*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, cit., vol. XI, cit., pp. 194-200.

storia¹⁹⁰, aspirazione che egli ribadisce in tutti i suoi articoli politici di quegli anni. In particolare, a noi ne interessa uno pubblicato per la rivista «Calendarul» il 5 giugno 1933, dal titolo *L'apologie de l'Allemagne*¹⁹¹. In questo testo si difende la Germania a partire da un motivo di ordine strutturale, che riguarda quella «specie di *Formlosigkeit*, di mancanza di forma» che caratterizza la cultura tedesca, la quale, *per eccesso di contenuto*, è incapace di attenersi alla ristrettezza delle forme storiche già determinate. Nel caso delle Germania, l'assenza di una tipologia specifica di spiritualità non è il segno di una deficienza, ma di «un'infinità interiore» inevitabilmente orientata verso la trascendenza di ciò che non conosce limiti. Cioran scrive che, dalla mistica medioevale fino al vitalismo di Nietzsche, la visione del mondo tedesca è attraversata «dal pathos apocalittico del divenire, da un sortilegio e da un'ebbrezza nati dalla produttività inesauribile della vita. Colui che ignora l'infinità interiore dell'anima tedesca non comprenderà mai le ragioni per cui il gotico, il barocco e il romantico sono le categorie e gli aspetti specifici di quest'anima e di questa cultura»¹⁹².

Otto anni più tardi, scrivendo *De la France*, Cioran capovolgerà la sentenza a favore dei francesi, la cui ossessione per lo stile e per la perfezione della forma astratta sarà giudicata come una prova della loro raffinatezza spirituale e filosofica: «il mondo – per esistere – deve piacere, esser ben fatto, consolidarsi esteticamente, avere dei limiti, essere un sortilegio dell'afferrabile, un dolce sbocciare della finitudine». Non è un caso che la Germania, poco preoccupata sia dello stile che della finitudine, venga qui definita «*das Land den Geschmacklosigkeit*» – il paese del cattivo gusto¹⁹³. La divergenza di giudizi espressi sulla *Formlosigkeit* nell'arco di un decennio è un indizio del tipo di scrittore che Cioran diventerà in lingua francese, su cui però non possiamo soffermarci in questo contesto¹⁹⁴. Evidenziamo, invece, che in questo saggio la contrapposizione tra Francia e Germania si gioca anche su una divergenza estetica, che riguarda il modo di concepire l'arte gotica e la relazione tra margini e trascendenza:

[La Francia] ha imposto una forma agli elementi germanici della sua struttura, ha troncato il loro slancio e li ha ridotti all'orizzontalità. Per questo il gotico francese è più delicato, più umano e

¹⁹⁰ EA, «Mircea Eliade», pp. 1202-1209. Oltre a questo famoso ritratto, Cioran aveva scritto in gioventù anche una forte critica nei confronti di Eliade, dal titolo *L'homme sans destin* (SD, pp. 281-286). Verso la fine degli anni Settanta, invece, Cioran scrive un altro omaggio al suo amico: *Les débuts d'une amitié*, in *Cahiers de l'Herne*, Paris, L'Herne, 1978. Sull'amicizia tra Eliade e Cioran vedi anche: M. DIACONU, *Emil Cioran e Mircea Eliade*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, cit., vol. XI, cit., pp. 192-201.

¹⁹¹ AB, pp. 57-62.

¹⁹² *Ini*, pp. 60-61, corsivo dell'autore. Sul rapporto tra cultura, forma e storia vedi: M. . PETREU, *Il passato scabroso di Cioran*, tr. it., Napoli-Salerno, Orthotes Editrice, 2015, pp. 69-77.

¹⁹³ DF, pp. 14-15.

¹⁹⁴ Su questo punto vedi anche A. DI GENNARO (a cura di), *Tradire la propria lingua. Intervista con Philippe D. Dracodaidis*, Napoli, La scuola di Pitagora, 2015;

più accessibile del gotico tedesco, che attacca le altezze come un ultimatum verticale rivolto a Dio. In una certa misura, le cattedrali francesi sono compatibili con il buon gusto. Non abusano dell'architettura; non la compromettono a causa della ricerca dell'infinito. Ci troviamo *in un popolo dell'immanenza*, che ha creato il genere inimitabile dei dettagli sottili e rivelatori dell'esistenza *nel mondo*: l'ornamento. Così, niente di più francese di una tappezzeria, un mobile, un merletto¹⁹⁵.

In questo passaggio Cioran si allontana gradualmente da quella passione per il sublime e per il tragico che amava una volta nella metafisica tedesca e che percepisce ora come qualcosa di eccessivo – o di cattivo gusto. Sono i francesi, in queste pagine, ad avergli insegnato che «lo stile è l'architettura dello spirito» e che il genio di un Pascal non va ricercato nelle sue idee religiose, ma nel modo in cui le formula e con cui le maneggia, perché il contenuto di una verità filosofica è meno consistente di un pugno di «paradossi avvolti di fascino e di dubbi». Il che, oltre ad essere un merito di Pascal, è un demerito delle leggi dello spirito, che si pretendevano eterne e che dipendono invece dalle declinazioni grammaticali di una proposizione. Una contingenza che testimonia l'irrealtà della cultura, la quale non potrebbe esistere in mancanza dei valori spirituali che la giustificano, pur non essendo codesti valori che dei «flocchi astratti sui quali sospendiamo le nostre povere esaltazioni. La cultura è una commedia che noi prendiamo sul serio»¹⁹⁶.

Prendere poco sul serio la cultura significa concepirla nei termini di un *ornamento*, questa rivelazione della marginalità della nostra esistenza nel mondo. Quando Cioran auspicava una «trasfigurazione della Romania», stava evidentemente prendendo troppo sul serio un problema locale e mal posto; si potrebbe quasi suggerire che il destino del popolo rumeno sia stata la sua risposta “geografica” al problema metafisico della teodicea, come se *la realizzazione di una patria esclusa dalla Storia* fosse una giustificazione plausibile al male della storia medesima¹⁹⁷. Tuttavia, anche nelle affermazioni più estremiste, Cioran non si è mai identificato nel dogmatismo *tout court* del nazionalismo ortodosso. A conferma di questo e per i fini della nostra discussione

¹⁹⁵ DF, p. 22: «[La France] a imposé une forme aux éléments germaniques de sa structure, a coupé leur élan et les a réduits à l'horizontalité. C'est pourquoi le gothique français est plus délicat, plus humain et plus accessible, que l'allemand, qui attaque les hauteurs comme un ultimatum vertical adressé à Dieu. Dans une certaine mesure, les cathédrales françaises sont compatibles avec le bon goût. Elles n'abusent pas de l'architecture; elles ne la compromettent pas par la recherche de l'infini. Nous sommes *dans un peuple de l'immanence*, qui a créé le genre inimitable des détails subtils et révélateurs de l'existence *dans le monde*: l'ornement. Ainsi, rien de plus français qu'une tapisserie, un meuble, une dentelle».

¹⁹⁶ *Ivi*, pp. 25-26.

¹⁹⁷ Nella *Tentation d'exister* («Petite théorie du destin», p. 294) Cioran avrebbe scritto: «Interrogarsi sulla sorte, significa porre in termini teologici un problema locale». Poche pagine dopo, ricordando gli anni passati, Cioran confesserà che la sorte della Romania è stata una domanda a cui «non potevo rispondere che per la mortificazione di ogni istante» (p. 298).

(che non vuole essere politica), a noi interessa particolarmente un articolo pubblicato su «Vremea» il primo gennaio 1935. Cioran riprende qui il tema del «pathos apocalittico», precisando però che il sentimento di una «fatalità ultima della storia» non appartiene al pensiero dei nazionalisti, per i quali il mondo nasce e si compie nel perimetro di una determinata patria: «Questa è forse la ragione per cui il nazionalismo è messianico, senza essere apocalittico ed utopico»¹⁹⁸. L'essenza dell'utopia, come quella dell'apocalisse, è infatti legata ad una visione escatologica della storia, per cui la «fine dei tempi» non è ridicibile al “riscatto” di una nazione, ma presuppone uno slancio metafisico rivolto all'assoluto. Ed è proprio il «rimpianto» di questo assoluto che i nazionalisti non sono in grado di percepire, tradendo così il relativismo della loro trascendenza. D'altronde, in una serie di articoli composti durante l'estate del 1932, Cioran aveva già mostrato che il rimpianto di una trascendenza ha a che fare con la solitudine della *malinconia*, e non di certo con gli entusiasmi di un'infatuazione populista.

1.3) Trasfigurazioni malinconiche

– *La malinconia tra Medioevo e Rinascimento*

Nella lettera del 16 settembre 1489 che chiude il *De vita*, Ficino raccomanda ai suoi amici di evitare i pensieri molesti di chi, troppo preoccupato dall'angoscia del presente, si fa sottrarre il futuro e vive nel rimpianto di un passato che sarebbe potuto essere. Ma «per vivere davvero senza pensieri molesti – precisa il medico filosofo – non caricatevi neppure del pensiero preoccupante circa i modi più adatti di sottrarvi ai pensieri molesti. [...] Quindi sostituite negligenza a negligenza, amate la negligenza, ma fate anche questo neglientemente»¹⁹⁹. Questo invito a non prendere “sul serio” le proprie preoccupazioni rispecchia l'attitudine di Ficino a muoversi nella direzione opposta, a causa del temperamento malinconico che talvolta lo trascinava laddove non sarebbe voluto arrivare. Una malinconia che lo accomuna agli uomini dediti allo studio delle lettere perché nati – come lui – sotto il segno di Saturno²⁰⁰.

La moderna nozione di genio, effetto dell'elevazione «della malinconia alla dignità di una forza intellettuale», è uno dei grandi meriti del Ficino – ed è il risultato di un lungo percorso grazie a cui il *più negativo* dei temperamenti si è trasformato nella *più privilegiata* predisposizione alla vita speculativa. Una conversione di questo tipo poteva avvenire esclusivamente sotto il beneplacito astrologico di Saturno, colui che in epoca rinascimentale sarebbe divenuto il «patrono della contemplazione»²⁰¹. Nei secoli precedenti, Saturno aveva goduto di minor fortuna.

¹⁹⁸ AB, «Ce qu'on peut faire en Roumanie», p. 149.

¹⁹⁹ FICINO, *De vita*, cit., p. 445.

²⁰⁰ *Ivi*, Libro I, III-V, pp. 17-28.

²⁰¹ KLIBANSKY—PANOFKY—SAXL, *Saturno e la malinconia*, cit., p. 233, dove si fa riferimento alla definizione di Cristoforo Landino nel IV libro delle *Disputationes camaldulenses* (1472-1473).

Gli astrologi arabi medioevali – che si richiamavano all'autorità della tradizione greco-babiloniana – avevano infatti codificato l'immagine cosmologica di pianeti «buoni» (come Giove e Venere) e «cattivi» (come Marte e Saturno). Secondo questa dottrina, Saturno si presenta quale astro *funesto* perché è oscuro, gelido e lontano, essendo il pianeta-divinità a cui corrisponde l'umore freddo e secco della bile nera. Un'immagine codificata dal poeta Manilio negli *Astronomica* (I sec. a.C./I sec. d.C.), dove Saturno è un sovrano celeste cupo e minaccioso, che esercita i suoi poteri «all'estremità opposta dell'asse del mondo», punto dal quale può vedere l'intero universo da una prospettiva *ostile e rovesciata*. Questa divinità vecchia, scorbutica e ricurva sulla propria falce sarebbe stata la protettrice degli anziani sgarbati e dei contadini che lavoravano la terra con una vanga in mano; inoltre, considerati i poco lieti trascorsi familiari e la sua reclusione *in una caverna*, sarebbe stata associata anche alle persone tristi, maltrattate e angustiate, agli invidiosi, malvagi e fraudolenti, ai clandestini, zoppi e imprigionati²⁰².

Nella cosmologia neoplatonica una situazione del genere non è ammissibile, poiché nessun pianeta, essendo sia celeste che divino, potrebbe essere una sorgente metafisica del male. E così al freddissimo e lontanissimo Saturno viene riconosciuta la doppia proprietà di essere il più antico progenitore delle divinità planetarie e di risiedere nel cielo più alto. Queste due caratteristiche gli garantiscono una supremazia assoluta nel sistema neoplatonico, impegnato qui come altrove a conciliare le posizioni platoniche con quelle aristoteliche: nel caso specifico, «la gerarchia dei principi metafisici, di origine platonica, secondo la quale il genitore aveva la precedenza rispetto al generato, fu combinata col principio aristotelico del pensare “topologico”, secondo cui una posizione più elevata nello spazio significava una più alta dignità metafisica». Una dignità certificata da Plotino, che interpreta la figura mitologica di Crono (o Saturno) come simbolo filosofico dell'Intelletto (*Nous*), inevitabilmente in competizione con Zeus, simbolo dell'Anima. Macrobio, che riprende l'equazione tra Crono e *Nous*, la declina in chiave astrologica, per spiegare il percorso che l'anima deve compiere per passare dalle sfere celesti alle orbite sublunari. Secondo Macrobio l'anima *cade* verso il mondo quando si dimentica della sua essenza divina e si fa attrarre dalle tentazioni terrestri; tuttavia, prima di giungere sulla terra, essa passa attraverso le sfere inferiori dei pianeti e apprende il moto proprio a ciascuno di loro: da Saturno il moto del raziocinio, da Giove la capacità di agire, da Marte l'ardore dell'animo, dal Sole la facoltà immaginativa, da Venere la tensione del desiderio, da Mercurio la capacità di esprimersi e interpretare, dalla Luna l'abilità di occuparsi e nutrire corpi organici²⁰³.

²⁰² *Ivi*, pp. 131-135.

²⁰³ *Ivi*, pp. 145-148.

I Padri della Chiesa, non potendo accettare una concezione astrologica della Creazione, non potevano soprattutto tollerare che la ragione fosse affidata alla figura di una divinità pagana piena di tutte le contraddizioni e ridicolaggini umane. Un'accusa formulata in modo paradigmatico da Agostino nel *De consensu evangelistarum*, dove inscena una dettagliata critica delle aporie neoplatoniche relative a Saturno. In primo luogo se Saturno rappresenta l'intelletto più elevato, non si comprende per quale motivo Giove venga venerato dai pagani come la divinità principale, a dispetto di un Saturno disprezzato per la sua vecchiaia e malvagità. In secondo luogo se Saturno, in qualità di Crono, viene identificato con il Tempo, si cade nel paradosso per cui al Padre delle divinità, e a maggior ragione alla sua progenie, non spetta la dimensione dell'eternità. Al punto che, non potendolo più chiamare colui che è «pieno di anni» [*quasi saturnetur annis*], i filosofi lo hanno ribattezzato colui che è di «intelletto abbondante» [*satur-nous*], riducendo la sua onniscienza a un gioco etimologico²⁰⁴.

Ambrogio, che condivide con Agostino l'avversione per un'astrologia pagana, si richiama però alla mistica di Filone e vede nei sette pianeti del cielo un riflesso dei sette doni dello Spirito Santo menzionati dal profeta Isaia. Questi pianeti, pur non determinando le scelte individuali degli uomini, vengono messi in relazione diretta con l'etica biblica, aprendo la strada a quella che sarebbe stata la speculazione cristiana sugli astri del tardo medioevo. In particolare, verso la fine del XII secolo, Alexander Neckam avrebbe detto che i sette pianeti che adornano il cielo influenzano le cose sottostanti in quanto sono a loro volta influenzati dalle sette virtù offerte da Dio. A Saturno spetta il primo dei doni elencati da Isaia, ossia la sapienza, perché così come il pianeta «impiega un tempo considerevole per compiere la sua rivoluzione, così la sapienza genera da sé la maturità. Saturno è giustamente descritto dai filosofi come un vecchio, in quanto i vecchi sono maturi di giudizio»²⁰⁵.

La sapienza tratteggiata da Neckam si inserisce nel contesto medioevale della *vita contemplativa* dei pensatori cristiani, per i quali “meditare” significa innanzitutto avvicinarsi a Dio per meglio allontanarsi dalle imperfezioni di questo mondo. Nella filosofia del Rinascimento, che certamente eredita questa immagine “saturnina” della contemplazione, cambia però l'oggetto a cui è rivolto lo sguardo speculativo, che è ora direzionato verso il mondo e non più verso il cielo, per riaffermare la dignità metafisica dell'esistenza terrena. Non si tratta di sovvertire il dogma cristiano, all'interno del quale ci si continua a muovere, ma di riconfigurare il tema della

²⁰⁴ *Ivi*, pp. 149-153. [Nel Settimo libro del *De civitate Dei* Agostino aveva precedentemente confutato tutte le interpretazioni erudite del pantheon antico, sia per difendere la dottrina del libero arbitrio che la sua fede nella predestinazione divina. Vedi anche E. GILSON, *Le metamorfosi della "Città di Dio"*, tr. it., Siena, Catagalli, 2010].

²⁰⁵ *Ivi*, pp. 154-155. Saturno, essendo il pianeta più distante dal centro dell'universo, impiega ben trent'anni per percorrere tutta la sua orbita. In questo senso la sua “lentezza” viene considerata come un simbolo di saggezza e di capacità di giudizio.

“fede” all’interno del contesto laico delle “opere”, che si possono realizzare esclusivamente nella *dimensione cittadina* della vita politica. In questo senso, l’Umanesimo fiorentino di inizio Quattrocento aveva difeso il valore della *virtù civile* e della *vita attiva* come correlato irrinunciabile di un autentico impegno filosofico²⁰⁶. Nella seconda metà del secolo il “neoplatonico” Ficino si sarebbe allontanato dalla discussione politica, proponendo però un modello di contemplazione mistica che, distante da quella medioevale, avrebbe posto le basi per l’ideale rinascimentale dell’*homo literatus* – la cui *vita speculativa sive studiosa* si contrapponeva alla solitudine “poco platonica” della *vita contemplativa sive monastica*.

L’uomo del Rinascimento, nel momento in cui si dichiara libero, afferma un’autonomia antropologica che è sinonimo di coesione con l’unità del cosmo. Tuttavia, considerata l’impossibilità di questa unione assoluta con le sfere celesti, si crea un dualismo tra l’ipotetica libertà del «microcosmo» umano e l’ineludibile coerenza delle leggi del «macrocosmo»:

Allorché assunse la sua posizione, l’autosufficiente *homo literatus* si vide aspramente diviso tra gli estremi dell’affermazione di sé, che a volte arrivava fino all’*hybris*, e il dubbio di sé, che a volte precipitava nella disperazione; e l’esperienza di questo dualismo lo spinse a scoprire il nuovo modello intellettuale, che era il riflesso di questa tragica ed eroica mancanza di unità, il modello intellettuale del “genio moderno”. A questo punto possiamo vedere come il riconoscersi “genio moderno” potesse avvenire solo sotto il segno di Saturno e della malinconia; e come, d’altra parte, si dovesse ora attribuire una nuova eccellenza intellettuale alle nozioni accettate di saturno e della malinconia. [...] Gli umanisti italiani, nel riconoscere la polarità di Saturno, valorizzarono grazie alla sua figura i tratti del “genio” recentemente scoperto. Si ebbe una doppia rinascita: e della nozione neoplatonica di Saturno, secondo la quale il più alto dei pianeti conferiva e incarnava le più alte e nobili facoltà dell’anima; e della teoria aristotelica della melanconia, secondo cui tutti i grandi uomini erano melanconici. Ma la riaffermazione di un’immagine positiva di Saturno e della melanconia fu accompagnata da una consapevolezza senza precedenti della loro polarità, che diede un colorito tragico all’immagine ottimistica, che impresse una tipica tensione al sentimento della vita dei Rinascimentali²⁰⁷.

²⁰⁶ Garin avrebbe definito la «virtù civile» di un Leonardo Bruni e di un Lorenzo Valla come il tentativo di perfezionamento dell’uomo a partire dalla sua relazione con gli altri individui, perché non si vive in solitudine: questo «dichiarato interesse politico, se si richiama esplicitamente all’insegnamento di Socrate e di Platone, si traduce poi come la vera concretizzazione dell’amore cristiano inteso come amore del prossimo, [ossia...] di un cristianesimo che all’ideale greco della contemplazione coscientemente oppone quello di una volontà operante per il bene comune» (*L’umanesimo italiano*, cit., p. 32).

²⁰⁷ *Saturno e la malinconia*, cit., p. 233-234.

Nel passo citato si fa riferimento al *Problema XXX* di Aristotele, in cui il filosofo greco relazione l'intelligenza degli «uomini eccezionali» alla loro condizione melanconica²⁰⁸. Quest'immagine ebbe molte risonanze nella posterità, ma soltanto nel XV secolo Ficino le conferì la forma compiuta del genio malinconico, grazie alla straordinaria intuizione dialettica con cui identificò la melanconia aristotelica con il «divino furore» del *Fedro* platonico²⁰⁹. Ed è sulle orme di Ficino che l'umanesimo italiano si riconobbe nella contraddittoria figura di Saturno, nella quale si rifletteva la paradossale condizione dell'uomo, che si muoveva tra il «baratro trascendente» della divinità e il «baratro terreno» della bestialità.

Nella persona saturnina, tuttavia, questa paradossalità si intensifica a causa dei rischi metafisici di chi dedica la propria vita allo studio e al sapere: perché il filosofo, che più di chiunque altro cerca di innalzarsi alla sapienza divina, più di chiunque altro potrebbe precipitare nella follia. È una «legge del contrappasso» a cui si espone chi fallisce nella ricerca *erotica* del bello e del bene. Nel *Simposio* Platone aveva già paragonato la filosofia a una tensione erotica rivolta all'iperuranico regno delle idee; Aristotele, a sua volta, aveva caratterizzato eroticamente la predisposizione atrabiliare, qualificando i malinconici come debosciati e lussuriosi. Ficino, che ricomponne le analisi aristoteliche con quelle platoniche, tratteggia una malinconia che è anche erede dell'*acedia* medioevale, ossia di quel «demone meridiano» che costituiva una tentazione mortale per gli *homines religiosi* rinchiusi nei monasteri²¹⁰. Giorgio Agamben nota che nella tipologia dell'accidioso, dai moderni spesso interpretata come segno di «pigrizia», i Padri della Chiesa vedevano invece l'emblema di un'angosciosa tristezza e disperazione. L'accidioso è colui che, pur desiderando di compiere la volontà divina, decide volontariamente di non farlo, mostrandosi non meritevole della dignità spirituale conferitagli dal Creatore:

acedia è precisamente il vertiginoso e spaurito ritirarsi (*recessus*) di fronte all'impegno della stazione dell'uomo davanti a Dio. [...] Che l'accidioso si ritragga dal suo fine divino non significa, infatti, che egli riesca a dimenticarlo o che cessi, in realtà, di desiderarlo. Se, in termini teologici, quel che a lui viene meno non è la salvezza, ma la *via* che vi conduce, in termini psicologici il recesso dell'accidioso non tradisce un'eclissi del desiderio, ma, piuttosto, il diventare inattuabile

²⁰⁸ Cfr. A. CARBONE, *Pensiero al quadrato*, postfazione a ARISTOTELE, *Problema XXX. Saggezza, intelletto, sapienza*, tr. it., Palermo, duepunti edizioni, 2011.

²⁰⁹ FICINO, *De Vita*, I.V, cit., pp. 21-23: «Aristotele conferma la cosa nel libro dei *Problemi*: sostiene infatti che tutti gli uomini che si sono distinti per qualche capacità sono stati malinconici [...] E a questo pensiero sembra associarsi anche il nostro Platone, quando dice, nel *Fedro*, che alle porte della poesia si bussa invano senza furore: e sebbene egli qui evocò forse un divino furore, resta comunque che, secondo i medici, tale furore non si infiamma mai in altri che nei malinconici».

²¹⁰ G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1993, p. 7.

del suo oggetto: *la sua è la perversione di una volontà che vuole l'oggetto, ma non la via che vi conduce e insieme desidera e sbarra la strada al proprio desiderio*²¹¹.

Si tratta di una polarità dialettica che prepara il terreno all'ambivalenza della malinconia rinascimentale, perché l'acedia, proprio come l'umor nero, è rivelatrice di una disperazione che si manifesta solo in prossimità di un bene sublime, sia esso Dio o la contemplazione filosofica della Verità. L'accidioso si dispera a causa della privazione di un oggetto ardentemente desiderato; ma questo desiderio, finché continua a provocare dolore nell'anima, la predispone tanto alla follia di chi ha troppo sofferto, quanto alla saggezza di chi è sopravvissuto a una sofferenza estrema. Tutto dipende dal *sensu che si è in grado di conferire al proprio dolore*. Per questo Ficino difende la possibilità di esporsi consapevolmente all'influenza funesta di Saturno per convertirla in una fatalità benevola; sempre per questo il suo «platonico amor» è sia una diagnosi che una cura della patologia erotica causata dal temperamento malinconico. Nel *De amore* il processo di innamoramento viene descritto in modo complementare al disordine causato dalla bile nera: chi si innamora, infatti, destabilizza il proprio equilibrio umorale, in un modo non troppo dissimile da chi viene trascinato nella passione amorosa a causa di un'accanita contemplazione malinconica. Chi «ama troppo» rischia di *perdere* il contatto razionale con la realtà a causa di un'eccessiva concupiscenza; chi «pensa troppo», viceversa, rischia di *perdersi* nell'immaginaria realtà creata da una ragione eccessivamente contemplativa. Ed è in questa discrepanza tra realtà vissuta e realtà immaginata che consiste la patologia erotica del saturnino, il quale, a differenza del lussurioso, non è vittima della sfrenatezza di un godimento semplicemente goduto, ma è succube di una voluttà che tanto più lo allontana dalla «vera» esistenza quanto più è stata immaginata come «veramente» consumata.

A tal proposito, Agamben scrive che «la tragica insania del temperamento saturnino trova così la sua radice nell'intima contraddizione di un gesto che vuole abbracciare l'inafferabile»²¹². Questo gesto non realizzabile avrebbe trovato la sua più emblematica rappresentazione nella *Melancholia I* di Dürer, nella donna alata che contempla immobile ciò che non potrà mai raggiungere. Una staticità che Agamben interpreta, da un lato, come un limite dialettico relativo all'incapacità di concepire l'incorporeo, dall'altro, come il desiderio metafisico di farne un oggetto erotico. Aspirazione che egli paragona al tentativo compiuto dall'alchimia di dare un corpo all'incorporeo, «per appropriarsi del negativo e della morte e per plasmare la massima realtà affermando la massima irrealtà»²¹³.

²¹¹ *Ivi*, p. 11.

²¹² *Ivi*, p. 22.

²¹³ *Ivi*, p. 33.

– *Apocalisse del malumore*

Nel luglio del 1932 Cioran pubblica un articolo intitolato *La Mélancolie de Dürer*, in cui il tentativo “alchemico” di riappropriarsi del negativo viene esaminato proprio a partire dallo stato d’animo malinconico simboleggiato dall’incisione dureriana, che riveste per il nostro autore un chiaro valore autobiografico²¹⁴. A conferma di ciò è utile rifarsi anche a una lettera del 21 aprile 1933 indirizzata a Petru Cormanescu, in cui il ventiduenne Cioran avrebbe ritenuto «di essere tra tutti [i suoi amici] quello decaduto»²¹⁵, tradendo quel pessimismo romantico tipico del suo epistolario giovanile che tanto lo avvicinava al temperamento saturnino del genio malinconico²¹⁶. A dispetto della sua età, il nostro autore si sente infatti partecipe di una decadenza che è il segno non solo di una vecchiaia “prematura”, ma anche di una solitudine e un’elezione intellettuale che lo allontana dal resto dei suoi coetanei (da cui vorrebbe comunque essere riconosciuto). Cioran si considera *diverso* dagli altri, particolare che da un lato giustifica il suo desiderio di isolamento, ma che dall’altro spiega anche il suo sentimento di essere stato abbandonato. Un’ambivalenza che egli aveva già riscontrato nella donna alata di Dürer, il cui sguardo rivolto nel nulla intensificava

...la coscienza della differenza di natura che c’è tra l’uomo e la realtà oggettiva. [...] L’acutezza della sua intuizione ha mostrato a Dürer che la melanconia aveva un significato profondo solo se lo sguardo dell’uomo malinconico si apriva su una prospettiva dell’infinito. Sviluppando eccessivamente il sentimento della finitudine dell’individuo, la progressività ininterrotta implicita nell’idea di infinito crea una cornice propizia alla malinconia. Lo sguardo smarrito che tutti gli stati depressivi presuppongono, e l’intuizione vaga e diffusa non avrebbero senso in una cornice limitata, senza prospettiva. [...] La visione della malinconia in Dürer è totalmente sprovvista di serenità. Rivela un’insoddisfazione prossima al tragico, diversamente da quanto accade nel Rinascimento italiano. Anche qui gli stati malinconici hanno l’infinito come cornice, anche qui sviluppano la bizzarra particolarità dell’uomo nell’universo, ma la tensione riflessiva è attenuata da un sorriso contenuto e misterioso, che l’uomo disperde nell’infinito. Il dualismo non prende la

²¹⁴ SD, «La Mélancolie de Dürer», pp. 109-112

²¹⁵ «Manuscriptum», anno XXIX, n. 1-2, 1998, pp. 232-233. Per l’analisi di questa lettera cfr. G. ROTIROTI, *Il segreto interdetto. Eliade, Cioran e Ionesco sulla scena comunitaria dell’esilio*, Pisa, ETS, 2011, p. 113.

²¹⁶ In un articolo intitolato *La perspective pessimiste de l’histoire* (SA, pp. 104-108), Cioran scrive “romanticamente” che la missione sua e della sua epoca è «di liquidare l’ottimismo. La necessità di guardare le cose in faccia, di smettere di illudersi, di cogliere il destino immanente dell’uomo, di purificare l’ottimismo da ogni sentimentalismo, ecco gli aspetti che potrebbe offrire un significato particolare al momento storico attuale».

forma di una tensione dolorosa, perché i legami con l'ordine cosmico non sono ancora stati infranti²¹⁷.

Dürer ha conferito una forma simbolica alla contraddizione psichica che il malinconico subisce nel momento in cui si relaziona con l'idea di infinito, laddove la «cornice» della sua finitudine si scopre inadeguata ad affrontare ciò che non ha limiti. La donna alata è seduta nella posa tipica dell'accidioso, con il volto appoggiato ad un pugno chiuso, che ha rinunciato a qualsiasi movimento perché forse non ha trovato nulla da stringere²¹⁸. Il suo sguardo è rivolto verso la trascendenza di un cielo apocalittico (una cometa enorme e minacciosa domina l'orizzonte), ma le mani e le ali seguono l'inerzia gravitazionale della polvere terrena: una divergenza che Cioran interpretata come il segno di un «dualismo» tragico, che oppone l'esistenza dell'uomo a quella dell'universo. Nel Rinascimento italiano la melanconia rivelava un mondo che, per quanto contraddittorio, si fondava sull'armonia tra micro e macrocosmo; nel Rinascimento del Nord, che avrebbe codificato le inquietudini religiose del protestantesimo, questa armonia viene a mancare, causando quella «tensione dolorosa» che Cioran considera prossima alla disperazione. Come si legge anche in un passo di *Sur les cimes du désespoir*, scritto nel 1933 e dedicato alla malinconia: «La sproporzione tra l'infinità del mondo e la finitudine dell'uomo è un serio motivo di disperazione; tuttavia, quando la si considera da una prospettiva onirica – come negli stati malinconici – smette di torturarci, perché il mondo assume una bellezza strana e cagionevole»²¹⁹.

Poco prima Cioran ha spiegato che il sentimento della malinconia procede al modo di un'estasi negativa, che esaspera il corpo non per un eccesso di vitalità, ma a causa di «un vuoto dai confini indefinibili, [...] che] sembra nascere dalle profondità dell'essere per estendersi progressivamente come una cancrena»²²⁰. Ora, questa progressione viene definita nei termini di

²¹⁷ *Ivi*, pp. 109-110: «...la conscience de la différence de nature qu'il y a entre l'homme et la réalité objective. [...] L'acuité de son intuition a montré à Dürer que la mélancolie n'avait de signification profonde que si le regard de l'homme s'ouvrait sur une perspective de l'infini. En développant excessivement le sentiment de la finitude de l'individu, la progressivité ininterrompue impliquée dans l'idée d'infini crée un cadre propice à la mélancolie. Le regard égaré que supposent tous les états dépressifs, l'intuition vague et diffuse n'auraient pas de sens dans un cadre limité, sans perspective. [...] La vision de la mélancolie chez Dürer est totalement dépourvue de sérénité. Elle révèle une insatisfaction proche du tragique. Il n'en va pas de même dans la Renaissance italienne. Là aussi les états mélancoliques ont l'infini pour cadre, là aussi ils dévoilent l'étrange particularité de l'homme dans l'univers, mais la tension réflexive est atténuée par un sourire contenu et mystérieux, que l'homme disperse dans l'infinité. Le dualisme ne prend pas la forme d'une tension douloureuse, car les liens avec l'ordre cosmique n'ont pas encore été rompus».

²¹⁸ *Saturno e la malinconia*, cit., pp. 299-300: « Il gesto del pugno chiuso, che finora era stato un semplice segno di malattia, ora simboleggia la concentrazione fanatica di una mente che ha realmente colto un problema, ma nello stesso momento si sente incapace sia di scioglierlo che di lasciarlo cadere. [...] Gli occhi della *Melencolia* sono fissi nel regno dell'invisibile con la stessa vana intensità con cui la sua mano stringe l'impalpabile».

²¹⁹ CD, «La mélancolie», p. 39.

²²⁰ *Ivi*, p. 37.

una «diminuzione», che corrompe l'organismo e lo costringe in una condizione di stanchezza esistenziale. È la fatica di un desiderio non corrisposto, e non di una rinuncia del desiderio, che provoca in colui che desidera, il malinconico, la sensazione di essere stato rifiutato dall'oggetto desiderato, il mondo. E come spesso accade a colui che è stato rifiutato, il malinconico si consola nelle fantasticherie di un sogno, che lo allontanano dalla realtà per distrarlo dal dolore. Quando questa distanza aumenta in modo sproporzionato, però, colui che sogna rischia di precipitare nell'incubo reale della solitudine, ossia in un totale isolamento dall'esistenza e dagli altri esseri. Ci si ritrova in un punto in cui l'impossibilità di vivere si traduce necessariamente nell'ossessione per la morte, che per Cioran rappresenta «la sola sorpresa della solitudine. I grandi solitari non si ritirano mai per prepararsi alla vita, ma, al contrario, per aspettare, rassegnati, l'epilogo. Dai deserti e dalle grotte, non si torna con un messaggio per la vita»²²¹.

Le grotte sono paragonate ai deserti perché entrambi questi «luoghi» qualificano uno spazio di ascetismo, in cui gli anacoreti si appartavano dal mondo in cerca di trasfigurare la loro disperazione in epifania. Ma questo genere di visioni, oltre a preferire l'aridità criptica di una grotta, comportano un genere di deformazioni estatiche tipiche del registro grottesco; per lo meno, questo è quanto osserva Cioran in un altro passo del testo:

Il grottesco appare quando una carenza vitale genera dei grandi tormenti. Non si vede un'inclinazione sfrenata alla negatività nella mutilazione bestiale e paradossale che deforma i tratti del viso per imprimergli una strana espressività, in questo sguardo popolato da ombre e da luci lontane? Intensa e irrimediabile, la disperazione si oggettiva solo nell'espressione del grottesco. Che rappresenta, in effetti, la negazione assoluta della serenità – questo stato di purezza, trasparenza e lucidità agli antipodi della disperazione, la quale non può che generare nulla e caos [...] Questa immagine grottesca non sorge, in effetti, come l'espressione di una disperazione dalla cadenza del baratro? Non evoca la vertigine abissale delle grandi profondità, il richiamo di un infinito dischiuso, pronto a inghiottirci e al quale ci sottomettiamo come a una fatalità? Come sarebbe dolce poter morire gettandosi in un vuoto assoluto! La complessità del grottesco risiede nella sua capacità di esprimere sia un infinito interiore che un parossismo estremo. E quest'ultimo come potrebbe oggettivarlo in contorni chiari e netti? Il grottesco nega essenzialmente il classico, nello stesso modo in cui nega ogni idea di armonia o di perfezione stilistica²²².

²²¹ *Im*, p. 39.

²²² CD, «Le grotesque et le désespoir», p. 29.

Aurélien Demars nota che l'abisso, il deserto interiore, il baratro sotterraneo e la sconfinata vaghezza del vuoto sono tutte declinazioni di una vertigine metafisica che comporta «una degradazione ontologica» dell'essere²²³. Nel suo primo testo francese Cioran utilizzerà il termine *décomposition* per caratterizzare questo movimento “verso il basso” della trascendenza, che si oppone al paradigma “classico” dell'armonia razionale dell'universo e della perfezione estetica delle forme. Per questo la questione dello stile conferisce al grottesco una valenza metafisica, perché la paradossalità delle figure grottesche simboleggia l'assurdità della struttura del mondo, di fronte alla quale le teodicee sistematiche della filosofia tradizionale si mostrano inadeguate. E qui, come ha mostrato Eugène van Itterbeek, le influenze del romanticismo tedesco sono determinanti. All'età di diciotto anni, infatti, Cioran legge e annota con attenzione *Die Deutsche Romantik*, un testo di Georg Mehlis pubblicato a Monaco nel 1922; rileggendo i manoscritti di questi appunti, datati 1929, Itterbeek evidenzia che Cioran si sofferma soprattutto sul pensiero di Schelling e di Schlegel²²⁴. Ad interessarlo in modo particolare sono i seguenti temi: il rapporto tra storia e natura e tra libertà e necessità, la filosofia della cultura e la filosofia della vita, la superiorità della bellezza dell'arte rispetto alla bellezza della natura e, chiaramente, la contrapposizione tra finito e illimitato. L'apologia dell'illimitato proposta dai romantici, soprattutto, implica una presa di posizione specifica rispetto alla filosofia greca ed ellenistica, che affermava invece la superiorità ontologica del finito. A tal proposito Cioran ricopia un lungo passaggio dal testo di Mehlis, in cui si legge:

L'ellenismo significa l'unità, il romanticismo, l'infinito e l'illimitato. Secondo l'intellettualismo greco il mondo è limitato e la totalità divina è considerata come rinchiusa in se stessa e limitata. Allora l'infinito è l'irrazionale e l'inconcepibile, mentre la divinità deve essere riconosciuta e compresa. L'illimitato è il frammentario e l'incompleto. Il finito è ciò che è chiuso in se stesso e che trova in questa chiusura il suo equilibrio. L'universo è bello e perfetto. Per questo è necessariamente finito e limitato. E questo principio del limitato, che fu tanto importante per il pensiero, lo incontriamo ugualmente ed ovunque come principio della grande arte greca. Così lo sforzo della volontà si fermava e trovava il suo scopo nel rifiuto dell'impossibile e nell'importanza accordata alla misura e alla padronanza. Il mondo della bellezza greca è circondato da un orizzonte chiuso. L'universo veniva rappresentato come un mondo limitato. Gli mancavano le prospettive

²²³ A. DEMARS, *Le vertige chez Cioran : une métaphysique*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IX, cit., pp. 92-105. Sul rapporto tra vertigine, solitudine ed estasi vedi anche: A. ABAD TORRES, *Solitude et philosophie*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IX, cit., pp. 81-91; L. HERRERA, *Cioran et l'instinct religieux : la non reddition*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IX, cit., pp. 67-80; E. VAN ITTERBEEK, *Expérience extatique et connaissance de soi chez Emil Cioran*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. I, cit., pp. 69-79.

²²⁴ ITTERBEEK, *Cioran et le romantisme allemand*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. II, cit., pp. 83-105.

infinite. [...] L'ellenismo ignora il progresso e lo sviluppo. I suoi più importanti pensatori insegnavano l'eterno ritorno delle cose. Proprio come la storia deve ricominciare dopo un tempo determinato, così ciò che sembra nuovo è in verità qualcosa di vecchio. [...] All'opposto, la coscienza romantica della cultura è convinta del fatto che ogni evento storico, che persegue sotto forme sempre più intensificate un obiettivo infinitamente lontano, è unico e non per nulla suscettibile di ripetizione. E il rapporto tra la natura e l'arte non può essere compreso nel senso per cui la natura serve da esempio e deve essere imitata, ma nel senso per cui *la natura deve conformarsi all'arte e fare ciò che l'arte domanda*²²⁵.

Da questo passo si comprende facilmente il grande fascino che le grottesche rinascimentali potevano esercitare sui romantici, preoccupati di trasgredire artisticamente le norme della natura e oltrepassare così i limiti del possibile. Già Kant, nella *Kritik der Urteilskraft*, si era posto la questione del valore estetico delle decorazioni grottesche²²⁶. Un problema ripreso da Goethe nel 1789, in *Von Arabesken*, un articolo in cui i termini «grottesche» e «arabesche» vengono utilizzati come sinonimi, entrambi atti a indicare quella forma di antico stile ornamentale che Raffaello e i suoi discepoli avevano fatto rinascere nella prima metà del Cinquecento, offrendo agli artisti moderni un esempio emblematico di come la *phantasia* artistica potesse liberamente interagire con la *mimesis* della natura²²⁷. Nel 1800, quando Friedrich Schlegel scrive il *Gespräch über die Poesie*, le arabesche-grottesche giocano un ruolo decisivo nella definizione di un'estetica e di una poetica romantica²²⁸.

Questo *Dialogo* è drammaturgicamente strutturato come un “simposio platonico”, in cui alcuni amici leggono dei “discorsi” precedentemente scritti sul ruolo della poesia, della filosofia e della mitologia nella cultura moderna, per consentire poi ai restanti simposianti di discutere le tesi così sostenute. L'argomentazione *scritta* e la confutazione *orale* si intrecciano nel dialogo, nel quale si manifesta l'esigenza di fondare storicamente e sistematicamente quella convergenza tra poesia e filosofia che Platone aveva difeso nelle sue opere dialogiche. Per far questo, però, è necessario approcciare in modo diverso la secolare *querelle des anciens et des modernes*: si tratta cioè di definire, attraverso l'elaborazione di canoni specificatamente romantici, i modi con cui i moderni devono e possono relazionarsi ai *modelli classici* ereditati dalla cultura antica. Schlegel aveva affrontato la questione nel saggio *Über das Studium der Griechischen* del 1797, nel quale si evidenzia che non ci può essere nessuna riappropriazione delle «origini» in mancanza di una

²²⁵ *Ivi*, pp. 99-101. Traduzione e corsivi miei.

²²⁶ I. KANT, *Critica del giudizio*, tr. it., Torino, UTET, 2013, in particolare i § 16 e 22, pp. 179-181, 187-193.

²²⁷ Per un'analisi di questo articolo e del ruolo delle arabesche nell'estetica di Kant, di Goethe e dei Romantici, si veda W. MENNINGHAUS, *Hummingbirds, Shells, Pictures-frames: Kant's "free beauties" and the Romantic Arabesques*, in M.B. HELFER (a cura di), *Rereading Romanticism*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, pp. 27-46.

²²⁸ F. SCHLEGEL, *Dialogo sulla poesia*, tr. it., Torino, Einaudi, 1991.

consapevolezza di ciò che ci separa da loro²²⁹. Al *centro* della cultura degli antichi greci c'era un universo naturale le cui leggi erano *mitologicamente* in assonanza con il pensiero e il *logos* dell'uomo; nella modernità, questa *armonia* mitologica tra uomo e natura si è spezzata, ragion per cui l'equilibrio e la perfezione dell'arte antica non può essere riprodotta in quanto tale, poiché sono state «perdute» le condizioni necessarie alla sua genesi. Bisognerà sviluppare una «nuova mitologia», in grado di dare una forma artistica all'«esilio dalla natura» vissuto e subito dall'uomo moderno. Questa mitologia «è guidata da un principio costitutivamente diverso, l'artificialità della ragione, del sapere e della consapevolezza, e oppone alla circolarità biologica della classicità un movimento lineare ed eternamente progressivo. L'uomo post-greco esprime il dolore per il suo esilio dalla natura con un'arte dissonante e impura, ma infinitamente perfeffibile e animata da una tensione inesausta verso l'ideale di una nuova oggettività del bello»²³⁰.

Il concetto di *artificiale*, a differenza del concetto di *naturale*, implica la possibilità di un progressivo perfezionamento tecnico. Di conseguenza, quando Schlegel contrappone la presunta *naturalità* della cultura greca all'*artificialità* dell'arte e della poesia moderna, sta in realtà evidenziando un nuovo principio estetico: se l'uomo ha perduto un contatto “diretto” con la natura che lo circonda, non può far altro che elaborare una via “indiretta” e sempre “perfezionabile” per rientrare in contatto con ciò che è stato perduto. Questa via sarà indicata dall'artificialità della poesia romantica, che si propone come un punto di incontro tra l'ideale classico di un'armonia universale e la consapevolezza moderna di vivere in un mondo frammentario e caotico. L'*eros* platonico che aveva condotto Ficino a rivolgersi alla provvidenza delle stelle, costringe Schlegel ad affrontare il *chaos* di un orizzonte illimitato e privo di forma. Compito del pensatore romantico sarà di conferire una forma poetica a questo disordine, ma senza cadere nella sterilità coercitiva di un ordine puramente razionale²³¹. Si tratta, insomma, di dare una forma *fantastica* a una confusione *inquietante*. Per questo nella seconda sezione del *Dialogo*, intitolata *Discorso sulla mitologia*, Schlegel si rivolge all'illimitata libertà di associazione di essere reali e figure fantasiose delle grottesche rinascimentali e scrive:

...questa confusione retta da un ordine artificiale, questa affascinante simmetria di contraddizioni, questo meraviglioso ed eterno avvicinarsi di entusiasmo e ironia, che vive in ogni piccola parte del tutto, mi paiono essere già una indiretta mitologia. L'organizzazione è la stessa, e certamente *l'arabesco è la forma più antica e originaria della fantasia umana*. Né quel *Witz*, né una mitologia

²²⁹ Cfr. SCHLEGEL, *Sullo studio della poesia greca*, tr. it., Napoli, Guida, 1989.

²³⁰ A. LAVAGETTO, Prefazione a *Dialogo sulla poesia*, cit., p. XV. Sulla necessità di elaborare una «nuova mitologia della ragione» nel dibattito filosofico contemporaneo, vedi anche: B. PINCHARD, *La Raison dédoublée. La fabbrica della mente*, Paris, Aubier, 1992.

²³¹ LAVAGETTO, Prefazione a *Dialogo sulla poesia*, cit., p. XXV-XXIX.

possono sussistere senza un principio originario ed inimitabile, costitutivamente irriducibile, che anche dopo aver attraversato mille trasformazioni lasci trasparire la natura e la forza antiche, in cui, a sua volta, la profondità del pensiero ingenuo lasci trasparire l'apparenza di ciò che è insensato e pazzo, o semplice e sciocco. Perché questo è l'inizio di ogni poesia: fermare il corso e le leggi della ragione e riportarci *al disordine bello della fantasia, al caos primordiale della natura umana*, per il quale non conosco simbolo più bello che l'inquieto affollarsi delle divinità antiche²³².

Nella terza sezione del testo Schlegel difende «la variopinta confusione di *Witz* malsano», che caratterizza i romanzi di Jean Paul e Sterne e afferma che «tali confessioni e *grotesques* sono i soli frutti romantici del nostro secolo non romantico»²³³. Il secolo che si era appena concluso, per quanto non romantico, era stato certamente rivoluzionario; ma il fallimento della Rivoluzione francese, paradigma di ogni ipotetico capovolgimento politico e morale, aveva orientato le speranze dei romantici verso un'utopia più estetica che politica. Bisognava rivoluzionare la poesia, non gli uomini, per quanto non fosse impossibile ipotizzare che, perfezionando il «gusto corrotto» della cultura moderna, si sarebbe perfezionata anche la natura corrotta degli uomini. Per questo Schlegel osserva che l'anarchia di un'arte degenerata possa talvolta generare «una benefica *rivoluzione*. L'anarchia estetica della nostra epoca non può sperare in una simile *felice catastrofe?*»²³⁴

I testi giovanili di Cioran si possono leggere come una risposta romantica a questa domanda, declinata in chiave apocalittica. E anche in Cioran, come in Schlegel, il tema del grottesco funziona come un centro gravitazionale attorno al quale si sviluppano una serie di antinomie – forma e contenuto, caos ed armonia, ironia e disperazione, luce e oscurità, tragico e comico, estasi e terrore – che manifestano l'impossibilità di un perimetro ben definito. Il mondo, tanto più si degrada a causa di queste antinomie, quanto più velocemente si dirige verso una conclusione funesta: la «conflagrazione» delle forme espressa dal grottesco è, allora, uno degli epifenomeni che preannuncia la possibilità di una «felice catastrofe». O per lo meno del desiderio di questo epilogo, come si legge in *Apocalypse*, un altro breve capitolo tratto da *Les cimes du désespoir*, in cui Cioran esprime il seguente auspicio:

Che tutti gli ideali siano dichiarati nulli; le credenze – delle sciocchezze; l'arte – una menzogna; e la filosofia – una buffonata. Che tutto sia eruzione e tracollo. Che enormi brandelli di terra si innalzino dal suolo e siano ridotti in cenere; che *le piante compongano nel firmamento degli arabeschi*

²³² SCHLEGEL, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 42. Corsivi miei.

²³³ *Ivi*, «Lettera sul romanzo», p.52.

²³⁴ SCHLEGEL, *Sullo studio della poesia greca*, cit., p. 71.

bizarri, delle contorsioni grottesche, delle figure mutilate e terrificanti. Possano dei vortici di fuoco elevarsi in uno slancio selvaggio e invadere il mondo intero, così che anche il vivente più insignificante sappia che la fine è vicina. Che ogni forma divenga informe e che il caos inghiottisca in una vertigine universale tutto ciò che, in questo mondo, possiede struttura e consistenza²³⁵.

Gli «arabeschi bizzarri» e le «contorsioni grottesche» di cui parla Cioran, che *decorano* la volta celeste prima che questa si inabissi nelle profondità apocalittiche del nulla, tradiscono ancora una volta la simpatia del nostro autore per tutto ciò che è marginale e indefinito, estremo e frammentario. Constantin Zaharia osserva che questa passione per la marginalità, che si traduce effettivamente in una scrittura frammentaria, tradisce un disorientamento malinconico nei confronti del reale: si perseguiva l'infinito, ci si è smarriti nell'intimità cavernicola del proprio vuoto²³⁶. Lo dice lo stesso Cioran nel *Crépuscule des pensées*: «Le grotte nascoste terrorizzano di meno del vuoto che schiudiamo ogni volta che buttiamo un occhio verso il sotterraneo del proprio essere»²³⁷. Questo senso di claustrofobica solitudine nei confronti di se stessi e del mondo si riscontra con particolare forza nei testi rumeni, profondamenti segnati dall'attitudine romantica a superare i limiti ristretti della propria individualità. Nel *Livre des leurres*, per esempio, si legge che, per «divenire un centro metafisico», bisogna innanzitutto distaccarsi da se stessi; il che significa anche «spostare il proprio centro nell'infinito e nell'arbitrario. [...] Nessun salto nell'infinito senza far saltare le barriere dell'individuazione»²³⁸. In *Sur les cimes du désespoir*, come abbiamo già visto, la solitudine dell'individuo si incrocia con quella del cosmo, al punto da non capire «se ci si sente da soli al mondo, o [se] si risente la solitudine del mondo»²³⁹. In *Des larmes et des saints*, ancora, l'emarginazione di sé sfocia nell'emarginazione di Dio, non solo perché «il limite di ogni dolore è un dolore ancora più grande», ma anche perché la credenza nell'onni-sciente sofferenza divina ci fa «evitare il monologo tormentoso della solitudine»²⁴⁰. L'idea che l'Infallibile non sia altro che un Sofferente senza la scusante dell'imperfezione rende più sopportabile il nostro inconsolabile fallimento, come si evince spesso nel *Bréviaire des vaincus II*: «La perdizione dell'uomo è l'identità con sé; il senso dell'espulsione dal paradiso, la caduta in se

²³⁵ CD, «Apocalypse», p. 53, corsivo nostro: «Que tous les idéaux soient déclarés nuls; les croyances – des broutilles; l'art – un mensonge; et la philosophie – de la rigolade. Que tout soit éruption et effondrement. Que des vastes morceaux arrachés du sol s'envolent et soient réduits en poussière; que *les plantes composent dans le firmament des arabesques bizarres, des contorsions grotesque, des figures mutilées et terrifiantes*. Puissent des tourbillons de flammes s'élever dans un élan sauvage et envahir le monde entier, pour que le moindre vivant sache que la fin est proche. Que toute forme devienne informe et que le chaos engloutisse dans un vertige universel tout ce qui, en ce monde, possède structure et consistance».

²³⁶ ZAHARIA, *La parole mélancolique*, cit., pp. 217-225.

²³⁷ CP, p. 148.

²³⁸ LL, pp. 151, 42-43.

²³⁹ CD, p. 52.

²⁴⁰ LS, pp. 294.

stesso. L'uomo si è scoperto solo. Non lo è *per castigo*, ma perché è. La solitudine è il senso originario dell'essere; poiché l'essere è solo, è maledizione. Nel paradiso, infatti, noi non *eravamo*²⁴¹. L'indefinito, l'illimitato, il vago, è ciò che «rende sopportabile la vita» nella misura in cui ci fa dimenticare di lei e di noi, nella misura in cui ci permette di disprezzare il paradiso da cui siamo stati rifiutati²⁴². Ma in mancanza del paradiso, non resta che il mondo, questo grottesco compromesso di terra e trascendenza:

Due cose mi riempiono di spavento: la distanza dalle stelle e la prossimità dei vermi. *Colui che capisce qualcosa di astronomia ha il dovere di separarsi dal suo diritto all'illusione*. Come credere ancora all'uomo, con tutto questo spazio davanti a sé? In prossimità dei vermi, come sperare ancora? La visione più esaltante, come quella più degradante, è in egual misura fattore di rovina. Le stelle non mi hanno rivelato la mia sorte, bensì la sua negazione; lo stesso hanno fatto i lombrichi. Stelle e vermi non si rivelano che con il favore delle tenebre: dischiudono la notte. Ma che siano nel cielo o nella nostra essenza sotterranea – una fosforescenza tragica emana dagli uni e dalle altre. L'attività notturna del cielo lacera i nostri pensieri – quella dei vermi, i nostri corpi. Questi due estremi ci perdono. Per il cuore che rifiuta di distinguere tra firmamento e cimitero, il sublime è altrettanto mortifero che la putrefazione²⁴³.

In questi passi, a cui se ne potrebbero aggiungere molti altri, Cioran dipinge l'esistenza come un arabesco in cui la speranza in un altrove assoluto si confonde con la delusione di sé e di questo mondo: l'universo evoca un corpo immenso e sterminato, la cui “testa” è rappresentata da demoniache costellazioni e i cui “piedi” sono radicati in una terra ricolma di parassiti invertebrati. E tutto, in questo universo, ricorda l'incubo di un *demiurgo infelice e annoiato*. Hegel, nell'*Estetica*, aveva riconosciuto all'innaturale fusione di specie e di luoghi operata dagli arabi il merito di implicare una simbolica trascendenza dell'individuo verso una realtà superiore²⁴⁴; Cioran, poco hegelianamente, dipinge questa trascendenza come una grottesca deriva verso il nulla. Per questo «il sublime è altrettanto mortifero che la putrefazione», nonostante

²⁴¹ BVII, p. 25.

²⁴² *Ivi*, p. 46.

²⁴³ *Ivi*, pp. 57-58 (corsivo mio): «Deux choses me remplissent d'épouvante: l'éloignement des étoiles et la proximité des vers. *Celui qui entend quelque chose à l'astronomie a le devoir de se départir de son droit à l'illusion*. Comment croire encore à l'homme, avec tant d'espace devant soi ? Dans la proximité des vers, comment espérer encore? La vue la plus exaltante comme la plus dégradante est, à égale mesure, facteur de ruine. Les astres ne m'ont pas révélé mon sort mais bien sa négation; de même, les asticots. Astres et vers ne se révèlent qu'à la faveur des ténèbres: ils œuvrent la nuit. Mais fussent-ils au ciel, fussent-ils en notre essence souterraine – une phosphorescence tragique émane des uns et des autres. L'activité nocturne du ciel lacère nos pensées – celle des vers, nos corps. Ces deux extrêmes nous perdent. Pour le cœur qui refuse de distinguer entre firmament et cimetière, le sublime est tout aussi meurtrier que la pourriture».

²⁴⁴ Cfr. KAYSER, *The Grottesque...*, cit., pp. 100-104. Qui l'autore commenta: G.W.F. HEGEL, *Estetica*, Parte seconda, Sezione Prima: «La forma d'arte simbolica», tr.it., Milano, Bompiani, 2013, pp. 839-971.

sia ammessa la possibilità che la morte sia a sua volta una metamorfosi e una trasfigurazione. Tali trasfigurazione, però, non potrà mai annullare quel sentimento di noia cosmica che, per il nostro autore, costituisce la vera essenza metafisica del romanticismo: una considerazione rilasciata a Jean-François Duval, in un'intervista in cui Cioran ammette di essere stato profondamente influenzato, negli anni della sua giovinezza, sia dal romanticismo tedesco che da quello francese²⁴⁵. È un dettaglio che a noi interessa, nella misura in cui il grottesco dei romantici francesi è stato declinato diversamente rispetto a quanto fatto dai tedeschi, e ci è utile per capire alcune cadenze dell'ironia cioraniana.

Victor Hugo, nella celebre *Préface de Cromwell* del 1827, espone programmaticamente il ruolo del grottesco nella concezione romantica dell'arte, che egli concepisce come un'unione feconda tra la serietà della tragedia e la buffoneria della commedia. Il grottesco, che è tanto comico quanto tragico, ha «un ruolo incredibile» nel pensiero dei moderni, perché «da una parte crea il deforme e l'orribile; dall'altra, il comico e il farsesco»²⁴⁶. Con questa affermazione Hugo si distanzia in modo sensibile dal romanticismo tedesco, che aveva sì riconosciuto il lato comico del grottesco, senza però ammettere che il burlesco potesse essere in se stesso mostruoso²⁴⁷. A differenza dei fratelli Schlegel o di un Justus Möser²⁴⁸, Hugo distingue concettualmente il grottesco dal burlesco, facendone il principio organizzatore per un nuova critica ai canoni del classicismo: nella natura, oltre al «disordine bello della fantasia», è riscontrabile anche il fascino estremamente sconcertante del deforme, che una teoria estetica non può ignorare in nome della simmetria, della decenza o del «buon gusto». Nel 1864, quando scriverà il *William Shakespeare* – un testo che Cioran reputava «pressoché illeggibile»²⁴⁹ – Hugo designa l'esuberanza materiale della natura come un «arabesco incommensurabile», nella cui variopinta finitudine si concretizza una «combinazione d'infinito»; questa finitudine naturale, nella *Préface*, viene descritta in tutte le sue inconvenienze fisiche e corporee, che mostrano come la bruttezza sia una delle molteplici caratteristiche della creazione divina²⁵⁰. Ed è in tale contesto che il grotte-

²⁴⁵ E, pp. 52-53.

²⁴⁶ M. SOURIAU (a cura di), *La préface de Cromwell: introduction, texte et notes*, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 199.

²⁴⁷ Su questo punto vedi: F.N. MENNEMEIER, *Les premiers romantiques allemands et la Préface de Cromwell de Victor Hugo: un exemple de rapport littéraire franco-allemande*, in *Francofonia: Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, vol. 8 (14), primavera 1988, pp. 75-86; F. BERNARD, *La préface de Cromwell, entre Friedrich Schlegel et Walter Scott*, in D. PEYRACHE-LEBORGNE, Y. JUMELAIS (a cura di), *Victor Hugo ou les frontières effacées*, Nantes, Pleins Feux, 2002, pp. 285-302.

²⁴⁸ Nella seconda metà del Settecento, Möser aveva pubblicato un importante studio sul rapporto tra comico e grottesco, intitolato: *Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen*, Bremen, Cramer, 1777.

²⁴⁹ EA, «Benjamin Fondane», p. 1222.

²⁵⁰ D. PEYRACHE-LEBORGNE, *Hugo, le grotesque et l'arabesque*, in ID., *Romantismes, l'esthétisme en acte*, Nanterre, Presse universitaire de Paris Ouest, 2009. Articolo consultabile online al seguente link: <http://books.openedition.org/pupo/1524?lang=fr>.

sco viene esplicitamente connesso alla questione metafisica e teologica del sublime, nella misura in cui ciò che solitamente «chiamiamo brutto è, al contrario, un dettaglio di un grande insieme che ci sfugge e che si armonizza non con l'uomo, ma con la creazione tutta intera»²⁵¹. Rifiutare la bruttezza in quanto valore estetico significa rinnegare, da una prospettiva metafisica, uno degli attributi della divinità, la quale opera secondo un ordine di grandezza differente da quello umano: se il monocromatismo della bellezza è segno della finitudine umana, il mostruoso e il deforme possono costituire invece una delle infinite “lenti” attraverso cui Dio si rivela all'uomo²⁵².

Gli uomini, al pari delle altre creature, sono spesso capaci di spaventare e spaventarsi; è la loro ridicolaggine a renderli differenti. Questa ovvietà Hugo la giustifica in termini filosofici, in nome di una poetica del vero che sappia ritrarre la figura dell'uomo nella sua interezza, senza censurarne i difetti e le contraddizioni: i poeti non devono essere «i guardiani della dignità», ma i testimoni di un dramma in cui il serio e il faceto si intrecciano continuamente, facendo della stessa esistenza il paradigma di una «tragi-commedia». La vita di Olivier Cromwell, al riguardo, rappresenta perfettamente l'ambiguo dramma della condizione umana, motivo che spinge Hugo a sceglierlo come protagonista della sua narrazione. Annoverabile tra i «personaggi della storia che sono nello stesso tempo molto celebri e molto poco conosciuti», Cromwell non è stato solo un grande politico e militare: a dispetto delle stilizzazioni dei suoi biografi, «era un essere complesso, eterogeneo, multiplo, composto da tutti i contrari, miscuglio di tantissimo male e tantissimo bene, dotato di genio e meschinità; una sorta di Tiberio-Dandin, tiranno dell'Europa e giocattolo della sua famiglia; vecchio regicida, che umiliava gli ambasciatori di tutti i re, ma assillato dalla figlia monarchica; austero e sobrio nei modi, ma che manteneva a sue spese quattro buffoni di corte; [...] ipocrita e fanatico, [...] grottesco e sublime»²⁵³. L'esecuzione postuma di Cromwell conclude un'esistenza contrassegnata da ogni tipo di onori, decorazioni e disonori, la cui traiettoria simboleggia per Hugo la peripezia di una chimera irraggiungibile – o, più drasticamente, di un destino che *fallisce*²⁵⁴.

Ed è proprio con il tema del fallimento letterario che Théophile Gautier gioca ne *Les grotesques*, una raccolta di dieci articoli pubblicata a Parigi nel 1844 e dedicata, per l'appunto, a una decina di «scrittori di second'ordine» dimenticati dalla tradizione, che l'autore si impone di «riesumere» dall'oblio o da un immeritato disprezzo. È un lavoro di critica letteraria, ma anche un racconto che compone una «galleria di ritratti» volutamente grotteschi, in tutte le valenze

²⁵¹ HUGO, *La préface de Cromwell*, cit., p. 208.

²⁵² F.B. BOWMAN, *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973, pp. 221-271.

²⁵³ *La préface de Cromwell*, pp. 57-58.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 60.

semantiche che il termine può ricoprire: grottesche, infatti, sono le vite di questi poeti marginali ed emarginati; grottesche le loro morti, figlie di giudizi e circostanze paradossali; grottesche le immagini che di loro sono state tramandate, quasi che fossero dei demoni del talento sprecato e del cattivo gusto; grottesche, infine, le deviazioni intraprese da Gautier per riflettere sulle proprie «cadute» attraverso lo specchio narrativo degli altrui capitomboli²⁵⁵. Un'«euristica del grottesco», come giustamente è stata definita, che ha caratterizzato lo stile di un letterato che non celebrava troppo la letteratura, ragion per cui era felicemente sbeffeggiato da buona parte degli *hommes de lettres* che lo circondavano, i quali lo hanno spesso accusato di essere più un cattivo filosofo che un pessimo poeta²⁵⁶. Tuttavia, in quanto filosofo romantico, Gautier affronta poeticamente il rapporto con gli antichi, optando per una soluzione inusuale: se il classicismo ha determinato i criteri normativi della storia dell'arte e della letteratura, si abbia il coraggio di scegliere come modello di riferimento coloro sono stati esclusi o disintegrati da questa storia²⁵⁷: non si parli, dunque, soltanto di Shakespeare e Goethe, ma anche di Scarron, Saint-Amant, Colletet... e si veda che lezione trarne. A volte una semplice e ridicola omonimia è sufficiente per trovare una rivelazione inaspettata, come accade con de Viau: «Prima di aver letto uno solo dei suoi versi, gli portavo già un tenero interesse a causa del suo nome Théophile, che è uguale al mio, come forse sapete o forse no. – Potrebbe essere una sciocchezza, ma vi confesso che tutto il male che si diceva di Théophile de Viau mi sembrava indirizzato a me, Théophile Gautier»²⁵⁸.

De Viau, morto nel 1626 a soli trentasei anni, è considerato da Gautier un precursore del romanticismo, poiché con quasi due secoli di anticipo ha messo in discussione i canoni estetici del classicismo, indagando il rapporto con gli antichi a partire dalla questione del decoro, del disgusto, della fantasia e dell'imitazione²⁵⁹. E diversamente da Hugo, ha dimostrato che la melanconia non si manifesta solo in prossimità con il sublime, ma soprattutto nella relazione causale che connette le qualità morali e intellettuali di un uomo alle disgrazie che lo attendono²⁶⁰:

²⁵⁵ M. LAVAUD, *Théophile Gautier. Militante du romantisme*, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 69-91.

²⁵⁶ LAVAUD, *A propos des "Grottesques" (1844): Gautier et l'échec littéraire*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 2003, n°55, pp. 441-458.

²⁵⁷ T. GAUTIER, *Les grotesques*, Bari-Paris, Schena-Nizet, 1985, pp. 45-46: «Dans les poètes du seconde ordre, vous retrouverez tout ce que les aristocrates de l'art ont dédaigné de mettre en œuvre: le grotesque, le fantasque, le trivial, l'ignoble, la saillie hasardeuse, le mot forgé, le proverbe populaire, la métaphore hydropique, enfin tout le mauvais goût avec ses bonnes fortunes, avec son clinquant, qui peut être de l'or, avec ses grains de verre, qui risquent d'être des diamants. Ce n'est guère dans le fumier que se trouvent les perles, témoin Ennius. Pour moi je préférerais les perles du vieux Romain à tout l'or de Virgile; il faut un bien gros tas d'or pour valoir une petite poignée de perles».

²⁵⁸ *Ivi*, p. 113.

²⁵⁹ *Ivi*, pp. 141-143.

²⁶⁰ Il sublime di Hugo, secondo Martine Lavaud, è «un grottesco visto dall'alto»; la melanconia di Gautier, viceversa, ha a che fare con «una relazione da pari a pari». Ed è nell'uguaglianza di questa miseria umana che Gautier attinge al suo simbolismo grottesco [*A propos des "Grottesques" (1844)*, cit., p. 455].

è l'effetto di una logica bizzarra e del tutto terrena, per cui coloro che sono veramente vissuti da uomini sono destinati a morire da bestie. Come accade agli impiccati della *Ballata* di François Villon, un poeta che non sarebbe stato malinconico se non avesse avuto il «sentimento [così preciso] della propria miseria»²⁶¹. Villon aveva simboleggiato l'indigenza di questa solitudine nell'immagine di un'attempata prostituta, che rimpiange gli anni della sua giovinezza senza rinnegare la gioia della promiscuità che fu²⁶². La decadenza del corpo, il divenire ruga della pelle, l'incrinarsi di una schiena che aveva azzardato ogni flessione – tratteggiano l'amarezza di una *fille de joie* che si è arresa al tempo ma non alla saggezza, ancora fedele a tutti i suoi peccati e sempre pronta a suggerire qualche trucco per guadagnare sulle voglie di un uomo. Non c'è nessuna virtù da imparare e nessun precetto morale da ostentare in questa storia, e non potrebbe essere altrimenti – osserva Gautier citando alcuni versi di Villon – perché se loro, le prostitute, «ci amano solo per denaro / noi le amiamo solo per un'ora»²⁶³.

Cioran, nel *Précis*, ammette che la prostituta «propone allo spirito un modello di comportamento che compete con quello dei saggi»: pirronianamente «distaccata da tutto e aperta a tutto», lei sposa senza pregiudizi «gli umori e le idee del cliente, corregge l'espressione e l'accento ad ogni occasione, si presta alla tristezza quanto alla letizia, prodiga sospiri per non trascurare gli affari, accompagna [infine] le smorfie del suo vicino accavallato e sincero con uno sguardo illuminato e falso»²⁶⁴. Un ritratto di questo genere non sarebbe dispiaciuto a Gautier, che, al pari di Cioran, cerca di redimere l'esistenza attraverso il ridicolo delle tentazioni che la caratterizzano. Aspetto già intuito da Baudelaire, il quale, in difesa del suo amico *inconnu*, notava che nel sentimento delle tentazioni si può rintracciare ciò che di più delicato si nasconde «dans la tendresse et dans la mélancolie», e che pochi scrittori sono stati altrettanto delicati e perfetti di quanto lo è stato Gautier²⁶⁵. Della concezione baudelairiana del grottesco e del riso, così percepibili nello stile cioraniano, ci occuperemo nel quarto capitolo; al momento, ci soffermiamo sulle assonanze tra Cioran e Gautier, per evidenziare un dettaglio.

Cioran, per «pensare contro se stesso», ha spesso bisogno di pensare contro qualcuno in particolare, nella cui vita o nel cui pensiero egli ritrova difetti, ossessioni e mancanze che rico-

²⁶¹ GAUTIER, *Les grotesques*, cit., p. 73.

²⁶² *Ivi*, pp. 64-68.

²⁶³ *Ivi*, p. 69.

²⁶⁴ PD, «Philophie et prostitution», p. 77. Su questo passaggio vedi anche: G. LEPPERS, *La sexualité et la prostitution dans l'univers Cioranien*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. VI, cit., pp. 146-155.

²⁶⁵ Cfr. i due articoli di critica letteraria che Baudelaire dedica a Gautier: *Théophile Gautier [I]*; *Sur mes contemporaines: Théophile Gautier [II]*, in C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, vol. II, pp. 104-128, 149-153.

nosce in se stesso, pur essendo incapace di accettarle. Questa attitudine è solitamente – e giustamente – accostata al principio esposto da Lev Șestov in un saggio dedicato a Tolstoj, stando al quale «ognuno svela la sua verità più penosa, più significativa, quando non parla direttamente di sé»²⁶⁶. A conferma di ciò basti pensare a quando Cioran accusa proprio Tolstoj di avere troppo in astio il mondo a causa della sua incapacità di distaccarsi da sé²⁶⁷. A un amico che gli fa notare la severità del giudizio, Cioran risponde con una lettera:

[...] voi mi accusate di non amare Tolstoj. Le apparenze sono contro di me, lo riconosco, e il tono inquisitorio che ho adottato nei suoi confronti mi sembra ridicolo. Ho una scusante tuttavia, e non indifferente, perché sfiora il delirio di grandezza: denunciando le sue pose da profeta e appesantendomi sul suo fallimento spirituale, è al mio personale fallimento che stavo pensando! Ecco la frase chiave (mi cito, che imbarazzo!): «Odiare il mondo e odiarsi, significa prestare troppa attenzione al mondo e a se stessi, è rendersi incapaci a emanciparsi dall'uno e dall'altro». – Ho attaccato me stesso attraverso un grande modello, mi sono servito di lui per esibire (così come per camuffare) le mie piccole piaghe. Più semplicemente: tutto ciò che è negativo e cupo, tutto ciò che è *sbagliato* nell'ultimo Tolstoj, io lo subisco vivamente in me stesso, lo vivo nel corso di tutta la giornata...²⁶⁸

In un passo dei *Cahiers* dell'agosto del 1963 – ossia quando Cioran stava lavorando al saggio su Tolstoj – il nostro autore appunta:

Devo scrivere un articolo su Tolstoj, una prefazione piuttosto, e mi accorgo che mi è quasi impossibile. Ci vuole un minimo di *imparzialità* per parlare di qualcuno diverso da sé. Ora, io non posso essere imparziale nei confronti di nessuno; non posso parlare che di me. Essere oggettivi, non significa essere oggettivi, significa trattare gli altri da *oggetto*; quel che fanno i critici. Ne sono incapace. Io tratto l'altro come se l'altro fosse me stesso. Per quale altra ragione dovrei scrivere

²⁶⁶ L. ȘESTOV, *Sulla bilancia di Giobbe. Peregrinazioni attraverso le anime*, «In se di giudizio finale. Le ultime opere di Tolstoj», tr. it., Milano, Adelphi, 1991 (1929), p. 141. Anche il rapporto tra Șestov e Cioran verrà esaminato più dettagliatamente nel quarto capitolo; al momento ci limitiamo a far riferimento all'articolo di VAN ITERBEEK, *Cioran et les russes Rozanov, Chestov et Tolstoï*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. V, cit., pp. 167-182.

²⁶⁷ CT, «La plus ancienne des peurs. A propos de Tolstoï», pp. 590-598. Si veda, soprattutto, il paragrafo finale di p. 596.

²⁶⁸ *Ivi*, nota critica a p. 1449, dove si fa riferimento a una lettera del 20 novembre 1964 indirizzata al pittore e scrittore polacco Joseph Czapski (pubblicata sulla rivista «România Literară», n. 31, 9-15 agosto 1995): «[...] vous m'accusez de ne pas aimer Tolstoï. Les apparences sont contre moi, je le reconnais, et le ton de réquisitoire que j'ai adopté à son égard me paraît ridicule. J'ai une excuse pourtant, qui est de taille, car elle frise le délire des grands: en dénonçant ses prétentions de prophète et en m'appesantissant sur son échec spirituel, c'est à mon propre échec que j'avais pensé! Voilà la phrase capitale-clef (je me cite, quelle honte!): «Haïr le monde et se haïr, c'est prêter trop de crédit au onde et au soi, c'est se rendre inapte à s'affranchir de l'un et de l'autre». – Je me suis attaqué moi-même à travers un grand modèle, je me suis servi de lui pour exhiber (pour camoufler aussi bien) mes petites plaies. Plus simplement: tout ce qui est négatif et sombre, tout ce qui est *mauvais* chez le dernier Tolstoï, je le ressens vivement moi-même, je le vis à la longueur de la journée...».

uno studio o una prefazione? Perché mentire? Il grado di soggettività che ho raggiunto mi rende inadatto anche al bisogno elementare di esporre i dati di un problema o, all'occorrenza, di un ritratto. E bisogna comunque farlo, bisogna²⁶⁹.

Alcuni anni dopo, Cioran commenta di aver attaccato «Tolstoj soltanto in apparenza. Quasi tutto, nella sostanza, è diretto contro di me»²⁷⁰; contro un sé che si accusa di non saper reagire alla pressione di «un'enorme paura della morte»²⁷¹, in misura forse maggiore di quanta non avesse fatto l'autore di *Ivan Il'ic*. Questa paura, si legge nel *Bréviaire des vaincus*, lo accompagna sin dall'infanzia²⁷², senza averlo mai abbandonato nei molti anni consacrati ad esecrare *la vita*, che egli paragonava spesso, e con ammirazione estatica, al «fondo di un inferno in cui ogni istante è un miracolo»²⁷³. Questo miracolo, coerentemente a tutte le contraddizioni finora menzionate, è il riflesso di una fatalità senza crepe, che decreta il fallimento terreno allo stesso modo con cui gli astri denunciano la decadenza celeste. Ma perché si è destinati a fallire? Raccontare le disfatte dei propri simili è un modo allusivo per delimitare i termini di una domanda che, pur non prevedendo una risposta precisa, riguarda specificatamente ogni singolo individuo. Perché tutti falliamo, variano solo le apparenze del baratro. E così, quando Cioran denuncia le debolezze altrui per ridicolizzare le miserie proprie, non ricorda soltanto il filosofo Šestov, ma anche il romanziere Gautier, a cui bastava condividere un nome per riflettersi nel male capitato a uno sconosciuto. Inoltre, un confronto con Gautier ci permette di definire meglio la questione antropologica alla base del grottesco cioraniano.

In consonanza con le idee romantiche ottocentesche, Gautier opta per il grottesco in quanto metafora di un'estetica e di una filosofia rivolta verso i margini²⁷⁴. Nel suo caso, però, i margini non indicano semplicemente una linea di demarcazione tra stili differenti (classico e moderno) o tra diverse dimensioni ontologiche (immanenza e trascendenza), bensì tra chi è e chi non è ammesso nello spazio circoscritto dal perimetro delle cornici. In questa eventualità,

²⁶⁹ C, p. 178: «Je dois écrire sur Tolstoï un article, une préface plutôt, et m'aperçois que cela m'est presque impossible. Il faut un minimum d'*objectivité* pour pouvoir parler de quelqu'un d'autre que de soi. Or je ne peux plus être objectif envers personne; je ne peux plus parler que de moi-même. Être objectif, ce n'est pas être impartial, c'est traiter l'autre en *objet*; ce que font les critiques. J'en suis incapable. Je traite l'autre comme si cet autre était moi-même. Dès lors pourquoi écrire une étude ou une préface? Pourquoi mentir? Le dégrade subjectivité que j'ai atteint me rend impropre même à la besogne élémentaire d'exposer les données d'un problème ou, dans l'occurrence, d'un portrait. Et cependant il le faut, il le faut».

²⁷⁰ C, gennaio 1969, p. 674.

²⁷¹ LS, p. 293: «Chaque fois que je pense à la peur énorme de la mort chez Tolstoï, je commence à comprendre le pressentiment de la fin chez les éléphants».

²⁷² BV, § 63, p. 567: «Au sortir de l'enfance, j'ai rencontré la peur de la mort. Ainsi, j'ai commencé à *savoir*. Et cette peur-là s'est résorbée dans le désir de mourir».

²⁷³ MD, «Pensées étranglées», p. 728.

²⁷⁴ Cfr. J.C. BRUNON, *Arabesque, baroque, caprice, dans l'esthétique de Gautier*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», 16, 1994, pp. 27-52.

la condizione romantica di «marginalità» potrebbe simboleggiare lo status sia di coloro che sono stati *esclusi da*, sia di coloro che sono stati *reclusi in* questo spazio comune. Che finiscano su un marciapiede, in una cella o sul patibolo – è nella sventurata fine di questi marginali che Gautier cerca l'essenza dell'esperienza umana. Nella peccaminosa e colpevole manchevolezza del marginale, in altri termini, Gautier non vede “un'eccezione rispetto alla norma”, ma una norma stessa della natura umana: un vero e proprio *attributo antropologico* dell'essere razionale. Tuttavia, se questa norma è strutturalmente costituita da una serie indeterminata di “eccezioni alla regola”, si comprende che chi vuole raccontare la marginalità di un fallito, *deve abbondare nei dettagli*. L'ornamento non ammette un paradigma univoco di bellezza; parallelamente, il grottesco non consente una definizione universale di uomo. Questa necessità di invalidare l'universale si impone ineludibilmente di fronte alla sofferenza causata dal peccato sulla pelle del peccatore. Nelle rappresentazioni pittoriche del Paradiso, l'artista può concedersi alla facilità punitiforme di una schiera di angeli identici; negli Inferni di un Brueghel o di un Bosch, viceversa, ogni demone è caratterizzato minuziosamente nelle sue peculiari deformità. Ernst Gombrich stigmatizza la situazione osservando che le file angeliche obbediscono al «principio dell'ecc.», mentre gli spiriti infernali sono costretti a dibattersi singolarmente contro la loro caotica mostruosità: se la beatitudine è un'elevazione comune, il tormento è una tortura privata²⁷⁵.

Ai suoi personaggi grotteschi Gautier concede la dignità del dettaglio, perché il loro dolore non sia dimenticato. Questa è l'unica forma di giustizia concessa a chi è stato condannato ingiustamente, nell'indifferente amnesia umana e divina. Ma il dettaglio, come accade in Cioran, può diventare anche un *j'accuse* ironico per ricordare agli uomini e a Dio le rispettive miopie e falsificazioni. Ci limitiamo a citare, al riguardo, un aforisma di *Écartèlement*:

Siccome un'amica, incontrata per caso durante una passeggiata, s'impegnava a convincermi che il «Divino» era presente in tutte le creature senza alcuna eccezione, io le risposi: «Anche in questa?», indicando una passante dall'aspetto intollerabilmente volgare. Non seppe che dire, tanto è vero che sia la metafisica che la teologia abdicano di fronte *all'autorità del dettaglio meschino*²⁷⁶.

²⁷⁵ Citato in HARPHAM, *On the Grotesque*, cit., p. 7. Sulla rappresentazione artistica del grottesco demoniaco vedi anche: I. CZACHESZ, *The grotesque body in Early Christian discourse. Hell, scatology, and metamorphosis*, London and New York, Routledge, 2012, pp. 27-55.

²⁷⁶ E, «Ébauches de vertige», 990 (corsivo mio): «Comme cette amie, rencontrée au hasard d'une promenade, s'ingéniait à me convaincre que le «Divin» était présent dans tous les créatures sans exception, je lui opposai: «Dans celle-ci aussi?», en désignant une passante d'apparence intolérablement vulgaire. Elle ne sut que répondre, tant il est vrai que la théologie et la métaphysique abdiquent devant l'autorité du détail mesquin».

Il dettaglio in questione è grottesco, e la sua onesta autorità evoca per contrapposizione la «tirannia del gusto» menzionata nella prefazione all'*Anthologie du portrait* (testo che verrà ripreso in versione ridotta nel 1979 all'interno di *Écartèlement*, con il titolo *L'amateur de Mémoires*)²⁷⁷. Cioran si focalizza qui sulle opere dei memorialisti francesi del XVIII e XIX secolo, per provare a «dare un'immagine d'insieme dell'arte così difficile di *fissare* un personaggio, di svelarne i misteri accattivanti o tenebrosi»²⁷⁸. Secondo Cioran i moralisti francesi, da Saint-Simon a Tocqueville, sono rassegnati «alla nostra corruzione radicale, che non vogliono né correggere né intaccare», ma semplicemente osservare da lontano, come farebbe «uno spettatore di se stesso e degli altri, [che] vive sempre ai margini dell'esistenza»²⁷⁹. Da questa prospettiva privilegiata, il moralista proietta sugli altri la disillusione originariamente causata dalla conoscenza di sé: «Impegnato a percepire il mostro che nasconde in se stesso, è naturale che egli veda tutto in grande, e che costruisca la figura dell'uomo cedendo alla tentazione del monumentale». E il suo intuito da scrittore, continua Cioran, orienta il suo sguardo nella stessa direzione di uno storico appassionato di decadenza, verso quei «tempi difficili» in cui gli uomini tendono a dare il peggio di sé. Queste epoche

sono la provvidenza dell'osservatore, poiché la meditazione sull'uomo esige, per nascere e approfondirsi, di condizioni atte a provocare lo sbigottimento o lo stupore. [...] Per che l'uomo si ponga al centro delle nostre interrogazioni, non bisogna soltanto che ci irri, ma anche che *si comprometta, che smentisca l'immagine che ci si è fatti di lui nelle epoche pacifiche*. Riconosciamoglielo: vi sta impiegando tutte le sue forze. Quanta premura ci mette a rovinare l'idea che i filosofi si sono formati di lui. Sfida i loro sistemi, per la gioia amara dei moralisti, che lo giudicano e lo scrutano a partire proprio dal momento in cui la filosofia se ne disinteressa e lo evita per paura di affrontarlo. Più coraggiosi, loro lo accettano, con la morte nell'animo, è vero, perché sanno che non cambierà, votato alla sua perdizione, incurabilmente fedele a ciò che è²⁸⁰.

²⁷⁷ AP, pp. 7-31; E, «L'Amateur de Mémoires», pp. 912-921.

²⁷⁸ AP, p. 7.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 14.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 15 (corsivo mio): «ils sont la providence de l'observateur, car la méditation sur l'homme exige, pour naître et s'approfondir, des conditions susceptibles de provoquer l'étonnement ou la stupeur. [...] Pour que l'homme se place au centre de nos interrogations, il ne faut pas seulement qu'il nous irrite mais encore qu'il *se compromette, qu'il infirme l'image qu'on se fait de lui dans les époques paisibles*. Reconnaissons-le: il s'y emploie de toutes ses forces. Quel empressement ne met-il pas à ruiner l'idée que les philosophes se sont formée de lui. Il défie leurs systèmes, pour la joie amère des moralistes dont c'est le propre de le scruter et de le juger à partir du moment où la philosophie s'en désintéresse et le fuit par peur de l'affronter. Plus courageux, ils l'acceptent, eux, la mort dans l'âme, il est vrai, parce qu'ils le savent inchangeable, voué à sa perte, incurablement fidèle à ce qu'il est».

Bisogna compromettere l'immagine edificante dell'uomo che la filosofia moderna ha fabbricato a partire dal Rinascimento, l'epoca in cui – si legge in *Des larmes et des saints* – è cominciata «l'eclissi della rassegnazione» metafisica²⁸¹. Un'ipotesi ribadita nel secondo capitolo della *Tentation d'exister*, dedicato alla stanchezza dell'Occidente. Attraverso il trittico Provvidenza-Ragione-Progresso Cioran simboleggia «il senso della fatalità» europea, passata in pochi secoli dai falò della censura medioevale al patibolo dell'uguaglianza e del mercato: nel mezzo, «tutti i valori usciti dal Rinascimento», finiti però nei vari fanatismi e dogmatismi contemporanei²⁸². E nel *Précis*, si osserva puntualmente che «il Rinascimento non ha potuto salvare la profondità, le chimere e il genere di ferocia del Medioevo; il secolo dei Lumi, a sua volta, ha conservato del Rinascimento soltanto il senso dell'universale, senza il patetico, che ne marcava la fisionomia. L'illusione moderna ha sprofondato l'uomo nelle sincopi del divenire»²⁸³. Un divenire che, in *Écartèlement*, è riassunto in questi termini: «Dal Rinascimento in poi, l'umanità non ha fatto che schivare il senso ultimo del suo cammino, il principio nocivo che vi si manifesta»²⁸⁴. E alcune pagine prima:

Dalla preistoria fino a noi, e da noi alla post-storia, tale è il cammino verso un fiasco gigantesco, preparato e annunciato da tutte le epoche, ivi comprese quelle di apogeo. Perfino gli utopisti assimilano il divenire a un fallimento, poiché inventano un regno adibito a sfuggire proprio al divenire: la loro visione è quella di un *altro* tempo nel tempo..., qualcosa come un fallimento inesauribile, incontaminato dalla temporalità e a lei superiore²⁸⁵.

Dovrebbe risultare giustificabile, a questo punto del lavoro, l'ipotesi ermeneutica che ha guidato la nostra analisi: ossia che, alla luce delle grottesche rinascimentali, la critica al grottesco delle utopie mossa da Cioran sia meglio comprensibile. In entrambi i casi il centro gravitazionale del discorso è costituito dalla posizione dell'uomo nel mondo: che tipo di animale è l'essere razionale, considerato che la coscienza di ciò che non è lo costringe a non corrispondere mai a qualcosa di preciso? E che destino si deve aspettare questo «animale indiretto», al quale ogni definizione appare tanto più adeguata quanto più è arbitraria?

²⁸¹ LS, p. 296.

²⁸² TE, «Sur une civilisation essoufflée», pp. 277-284.

²⁸³ PD, «Nous, les troglodytes...», p. 163.

²⁸⁴ E, «Urgence du pire», p. 932.

²⁸⁵ E, «Après l'histoire», p. 926: «Depuis la préhistoire jusqu'à nous, et de nous à la post-histoire, tel est le chemin vers un gigantesque fiasco, préparé et annoncé par toutes les époques, y compris celles d'apogées. Il n'est pas jusqu'aux utopistes qui n'assimilent le devenir à un échec, puisqu'ils inventent un règne censé échapper au devenir justement: leur vision est celle d'un *autre* temps dans le temps..., quelque chose comme un échec inépuisable, inentamé par la temporalité et supérieure à elle».

L'infinità dei suoi attributi compongono l'essere più impreciso che si possa concepire. Mentre le bestie vanno direttamente al loro scopo, lui si perde in mille deviazioni; è l'animale indiretto per eccellenza. I suoi riflessi improbabili – dall'allentamento dei quali deriva la coscienza – lo trasformano in un convalescente che aspira alla malattia. In lui nulla di sano, se non il fatto di esserlo stato. Che sia un angelo che ha perduto le ali o una scimmia che ha perduto il pelo, è potuto emergere dall'anonimato delle altre creature solo grazie all'eclissi della propria salute.²⁸⁶

Nello stesso passo del *Précis* viene detto che, da «tutto quel che [l'uomo] ha intrapreso per guarirsi da solo, si è formata una malattia ancora più strana: la sua “civiltà” non è che lo sforzo per trovare una cura a uno stato incurabile – e desiderato». A cui segue una serrata critica del pensiero e della pedagogia utopica, che Cioran confuta sulla base del principio “vitruviano” per cui l'uomo non è e non sarà mai quel che *dovrebbe essere* per divenire giusto:

A eccezione degli scettici antichi e dei moralisti francesi, sarebbe difficile citare un solo spirito le cui teorie, segretamente o esplicitamente, non tendano a modellare l'uomo. Ma lui sussiste inalterato, sebbene abbia seguito la sfilata di nobili precetti proposti alla sua curiosità, offerti al suo ardore e al suo smarrimento. Mentre tutti gli esseri hanno il loro *posto* nella natura, egli resta una creatura metafisicamente divagante, perduta nella Vita, insolita nella Creazione. Uno scopo valido alla storia, nessuno lo ha trovato, ma tutti ne hanno proposti; ed è un pullulare di scopi talmente divergenti e farlocchi che l'idea stessa di finalità ne viene annullata e si riduce a derisorio articolo dello spirito. / Ognuno subisce di persona questa *unità di disastro* che è il fenomeno *uomo*. E il solo senso del tempo è di moltiplicare queste unità, di aumentare indefinitamente queste sofferenze verticali che si appoggiano su un briciolo di materia, sull'orgoglio di un nome e su una solitudine senza appello²⁸⁷.

²⁸⁶ PD, «L'animal indirect», p. 24: «L'infinité de ses attributs compose l'être le plus imprécis que nous puissions concevoir. Alors que les bêtes vont directement à leur but, il se perd dans ses détours; c'est l'animal indirect par excellence. Ses réflexes improbables – du relâchement desquels résulte la conscience – le transforment en un convalescent qui aspire à la maladie. Rien en lui sinon le fait de l'avoir été. Qu'il soit ange qui a perdu ses ailes ou singe qui a perdu son poil, il n'a pu émerger de l'anonymat des créatures que grâce aux éclipses de sa santé». Al riguardo si veda anche: R. GAGNON, *L'animal vague d'Emil Cioran. Réflexion sur l'humanisme*, in «Alkemie», n. 6, dossier «Cioran», Sibiu, dicembre 2010, pp. 59-65.

²⁸⁷ *Ivi*, pp. 25-26: «À l'exception des sceptiques anciens et des moralistes français, il serait difficile de citer un seul esprit dont les théories, secrètement ou explicitement, ne tendent point à modeler l'homme. Mais il subsiste inaltéré, quoiqu'il ait suivi le défilé de nobles préceptes, proposés à sa curiosité, offerts à son ardeur et à son égarement. Alors que tous les êtres ont leur *place* dans la nature, il demeure une créature métaphysiquement divagante, perdue dans la Vie, insolite dans la Création. Un but valable à l'histoire, personne n'en a trouvé; mais tout le monde en a proposé; et c'est un pullulement de buts tellement divergents et fantasques que l'idée de finalité en est annulée et s'évanouit en dérisoire article de l'esprit».

Rispetto a quanto detto, potremmo allora paragonare la frammentaria opera filosofica di Cioran a un *arabesco metafisico*, in cui sono le «sofferenze verticali» degli esseri umani a configurare «l'orizzonte dell'essere» di cui si deve parlare – e non viceversa. Una *fenomenologia del grottesco*, dunque, che del grottesco non può però offrire una definizione univoca e sistematica, e per una semplice ragione: la disperazione di vivere, e il ridicolo di essere ancora in vita, mancano sempre di contorni ben definiti. Abbiamo visto che Cioran è filosoficamente combattuto tra la precisione del dolore subito e l'imprecisione di senso provocato da questo dolore: *a che pro si deve soffrire? e che significato dare a questa sofferenza?*

Uno dei motivi per cui Cioran si congeda dai filosofi è l'inadeguatezza delle risposte che essi offrono a tali domande, attraverso una serie di peripezie concettuali che non fanno altro che schivare «l'esuberanza corruttrice della vita. [...] Siamo sprofondata in un universo pleonastico, dove le interrogazioni e le repliche si equivalgono»²⁸⁸. Per smettere definitivamente di cercare qualche soluzione consolatoria, bisognerebbe rinunciare pure alla necessità di porre questioni; ma Cioran, che ossessivamente dubita di tutto, ammette implicitamente di non aver rinunciato alla filosofica infatuazione dei «perché». E se egli cercherà di dare un'*espressione poetica* a questa impasse metafisica²⁸⁹ – preferendo le urla di un Giobbe alle deduzioni di un Kant – ciò non toglie che le sue “urla” nascono da una *discussione* mai terminata con l'universo. Cioran non impreca come un poeta, perché le sue imprecazioni sono anche, e sempre, una *confutazione* del mondo. In questo frangente, abbiamo ritenuto opportuno utilizzare metaforicamente il concetto di grottesco-arabesco quale griglia ermeneutica per approcciare alcuni aspetti del pensiero cioraniano, in particolare la sua passione per la marginalità e le sue preoccupazioni antropologiche.

La scelta di affidare ai margini il messaggio più importante, o per lo meno un messaggio che mette in discussione l'argomento centrale, ha una lunga tradizione artistica e teologica alle sue spalle – e sarebbe sbagliato ridurla a un paradosso esclusivo di una filosofia dell'assurdo. Inoltre, abbiamo visto che la marginalità è una delle caratteristiche della malinconia, perché implica un'ambiguità inerente a ogni desiderio non corrisposto. L'ambiguità di questo desiderio si riflette poi sulle incertezze di colui che desidera, al punto da mettere in discussione la sua natura di animale desiderante. In questo senso, la promiscuità tra uomo e animale negli arabi si proietta nella grottesca definizione di Cioran per cui l'uomo è un gorilla depravato. Un gorilla che si è messo a progettare caverne metropolitane, in un modo che consente al nostro autore di collegare la questione antropologica delle origini a quella escatologica della fine dei

²⁸⁸ PD, «Adieu à la philosophie», pp. 46-48.

²⁸⁹ Cfr. CAVAILLÈS, *Cioran malgré lui*, cit., in particolare la Conclusione.

tempi. L'utopia, al riguardo, si propone come un epilogo non apocalittico del destino umano. Sappiamo quanto Cioran dubitasse di questa conclusione. Ma al momento ci interessa evidenziare un altro aspetto, che costituisce un primo risultato della nostra ricerca.

Nella misura in cui il grottesco concerne la posizione dell'uomo nel mondo, non stupisce che esso abbia avuto tanta rilevanza sia nella discussione filosofica rinascimentale che in quella romantica: ossia in due filosofie preoccupate di definire il ruolo e i limiti del microcosmo umano – e l'eventuale possibilità di *superarli*. E qui è utile ribadire un particolare che è spesso trascurato, o ignorato in virtù di qualche feticismo metafisico: il tema della *trasfigurazione*, nei testi rumeni del giovane Cioran, è connesso innanzitutto a una visione romanticamente tragica della realtà, legata all'impresa prometeica di coniugare scetticismo e assoluto; solo in un secondo momento, e successivamente al biennio trascorso in Germania tra il 1933 e il 1935, diventa una faccenda politica²⁹⁰. A conferma di ciò, è opportuno citare un testo datato marzo 1933, in cui Cioran articola così le proprie posizioni:

Non contesto che in questo particolare eroismo, che si sviluppa su un fondo di negazione sadica, di affermazioni e attitudini personali, ci siano molti elementi che si possano situare *tra il tragico e il grottesco*. La mancanza di serenità di questo scetticismo, l'assenza dello spirito di calcolo e di combinazione razionale o di valutazione ordinata, la sua esaltazione in una sorte di *apocalisse irreligiosa*, costituiscono aspetti di questo eroismo in cui le contraddizioni sono non solamente dolorose in forma abituale, ma si complicano nella smorfia ghignante, o in altre manifestazioni deviate. *La tensione interiore, quando ha un fondo di infinita tristezza demoniaca, origina un pensiero tragico e grottesco, che è stato raggiunto solo dagli ebrei*. Che legame ci può essere tra uno scetticismo così complesso e lo scetticismo abituale? [...] Con tutta la svalutazione del reale operata dalle considerazioni scettiche, *uno scetticismo combinato con il tragico, il demoniaco e l'eroismo non condurrebbero forse, al culmine del dubitare, a una trasfigurazione*, a un ardore interiore estremamente fecondo per l'individuo? / Il valore dello scettico, nell'antichità, si misurava a partire dalla tranquillità dell'anima e dal *giusto equilibrio del suo umore*. Perché non dovremmo creare, noi, che viviamo l'agonia della modernità, un *ethos* tragico, in cui *il dubbio e la disperazione si confonderebbero con la passione*, con la fiamma interiore, in uno strano e paradossale gioco?²⁹¹

²⁹⁰ Vincent Piednoir nota che, prima del periodo tedesco, Cioran considerava la solitudine come sua missione; solo in Germania percepisce l'impegno di dover «ritornare nel mondo» e occuparsi politicamente di esso (vedi la Prefazione all'*Apologie de la barbarie*, pp. 11-19). Cfr. anche: PETREU, *Il passato scabroso di Cioran*, cit., pp. 69-98.

²⁹¹ *O formă ciudată de scepticism*, in «Calendarul», anno II, n. 311, 4 marzo 1933, p. 1 (corsivi miei). L'articolo è citato e tradotto da G. ROTIROTI (che ringrazio per l'indicazione) nel suo saggio: *Il segreto interdetto. Eliade, Cioran e Ionesco sulla scena comunitaria dell'esilio*, Pisa, ETS, 2011, pp. 105-106.

È evidente che la trasfigurazione di cui sta parlando Cioran riguarda la metamorfosi dell'individuo e della sua interiorità; e non è un caso che gli ebrei vengano qui considerati come modello di un'aspirata fusione grottesca tra «tensione interiore» e «infinita tristezza demoniaca». Certamente, questo «strano e paradossale gioco» preannuncia, in un certo senso, quella paradossale e assurda deriva politica raggiunta nella *Transfiguration* pochi anni dopo: ma si tratta di una deriva successiva a un'ossessione originariamente filosofica e teoretica, inerente alla postura che un filosofo scettico deve trattenere nei confronti del sublime. Per il giovanissimo Cioran, che si credeva tanto romantico quanto scettico, il vero problema è rappresentato dall'impossibilità di dubitare del sublime in modo indifferente, ed è per questo che il suo dubbio lo deve condurre verso qualcosa di diverso rispetto all'equilibrata serenità degli scettici antichi. Ancora una volta, come in Schlegel, è in gioco il rapporto tra modernità e classicismo. Detto in altri termini, Cioran sta cercando di trovare *un equilibrio adatto all'agonia dei tempi moderni*. Il testo del 1936 è un fallimento di questo tentativo, il cui riverbero si percepirà in tutte le opere del periodo francese.

Nei testi rumeni, alla domanda rinascimentale sulla relazione tra uomo e universo, Cioran reagisce romanticamente, affermando la necessità di accettare il grottesco della propria esistenza per trasfigurarla in qualcosa di sublime – come solo un genio potrebbe fare. I testi francesi scherniscono la tragicità di una risposta del genere, mettendo in scena una sorta di “carnevalizzazione” del sublime che celebrerà «l'orrore testicolare del ridicolo di essere uomo»²⁹². All'ideale del genio romantico, si contrappone la rassegnazione di un Diogene eunuco. Forse l'uomo non è altro che un cane affamato; ma qual è il posto di questo bipede randagio?

L'evidenza che questo luogo possa *non* esistere, è il punto di partenza delle speculazioni utopiche rinascimentali. Le esamineremo nel prossimo capitolo, con particolare riferimento a Thomas More, Michel de Montaigne e Jonathan Swift. Nel frattempo concludiamo questo capitolo con un aforisma del *Mauvais Démon*, che suona come un epitaffio in onore del grottesco: «Lungo la strada, l'immagine di uno scimpanzé e una statuetta di Buddha. Questa vicinanza più casuale che voluta mi fa domandare senza sosta *dove* possa ben essere il mio posto tra questi due estremi, tra la pre- e la trasfigurazione dell'uomo»²⁹³.

²⁹² PD, «Le chien céleste», p. 63.

²⁹³ MD, «Pensées étranglées», p. 700: «Sur la cheminée, l'image d'un chimpanzé et une statuette de Bouddha. Ce voisinage plutôt accidentel que voulu est cause que je me demande sans cesse *où* peut bien être ma place entre ces deux extrêmes, entre la pré- et la transfiguration de l'homme».

CAPITOLO SECONDO: LE ISOLE DI SATURNO

2.1) Un paradigma festivo

Nel paragrafo conclusivo di *Histoire et utopie* Cioran non confessa particolari speranze nel tempo storico; inaspettatamente, ne nutre una nei confronti del tempo paradisiaco. Ma questa ipotetica «età dell'oro» non appartiene né alla redenzione biblica né all'aurea innocenza pagana, bensì alla disillusa rivelazione «del principio intemporale della nostra natura», un principio grazie al quale l'essenza di ciò che siamo non è ridicibile né al rimpianto di ciò che siamo stati né alla paura di ciò che stiamo per essere. Scrive Cioran:

Nessun paradiso, se non nel più profondo del nostro essere, e come nel sé del sé; per trovarlo, ancora, bisogna aver fatto il giro di tutti i paradisi, dei passati e dei possibili, averli amati e odiati con la goffaggine del fanatismo, scrutati e rigettati in seguito con la competenza della delusione²⁹⁴.

La raffinatezza di Cioran si nasconde anche nella confessione di questa «goffaggine», dai trascorsi tragicamente grotteschi. E non sembra casuale che il suo testo dedicato alle utopie si concluda con una riflessione sul paradiso, ossia sul rimpianto di una perfezione mai posseduta. Senza trascurare il fatto che, richiamandosi al tempo mitologico dell'età dell'oro, Cioran ripropone implicitamente il problema del destino storico dell'uomo: a che cosa deve prepararsi questa «scimmia indaffarata»²⁹⁵, dopo aver apparentemente esaurito tutte le possibilità del fallimento?

Nel precedente capitolo abbiamo visto in che senso si potessero riscontrare, nelle grottesche rinascimentali, sia l'evocazione di un tempo arcaico in cui l'uomo era “magicamente” connesso con la natura, che la complessità estetica di un'arte “fine a se stessa” tipica della modernità. Le utopie ripropongono questa ambiguità su un piano politico, laddove la «questione sociale» del presente si intreccia con il sentimento di una «decadenza» revisionabile, poiché rilegata nel passato. A proposito di Fourier, che nel 1808 annunciava «l'armonia universale come molto vicina, visto che l'organizzazione dello Stato societario non esige più di due anni»²⁹⁶, Cioran puntualizza:

²⁹⁴ HU, «L'Âge d'or», p. 519: «Point de paradis sinon au plus profond de notre être, et comme dans le moi du moi ; encore faut-il pour l'y trouver avoir fait le tour de tous les paradis, des révolus et des possibles, les avoir aimés et haïs avec la maladresse du fanatisme, scrutés et rejetés ensuite avec la compétence de la déception».

²⁹⁵ I, p. 883.

²⁹⁶ C. FOURIER, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, Paris, Pauvert, 1967, p. 126.

Confessione ingenua come poche altre, ma che traduce una realtà profonda. Ci lanceremmo nella minima impresa, senza la persuasione segreta che l'assoluto dipende da noi, dalle nostre idee e dai nostri atti, e che possiamo assicurarne il trionfo entro un termine abbastanza breve? Chi si identifica completamente in qualche cosa si comporta come se si aspettasse la venuta dell'«armonia universale» o se ne credesse il promotore. Agire, è ancorarsi in un futuro prossimo, così prossimo da divenire quasi tangibile, è sentirsi a lui consustanziale. [...] Manifestarsi è lasciarsi accecare da una forma qualsiasi di perfezione: perfino il movimento in quanto tale contiene un ingrediente utopico. Lo stesso respiro sarebbe un supplizio senza il ricordo o il presentimento del paradiso, oggetto supremo – e tuttavia incosciente – dei nostri desideri, essenza non formulata della nostra memoria e delle nostre aspettative. Incapaci di scoprirlo nelle profondità della loro natura, e troppo pressati per poterlo estrarre da essa, i moderni dovevano proiettarlo nel futuro, ed è un riassunto di tutte le loro illusioni l'epigrafe del giornale saintsimoniano, *Le Producteur*: «L'età dell'oro, che una cieca tradizione aveva posto nel passato, è davanti a noi». Così bisogna affrettarne la venuta, instaurarlo per l'eternità, secondo un'escatologia sorta, non dall'ansia, ma dall'esaltazione e dall'euforia, da un'avidità di gioia sospetta e quasi morbosa²⁹⁷.

L'utopia viene qui presentata come il surrogato moderno di una narrazione mitologica; aspetto che però i moderni tendono a trascurare, in quanto questa narrazione è raccontata dalla voce “neutra” della Ragione, che proietta “l'oggettività” delle proprie aspettative nell'idea di Progresso. Ed è proprio il *mito ottocentesco del progresso* ad essere posto sotto esame nel passo appena citato, in cui Cioran analizza i presupposti ideologici di un discorso ostentatamente scientifico, positivista e modernista. Il *fatto* che lo sguardo del progresso sia orientato *in avanti* – non esclude l'ipotesi che ciò che si deve *ancora raggiungere* sia un riflesso di ciò che è *già stato desiderato*. In particolare, come nota Jean-Claude Guerrini, l'idea ottocentesca di «una marcia *irreversibile*» dell'umanità verso la perfezione si pone in continuità con le rivendicazioni illuministe del Settecento, stando alle quali il compimento della Storia avrebbe dovuto coincidere

²⁹⁷ HU, «L'Âge d'or», p. 509-510: «Aveu naïf s'il en fut, qui traduit cependant une réalité profonde. Nous lancerions-nous dans la moindre entreprise, sans la persuasion secrète que l'absolu dépende de nous, de nos idées e de nos actes, et que nous pouvons en assurer le triomphe dans un délai assez bref? Qui s'identifie complètement à quelque chose se comporte comme s'il escomptait l'avènement de «l'harmonie universelle» ou s'en croyait le promoteur. Agir, c'est s'encren dans un futur proche, si proche qu'il en devient presque tangible, c'est se sentir consubstantiel avec lui. [...] Se manifester c'est se laisser aveugler par une forme quelconque de perfection: il n'est pas jusqu'à mouvement comme tel qui ne contienne un ingrédient utopique. Respirer même serait un supplice sans le souvenir ou le pressentiment du paradis, objet suprême – et pourtant inconscient – de nos désirs, essence informulée de notre mémoire et de notre attente. Incapables de le déceler dans les tréfonds de leur nature, trop pressés aussi pour pouvoir l'en extraire, les modernes devaient le projeter dans le futur, et c'est un raccourci de toutes leurs illusions que l'épigraphe du journal saint-simonien, *Le Producteur*: 'L'Age d'or, qu'une aveugle tradition a placé dans le passé, est devant nous'. Aussi importe-t-il d'en hâter l'avènement, de l'instaurer pour l'éternité, selon une eschatologie surgie, non point de l'anxiété, mais de l'exaltation et de l'euphorie, d'une avidité de bonheur suspecte et presque morbide». Qui Cioran fa riferimento al giornale fondato da Olinde Rodrigues nel 1825, dopo la morte di Saint-Simon, *Le Producteur. Journal philosophique di l'Industrie, des Sciences et des Beux-Arts* (vedi nota al testo 8, p. 1423).

con l'affermarsi della Rivoluzione²⁹⁸. Questo comportava un cambiamento paradigmatico nella percezione del corso storico, nella misura in cui – perlomeno a livello simbolico – ci si allontanava dall'immagine cristiana della storia umana in quanto effetto di una Caduta. Anche ammesso che fosse caduto, l'uomo si sarebbe comunque *rialzato*, e questo sarebbe necessariamente accaduto in un futuro imminente, quando egli avrebbe imparato a “camminare con le proprie gambe” – ossia ad affidarsi “kantianamente” ad una volontà libera e autonoma.

Cioran utilizza un'espressione teologico-politica per delineare questo processo e, richiamandosi a Proudhon, osserva che il rivoluzionario-utopista è colui che vuole «defatalizzare il mondo» in nome della ragione²⁹⁹. Considerato, però, che una defatalizzazione del genere assomiglierebbe molto a una seconda Genesi, Cioran sostiene che, «nel suo disegno generale, l'utopia è un sogno cosmogonico *a livello della storia*»³⁰⁰. I prodromi di questo sogno, come si legge in *Mécanisme de l'utopie*, sono rintracciabili nel pensiero politico degli umanisti:

Finché il cristianesimo appagava gli spiriti, l'utopia non poteva sedurli; non appena incominciò a deluderli, essa cercò di conquistarli e di insidiarvisi. Ci provò già nel Rinascimento, ma doveva riuscirci soltanto due secoli più tardi, in un'epoca di superstizioni illuminate. Così nacque l'Avenir, visione di una felicità irrevocabile, di un paradiso orchestrato, in cui il caso non ha spazio, in cui la minima fantasia appare come un'eresia o una provocazione. Farne la descrizione, significherebbe entrare *nei dettagli dell'immaginabile*. L'idea stessa di una città ideale è una sofferenza per la ragione, un'impresa che onora il cuore e squalifica l'intelletto. (Come un Platone ha potuto accondiscendervi? Egli è l'antenato, lo stavo per dimenticare, di tutte queste *aberrazioni*, riprese e aggravate da Thomas More, il *fondatore* delle illusioni moderne). Escogitare una società dove, secondo un'etichetta terrificante, i nostri atti sono catalogati e regolati, dove, per una carità spinta fino all'indecenza, ci si dedica pure alle nostre reticenze, è trasportare le angosce dell'inferno nell'età dell'oro, o creare, con il concorso del diavolo, un'istituzione filantropica. Solariani, Utopiani, Armoniani – i loro nomi angoscianti assomigliano alla loro sorte, incubo che è promesso anche a noi altri, poiché noi stessi lo abbiamo eretto a ideale³⁰¹.

²⁹⁸ J.C. GUERRINI, *Vision du temps. Cioran, analyste de la réaction, de l'utopie et du progrès*, in «Mots», n°68, Paris, 2002, p. 33.

²⁹⁹ HU, p. 511.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ HU, «Mécanisme de l'utopie», p. 498: «Tant que le christianisme comblait les esprits, l'utopie ne pouvait les séduire; dès qu'il commença à les décevoir, elle chercha à les conquérir et à s'y installer. Elle s'y employait déjà à la Renaissance, mais ne devait y réussir que deux siècles plus tard, è une époque des superstitions 'éclairées'. Ainsi naquit l'Avenir, vision d'un bonheur irrévocable, d'un paradis dirigé, où le hasard n'a pas de place, où la moindre fantaisie apparaît comme une hérésie ou une provocation. En faire la description, ce serait entrer *dans les détails de l'imaginable*. L'idée même d'une cité idéale est une souffrance pour la raison, une entreprise qui honore le cœur et disqualifie l'intellect. (Comment un Platon y put-il condescendre ? Il est l'ancêtre, j'allais l'oublier, de toutes ces *aberrations*, reprises et aggravées par Thomas Morus, le *fondateur* des illusions modernes). Échafauder une société où, selon une étiquette terrifiante, nos actes sont catalogués et réglés, où, par une charité poussée jusqu'à l'indecence, l'on se penche sur nos arrières-pensées elles-mêmes, c'est transposer les affres de l'enfer dans l'âge d'or, ou

Di Platone ci occuperemo nel prossimo capitolo. Al momento, concentriamoci su Thomas More, che sarebbe il fondatore delle *aberranti illusioni* moderne. Attraverso un'iperbole che contrappone l'onore del cuore alla sofferenza della ragione, Cioran coglie immediatamente, pur condannandola, un'ambiguità strutturale del testo di More, che da un lato è una finzione narrativa scritta per diletto, ma che dall'altro espone paradigmaticamente la questione platonica della giustizia sociale. Questa ambiguità è rilevata da molti critici di More, che si sono spesso domandati se l'*Utopia* fosse semplicemente uno scherzo filosofico o anche un serissimo documento politico³⁰². Cioran sembra liquidare la domanda affermando la nullità della risposta moriana, senonché il modo con cui si congeda da More è un indizio di quanto egli stesso sia consapevole della complessità del problema. A suo dire, la struttura di *Utopia* ricorda la gerarchia dell'*Inferno*, come se quest'isola dell'uguaglianza sociale fosse appartenuta a un'età dell'oro dominata non da Saturno, bensì dal Diavolo. Saturno, che è la divinità del carnevale, in questa metafora viene nuovamente – e carnevalescamente – sostituito dal Diavolo a capo di una società dove i ricchi indossano gli stessi vestiti dei poveri. E così, in questo gioco di rimandi, Cioran tradisce una certa preoccupazione per la vera «maschera» di *Utopia*, che è tanto l'effetto di un sogno quanto la causa di un incubo.

È opportuno, a questo punto, focalizzare la nostra attenzione sui rapporti che i rituali di inversione del carnevale intrattengono con l'immaginario utopico di More, la cui isola, per l'appunto, rappresenta un «mondo alla rovescia» declinato alla sobrietà della giustizia. La prima edizione di *Utopia*, pubblicata nel 1516, è stata curata da Erasmo, che al suo amico inglese aveva già dedicato *L'elogio della follia (Moriae Encomium)*³⁰³. Dieci anni prima, nel 1506, i due umanisti avevano tradotto insieme alcuni racconti di Luciano di Samosata, noti come gli *Opuscula*³⁰⁴. Il testo ebbe un discreto successo, tanto da essere ristampato più volte, e testimonia l'interesse dei due pensatori nei confronti dell'autore di satire greco³⁰⁵, il quale viene menzionato esplicitamente nel secondo libro di *Utopia*, quando More avverte i lettori che gli utopiani erano «deliziati dalla sagace perspicacia degli scherzi di Luciano»³⁰⁶.

créer, avec le concours du diable, une institution philanthropique. Solariens, Utopiens, Harmoniens – leurs noms affreux ressemblent à leur sort, cauchemar qui nous est promis à nous aussi, puisque nous l'avons-nous-mêmes érigé en idéal». (Primo e secondo corsivo miei).

³⁰² C. QUARTA, *Tommaso More. Una reinterpretazione dell'«Utopia»*, Bari, Dedalo, 1991, pp. 11-29; G.M. LOGAN, *The meaning of More's Utopia*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

³⁰³ Cfr. la «dedica» che apre il testo dell'*Elogio della follia* (tr. it., Torino, Einaudi, 2002, p. 7).

³⁰⁴ Cfr. T. MORE, *Translations of Lucian*, in *The complete works of St. Thomas More*, a cura di C.R. THOMPSON, 15 voll., New Haven and London, Yale University Press, 1974, III.1.

³⁰⁵ Cfr. L. GERI, *A colloquio con Luciano di Samosata. Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano ed Erasmo da Rotterdam*, Roma, Bulzoni, 2011; D. MARSH, *Lucian and the Latins. Humour and humanism on the Early Renaissance*, Michigan, UMP, 2001.

³⁰⁶ T. MORE, *Utopia. Edited and with a revised translation by George M. Logan*, New York-London 2011, p. 69.

Lo stesso Erasmo – in una lettera al vescovo di Chartres, René d’Illiers – sembra condividere la simpatia degli utopiani, quando confessa di ammirare il virtuosismo con cui Luciano sa dire cose *serissime e utili*, ma con uno stile che è *tanto elegante quanto dilettevole e giocoso*³⁰⁷. Questa capacità di coniugare la necessità del serio alla piacevolezza del divertente è evocata anche da More, che aveva originariamente intitolato il suo testo: *Libretto veramente aureo, non meno utile che dilettevole, sull’ottima forma dello stato e la nuova isola di Utopia*. Nel titolo della seconda edizione, del 1517, l’espressione «non meno utile che dilettevole» (*nec minus salutaris quam festivus*) è sostituita da «non meno utile che elegante» (*non minus utile quam elegans*), anche se la terza edizione del 1518 tornerà alla versione originale. Ad ogni modo, come osserva Carlo Ginzburg, è importante evidenziare che More inserisce la sua *Utopia* nel campo semantico dell’ironia lucianesca, che si rivela ai suoi occhi – così come a quelli di Erasmo – uno strumento prezioso per criticare le incongruenze della realtà, che entrambi gli autori percepivano come una tragedia farsesca³⁰⁸.

Al riguardo, è necessaria un’ulteriore specificazione. L’aggettivo latino *festivus* – che, in relazione al titolo moriano, è stato tradotto come «dilettevole» – è primariamente legato a *festum*, un termine dalle evidenti connotazioni religiose: la «festa», infatti, è una celebrazione di un periodo di tempo considerato sacro. Da questo punto di vista è importante ricordare che, nel 1514, Erasmo pubblica una nuova edizione degli *Opuscula*, con l’aggiunta di tre racconti che aveva appena terminato di tradurre e che trattavano il tema dell’inuguaglianza sociale: *Saturnalia; Cronoloson, id est Saturnalium legume lator; Epistolae Saturnales*³⁰⁹. Come abbiamo visto nel precedente capitolo, Saturno è la divinità sotto il cui regno l’umanità aveva vissuto beata prima dell’avvento di Zeus; ed è anche la divinità a cui corrisponde il rituale romano dei Saturnali, quella settimana di *festeggiamenti carnevaleschi* in cui le gerarchie sociali venivano sovvertite: la fugace e promiscua settimana dell’uguaglianza sociale, in cui gli schiavi potevano finalmente travestirsi da signori e in cui i signori dovevano finalmente servire gli schiavi. Attraverso la voce di un fantomatico ed affamato sacerdote chiamato Cronoloson, Luciano critica esattamente il valore simbolico di questa settimana, poiché evocava un capovolgimento gerarchico che *nella realtà* non sarebbe mai accaduto. Cronoloson, in ottemperanza ai suoi doveri di sacerdote, chiede a Saturno perché egli permetta che i suoi miseri servitori continuino ad essere trattati da poveri e a soffrire la fame anche durante i giorni in cui sono mascherati da ricchi. E Saturno, da divinità oziosa e sfaccendata quale viene tratteggiata da Luciano, risponde di aver affidato a Zeus l’amministrazione della giustizia e delle faccende umane proprio per non doversene più

³⁰⁷ P.S. ALLEN (a cura di), *Opus Epistolarum Des Erasmi Roterodami*, in *Typographeo Clarendoniano*, Oxonii 1910, vol. I, lettera 199, pp. 430-431.

³⁰⁸ C. GINZBURG, *Il Vecchio e il Nuovo mondo visti da Utopia*, in ID., *Nessuna isola è un’isola. Quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 32-33.

³⁰⁹ Vedi: LUCIANO DI SAMOSATA, *Tutti gli scritti*, Milano 2007, pp. 1753-1782

occupare in prima persona: «La mia regola si riduce al giocare a dadi, al batter le mani, al cantare e all'ubriacarsi, e anche questo solo per sette giorni. Per quanto riguarda le questioni più importanti alle quali accenni forse se ne vorrà occupare Zeus»³¹⁰.

Nel 1516, due anni dopo la traduzione di Erasmo, More si occupa di quelle «questioni importanti» che, nella narrazione lucianesca, Saturno aveva trascurato: l'eliminazione dell'inguaglianza per essere tutti ricchi, o poveri, nello stesso modo. In questo senso l'aggettivo *festivus* non indica soltanto la *forma* del libro, che è un racconto «piacevole» in cui si narrano faccende «serie»; ma rivela qualcosa anche del *contenuto* stesso del libro, ossia il fatto che le leggi degli utopiani si richiamino implicitamente a quella settimana di festeggiamenti caratterizzati, da un punto di vista cerimoniale, dai *riti di inversione*, da quel *capovolgimento del quotidiano* il cui effetto principale (ma effimero) era di annullare per pochi giorni le regole e le differenze di ruolo imposte dalle gerarchie sociali. La definizione bachtiniana del «carnevalesco» funziona solo parzialmente in questo frangente, poiché l'ideale di una società senza classi viene realizzato da More attraverso la più «sobria» e la più «platonica» delle costituzioni possibili, fondata sull'abolizione della proprietà privata e del denaro. Un'abolizione talmente paradossale da risultare quasi impraticabile, e dunque si «saturnina», ma nell'accezione ficiniana *malinconica* implicata da questo termine. Alla fine del secondo libro, infatti, More osserva che con questa sola riforma «si rovescerebbe dalle basi ogni nobiltà, ogni magnificenza, splendore e maestà, che formano, secondo l'opinione pubblica, la gloria e l'ornamento dello Stato».³¹¹ Per questa ragione l'autore conclude che, per quanto desidererebbe vedere applicate nei nostri Stati molte delle istituzioni di Utopia, nutre ben poca speranza di vederle effettivamente realizzate.

In effetti, il testo di More non si propone di *far ridere*. Al pari degli altri arcipelaghi immaginari che si svilupperanno nel corso dell'età moderna, Utopia è un'isola strutturata sul principio della noia: una noia fatta non di ozio, ma di studio, di lavoro, di pedagogia compulsiva, di ricreazioni sobrie, di vincoli familiari, di onestà coniugale, di ore impegnative e di viaggi e movimenti estremamente controllati. Nulla della licenziosa promiscuità del carnevale, dei travestimenti equivoci, delle maschere blasfeme, delle volgarità e delle ebbrezze di un mondo felicemente improduttivo e gioiosamente sottosopra. La perfetta attuazione dell'uguaglianza sociale comporta la quasi assoluta mancanza di libertà, poiché tutto ciò che gli utopiani devono fare per mantenersi nella giustizia è già stato precedentemente – e maniacalmente – stabilito. Per questo Cioran parla di loro come di una «società di marionette» dalla quale è evidentemente

³¹⁰ *Imi*, p. 1753 (seguiamo, però, la traduzione di Carlo Ginzburg).

³¹¹ MORE, *Utopia*, cit., pp. 96-97.

terrorizzato³¹². Eppure, la forza poetica dell'utopia moriana consiste anche nel dipingere un'isola che funziona *al contrario* rispetto all'Inghilterra e all'Europa cinquecentesca, come se il vero mondo "capovolto" fosse quello del Vecchio Continente, con i suoi Stati impantanati nel cumulo disarmante di guerre religiose, miserie e sopraffazioni protratte in nome della legge e della fratellanza. Si ha la sensazione che il vero luogo "carnevalesco", nel senso tragicamente farsesco del termine, sia quello della quotidiana sofferenza del mondo europeo, contrassegnato dalla violenza, dall'ingiustizia e dall'assurda contrapposizione di fazioni ideologiche.³¹³

L'Inghilterra, in particolar modo, aveva cominciato a subire gli effetti dello sviluppo commerciale a partire dal XIV secolo, con il relativo abbandono delle campagne da un lato e del sovraffollamento cittadino dall'altro. Sia in campagna che in città la situazione delle classi sociali meno abbienti si faceva sempre più grave, a fronte di un'aristocrazia nobiliare e clericale che vedeva crescere sempre di più i propri privilegi. Non è un caso, come nota lo storico Norman Cohn, che uno dei primi sollevamenti popolari in cui l'età dell'oro divenne il modello di un progetto politico da realizzarsi in un «futuro imminente» si registri proprio in Inghilterra³¹⁴. Nel 1381, infatti, l'eretico John Ball fu a capo di una violenta rivolta popolare a Londra, nella quale i ribelli proclamavano che era «venuto il tempo della mietitura»: il tempo in cui i poveri avrebbero potuto finalmente «raccolgere i frutti» che i ricchi avevano rubato per secoli. Proprio come nell'epoca di Saturno, il quale, oltre a patrocinare il carnevale, era anche il dio dell'agricoltura, poiché teneva tra le sue mani una temibile falce³¹⁵.

Così, quando all'inizio del XVI secolo More conia il termine «utopia», gli Inglesi avevano già conosciuto il fascino rivoluzionario del «mito saturnino» dell'uguaglianza sociale. E Guillaume Budé, in una delle lettere che accompagnano il testo di *Utopia*, si preoccupa di ricordare che, onde evitare che la società umana sia corrotta dall'avidità, è innanzitutto necessario eliminare il denaro e la proprietà privata; se questo accadesse, se il modello di Utopia fosse adottato altrove, il mondo sarebbe infinitamente migliore e «tornerebbe l'età dell'oro di Saturno»³¹⁶. Certo, qui il riferimento è ancora a Luciano, perché subito dopo viene detto che «Utopia si trova oltre i confini del mondo conosciuto. È infatti una delle Isole Beate, forse prossima ai Campi Elisi»³¹⁷. In *Una storia vera*, dove si narra proprio di un viaggio verso le Isole Beate, Luciano aveva confidato al lettore che, non avendo nulla di vero e interessante da raccontare,

³¹² HU, p. 495.

³¹³ R RUYER, *L'Utopie et les Utopies*, Brionne, Gérard Monfort, 1988, pp. 158-165.

³¹⁴ N. COHN, *Les Fanatiques de l'apocalypse. Courants millénaristes révolutionnaires du XIe au XV^e siècle*, tr. fr., Bruxelles, Aden, 2011, pp. 287-298.

³¹⁵ Cfr. A. WARBURG, *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, tr. it., Milano, SE, 2016.

³¹⁶ MORE, *Utopia*, cit., p. 138.

³¹⁷ *Ivi*, p. 139. Per un'analisi dettagliata della lettera di Budé vedi: D. BAKER-SMITH, *More's Utopia*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, pp. 229-230.

si sarebbe limitato a ricorrere al falso, ma a un falso molto più onesto di quello di tutti gli altri retori, scrittori e filosofi, giacché «almeno in una cosa sarò sincero: dichiaro ad alta voce che mento».³¹⁸ More, nella dedica a Peter Giles che apre il testo, si impegna invece ad attenersi scrupolosamente a quanto gli era stato descritto dal marinaio Itlodeo, senza nulla inventarsi; tuttavia ammette che, «di fronte a eventuali dubbi, [avrebbe preferito] dire cose non vere piuttosto che una menzogna, perché mi è più caro essere onesto che sapiente»³¹⁹. Ed è in nome della sapienza, dunque, che si appresta a testimoniare la verità di un luogo inesistente, sfruttando anche lo spazio simbolico costituito dalla recente scoperta del Nuovo Mondo. Ma a differenza dei molti esploratori fantastici in voga all'epoca, Itlodeo non ha incontrato strabilianti mostri marini e orrori prodigiosi durante il suo viaggio, bensì qualcosa di più raro: dei cittadini guidati da leggi giuste e ragionevoli, le quali «potrebbero fornirci un modello atto a correggere gli errori di queste nostre città e nazioni»³²⁰. Ecco, sono precisamente queste leggi ad essere definite da Cioran *aberranti*, perché troppo giuste e troppo razionali per non implicare il modello di una società umana *idealmente mostruosa*.

Tuttavia, è lo stesso More a nutrire svariati dubbi sul proprio paradigma. Nell'ultima pagina del secondo libro egli confida di avere «poche speranze» che le buone leggi di Utopia siano applicabili negli altri Stati, senza contare che sarebbe alquanto «assurdo» immaginarsi una società priva di denaro, perché «con questa sola cosa si *rovescerebbe* dalle basi ogni nobiltà, ogni magnificenza e splendore e maestà, che formano, secondo l'opinione comune, la bellezza e l'ornamento dello Stato»³²¹. Questa conclusione ripropone, in un contesto diverso, una riflessione sull'Inghilterra, che nel primo libro è definita come un'isola dalle attitudini zoologiche *capovolte*, visto che nelle sue terre recintate e destinate all'allevamento intensivo del bestiame si assiste quotidianamente all'inusuale scena di molti contadini affamati, che vengono divorati da *pecore assetate di sangue*³²².

La paradossalità di questa situazione è denunciata da Itlodeo nel corso di tutto il primo libro, in cui vengono analizzate in modo critico le cause politiche e sociali che avevano condotto l'Inghilterra del '500 a una condizione di forte instabilità e disuguaglianza economica. Nel secondo libro, che in realtà viene scritto precedentemente al primo, ci si limita a raccontare

³¹⁸ LUCIANO, *Racconti fantastici*, tr. it., Milano, Mondadori, 1995, p. 253.

³¹⁹ MORE, *Utopia*, cit., p. 7.

³²⁰ *Ivi*, p. 13.

³²¹ *Ivi*, pp. 96-97.

³²² *Ivi*, p. 19: «Your sheep – I replied – that used to be so meek and eat so little. Now they have become so greedy and fierce that they devour human beings themselves, as I hear. They devastate and depopulate fields, houses, and towns». Qui Itlodeo allude implicitamente al fenomeno delle *enclosures* e alle sue conseguenze sociali nei confronti della fascia di popolazione dedicata all'agricoltura e alla coltivazione dei campi. Su questo punto vedi G.R. ELTON, *Reform and reformation : England 1509-1558*, London, Edward Arnold, 1977.

le soluzioni – quasi del tutto impraticabili – che gli utopiani avevano adottato con successo nel loro Stato immaginario. Uno Stato plausibilmente socialista e autoritario, ma le cui leggi prevedevano la consuetudine “carnevalesca” di usare oro e argento non per foggiare corone e diamanti regali, bensì per costruire vasi da notte e catene per gli schiavi³²³. È dopo essersi immaginato un’isola del genere, che More decide di far precedere la narrazione del viaggio in Utopia da una descrizione della vita in Inghilterra, che è la vera isola “sottosopra” a cui l’intero testo è consacrato. E così l’utopia, per quanto discutibile e ridicola, è giustificabile per un motivo che è tanto “filosofico” quanto “lucianesco”: il fascino del suo rifiuto del reale, un reale da rinnegare e da capovolgere perché troppo contraddittorio e incoerente. Per parafrasare Luciano: che cosa ci direbbero i sapienti filosofi, se li incontrassimo nei Campi Elisi? E cosa accadrebbe al mondo, se la proprietà privata fosse abolita³²⁴?

In un caso come nell’altro, si tratta di poter porre alla presunta realtà che ci circonda delle domande oblique e paradossali, che la attraversano e la ripropongono secondo un punto di vista ipotetico ed eccentrico. In questo senso Cioran, che non seguirebbe mai More su una landa isolata in cui il Male è abolito per ragion di Stato, ha però provocato “utopicamente” la realtà con dei paradossi inquietanti e ipotetici, che mirano proprio a destabilizzare la prospettiva antropocentrica che un More aveva, a suo modo, contribuito a consolidare. Che cosa succederebbe se la storia non fosse la dimensione naturale dell’uomo? E cosa dovrebbe aspettarsi un’umanità che ha rinunciato «all’idolatria dell’Avvenire», di fronte all’evidenza che questo avvenire «è compatibile con l’atroce»³²⁵?

La risposta offerta da Cioran in *Écartèlement* ha a che fare con una catastrofe carnevalesca, che sembra maggiormente intenzionata a screditare l’idea di storia di quanto non lo sia a spezzare nella conclusione dei tempi. Questa ipotetica apocalisse, riflette Cioran, comporterà

secondo ogni verosimiglianza, dei superstiti, alcuni fortunati che avranno avuto l’occasione di contemplarne l’epilogo e di trarne la lezione. Il loro primo pensiero sarà certamente di abolire il ricordo della vecchia umanità, di tutte le imprese che l’hanno screditata e rovinata. [...] Niente più scuole; in compenso, corsi di oblio e di disapprendimento in cui si celebreranno le virtù dell’inattenzione e le delizie dell’amnesia. [...] Ciascuno cercherà di modellarsi sul vegetale, a

³²³ MORE, *Utopia*, pp. 79-81. In questo passaggio sono rintracciabili alcuni elementi di due differenti rituali carnevaleschi esaminati da Bachtin: da un lato lo scambio di ruoli tra il buffone, che viene eletto ‘re del carnevale’, e il re, che viene sbeffeggiato come un buffone; dall’altro lato la sostituzione dissacrante della testa (simbolo della razionalità umana) con il deretano (maschera dell’umana irrazionalità). Infatti, l’oro con cui si fabbricano i vasi da notte è lo stesso oro con cui, solitamente, venivano fatte le corone dei principi e dei sovrani: in un certo senso, è come se gli utopiani espletassero i loro bisogni nell’emblema dell’autorità suprema, che viene così detronizzata (cfr. BACHTIN, *L’opera di Rabelais*, cit., pp. 216-221, 405-419).

³²⁴ GINZBURG, *Il Vecchio e il Nuovo mondo visti da Utopia*, cit., p. 44.

³²⁵ E, «Urgence du pire», p. 932.

discapito delle bestie, alle quali si rimprovererà di evocare per certi aspetti la figura o le imprese dell'uomo; per la stessa ragione, si eviterà di resuscitare gli dei, e a maggior ragione gli idoli. Il rifiuto della storia sarà così radicale, che la si condannerà in blocco, senza pietà e senza sfumature. Altrettanto sarà del tempo, assimilato a un lapsus o a un'irregolarità³²⁶.

Cioran non si concede nemmeno un istante per divagare su questa ipotesi e osserva immediatamente che perfino «questa nuova umanità, trasfigurata all'uscita dell'orribile», avrebbe tutte le caratteristiche per ricadere «nelle miserie della precedente»³²⁷. Miserie che erano state descritte in modo folgorante già nella prima pagina del *Précis*, in cui «il fondo bestiale dell'entusiasmo» ideologico è identificato come una delle cause delle atrocità della storia. Cioran scrive che, nell'uomo, «il bisogno di finzione e di mitologia trionfa sull'evidenza e sul ridicolo», e che è questo bisogno a costringerlo a credere in Dio, nella Ragione, nelle Nazioni e nelle Riforme³²⁸. Con ciascuno di questi «pretesti» si evidenzia l'incapacità umana di non *interferire* con la realtà circostante, ma di volerla *modificare* ad ogni costo, per renderla più adatta alle proprie convinzioni. Convinzioni che sono alla base del desiderio utopico di *capovolgere* il modo per poter successivamente *stravolgere* la vita di coloro che lo abitano. Pretendere che il mondo sia conforme ai nostri desideri, significa innanzitutto pretendere che questi desideri siano universalmente riconosciuti *dagli altri* come parametro del bene e del male: ragione che spinge Cioran a denunciare tutti coloro che parlano a nome degli altri, siano essi profeti, idealisti, politici o fanatici. È l'impossibilità di *tacere* a ossessionare Cioran, persuaso com'è che «noi paghiamo caro il fatto di non essere né sordi né muti»³²⁹.

In effetti, una delle dicotomie con cui si potrebbe semplificare il processo storico è quella che contrappone alla “classe che parla” la “classe che ascolta”, perché gli uomini si dividono spesso in coloro *vogliono illudere* e in coloro che *devono illudersi*. Nella misura in cui l'illusione implica una percezione distorta di sé e del mondo, in entrambi i casi si è disorientati dalla facilità con cui l'uomo tende a *deformare* la realtà che lo circonda – e ad *assecondare* la mancanza di realtà di questa deformazione. Per Cioran, si tratta di una questione di prospettiva antropologica:

³²⁶ *Ivi*, pp. 938-939: «Selon toute vraisemblance, elle comportera des rescapés, quelques veinards qui auront eu la bonne fortune d'en contempler le déroulement et d'en tirer la leçon. Leur premier souci sera très certainement d'abolir le souvenir de l'ancienne humanité, de toutes les entreprises qui l'ont discréditée et perdue. [...] Plus d'écoles; en revanche des cours d'oubli et de désapprentissage où l'on célébrera les vertus de l'inattention et les délices de l'amnésie. [...] Chacun essaiera de se modeler sur le végétal au détriment des bêtes auxquelles on reprochera d'évoquer pour certains côtés la figure ou les exploits de l'homme. Si radical sera le refus de l'histoire, qu'on la condamnera en bloc, sans pitié, sans nuance. Ainsi sera-t-il du temps, assimilé à un lapsus ou à un dérèglement».

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ PD, «Généalogie du fanatisme», p. 4.

³²⁹ *Ivi*, p. 6.

La fonte dei nostri atti risiede in una propensione incosciente a stimarci il centro, la ragione e il compimento del tempo. I nostri riflessi e il nostro orgoglio trasformano in pianeta la particella di carne e di coscienza che noi siamo. Se avessimo il giusto senso della nostra posizione nel mondo, se *comparare* fosse inseparabile dal *vivere*, la rivelazione della nostra infima presenza ci schiaccerebbe. Ma vivere, è *ingannarsi sulle proprie dimensioni...*³³⁰.

Ancora una volta, la propensione utopica dell'uomo è indagata a partire dall'incapacità di quest'ultimo di trovare la propria «posizione nel mondo». L'illusione metafisica di essere al centro dell'universo non fa altro che confermare questa perplessità, che si traduce poi in quelle serie di esagerazioni grottesche a causa delle quali l'uomo tenta di mostrare di essere diverso da ciò che è. Cioran afferma che tutto ciò che realizziamo deriva «da un'illusione sulla nostra importanza»; il che equivale a dire che noi agiamo solo grazie a un *inganno prospettico* con cui eludiamo la nostra insignificanza. Nel prossimo paragrafo vedremo in che misura questo inganno interagisce con le proiezioni dell'utopia.

2.2) Proporzioni di una disfatta

Nella *Lettre à un ami lointain*, destinata al filosofo rumeno Constantin Noica – rimasto in Romania durante gli anni del regime comunista – Cioran discute dei pregi, dei difetti e delle «superstizioni» delle democrazie occidentali, contrapposte alla vessazioni del totalitarismo sovietico³³¹. All'amico che sembra nutrire una certa simpatia nei confronti dello stile di vita europeo, Cioran risponde:

La vostra parzialità verso [i popoli] dell'Occidente, di cui non distinguete chiaramente i difetti, è l'effetto della distanza: errore d'ottica o nostalgia dell'inaccessibile. A maggior ragione non distinguete le lacune della società borghese, vi sospetto anche di qualche compiacenza al riguardo. *Che da lontano*

³³⁰ *Ibid.*: «La source de nos actes réside dans une propension inconsciente à nous estimer le centre, la raison et l'aboutissement du temps. Nos réflexes et notre orgueil transforment en planète la parcelle de chair et de conscience que nous sommes. Si nous avions le juste sens de notre position dans le monde, si *comparer* était inséparable du *vivre*, la révélation de notre infime présence nous écraserait. Mais vivre, c'est *s'aveugler sur ses propres dimensions...*». (Ultimo corsivo mio).

³³¹ La lettera costituisce il primo capitolo di *Histoire et utopie*, con il titolo *Sur deux types de société. Lettre à un ami lointain* (pp. 431-445). In conclusione del capitolo, caso unico nei testi francesi di Cioran (ad eccezione degli *Exercices d'admiration*), viene riportata l'anno di composizione: il 1957. In effetti, la lettera è anche una risposta alla rivoluzione ungherese scoppiata l'anno precedente (23 ottobre – 15 novembre 1956), repressa dalle forze armate russe. A causa dello scambio epistolare con Cioran, Noica verrà arrestato nel dicembre del 1957 e condannato a venticinque anni di reclusione, per essere poi liberato nel 1964. Sul rapporto tra Cioran e Noica vedi: E. CIORAN, C. NOICA, *L'ami lointain*. Paris-Bucarest, Paris, Critérion, 1991; S. VIÉRU, *Constantin Noïca et Emil Cioran. Un échange de lettres*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. I, cit., pp. 47-56; A. DEMARS, *L'épaisseur du néant selon Cioran et Noïca*, in «Alkemie», n. 6, dossier «Cioran», Sibiu, dicembre 2010, pp. 27-40; E. VAN ITTERBEEK, *Cioran – Noïca : une double vision sur la langue*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. X, cit., pp. 130-148.

voi ne abbiate una visione mirabolante, nulla di più naturale; siccome io la conosco *da vicino*, è mio dovere combattere le illusioni che potete nutrire nei suoi confronti. Non che mi dispiaccia assolutamente – conoscete *il mio debole per l'orribile* – ma la riserva di insensibilità che esige per essere sopportata è *sproporzionata* rispetto alle mie risorse in cinismo. È riduttivo dire che le ingiustizie vi abbondano: essa è, in verità, quintessenza di ingiustizia³³².

Il concetto di «distanza» gioca un ruolo decisivo in questo passaggio, in cui si sviluppano diverse similitudini attinenti al campo semantico delle asimmetrie. Cioran paragona «la nostalgia dell'inaccessibile» a un «errore d'ottica» causato da una lontananza che tende a *diminuire* le dimensioni di ciò che è negativo e ad *ingigantire* le dimensioni di ciò che appare negativo³³³. Non si tratta, però, di una semplice lontananza “fisica”, ma anche “temporale”: in quanto apolide rumeno a Parigi, Cioran si rivolge a un suo compagno di gioventù che sta vivendo da esiliato nella propria patria. Scrivere a Noica, significa scrivere e del *passato* che si sono lasciati alle spalle e del *futuro* che li sta per disertare, a cospetto di un *presente* che sta tradendo sia i ricordi di ciò che fu che le aspettative di quel che sarà. Lo dice lo stesso Cioran all'inizio della lettera, quando confessa che «perseguitati dalle nostre origini, lo siamo tutti», e che donerebbe «tutti i paesaggi del mondo, per quello della [sua] infanzia»³³⁴. Ma l'infanzia, proprio come il passato, è qualcosa di *perduto*, che può essere recuperato solo per approssimazione, al punto che, «se ne faccio un paradiso, le *prestidigitazioni* o le infermità della mia memoria ne sono i soli responsabili»³³⁵.

Cioran, insomma, sta parlando dalla prospettiva dell'esilio, come aveva già fatto nella *Tentation d'exister*, quando aveva esaminato i «vantaggi» che si trova a subire il poeta esiliato in una terra e in un idioma straniero³³⁶. In quel contesto, dopo aver distinto la prosa dalla poesia, l'autore sostiene che quest'ultima è «appannaggio *dei trogloditi e dei raffinati*, e prospera soltanto al di qua o al di là, sempre *ai margini della società*»³³⁷. Il rischio in cui potrebbe incombere il poeta in esilio è quello di infatuarsi della propria marginalità e di ridursi a «un epigono dei suoi dolori»,

³³² HU, p. 437: «Votre partialité à l'endroit [des peuples] de l'Occident, dont vous ne distinguez pas clairement les défauts, est l'effet de la distance: erreur d'optique ou nostalgie de l'inaccessible. Vous ne distinguez pas davantage les lacunes de la société bourgeoise, je vous soupçonne même de quelque complaisance à son égard. *Que de loin vous en ayez une vision mirabolante*, rien de plus naturel; comme je la connais *de près*, mon devoir est de combattre les illusions que vous pourriez entretenir à son sujet. Non point qu'elle me déplaie absolument – vous savez *mon faible pour l'horrible* – mais la dépense d'insensibilité qu'elle exige pour être supportée est *bors de proportion* avec mes ressources en cynisme. C'est peu dire quel les injustices y abondent: elle est, à la vérité, quintessence d'injustice». (Corsivi miei).

³³³ Nel prossimo capitolo approfondiremo la questione prospettica della distanza e della vicinanza dal «dolore» in relazione al tema platonico del «governo delle passioni».

³³⁴ HU, p. 432.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Su questo punto vedi M.G., STANISOR, *Les Cahiers de Cioran: l'exil de l'être et de l'œuvre. La dimension ontique et la dimension poétique*, Sibiu, Éditions de l'Université Lucian Blaga, 2005.

³³⁷ TE, «Avantages de l'exil», p. 303. (Corsivi miei).

che indossa «la maschera di un borghese *di nessun luogo*»: che il riferimento sarcastico sia alla mancanza di luogo dell'utopia è indicato appena prima, quando si osserva che, in una circostanza del genere, sarebbe del tutto normale «stabilirsi nell'esilio, Città del Nulla, *patria al contrario*»³³⁸.

Il rapporto tra nostalgia e utopia connota fortemente il pensiero cioraniano, e in modo bizzarro, nella misura in cui il desiderio utopico è tendenzialmente legato al sentimento della speranza. Si verifica una sorta di *doppio capovolgimento* nei confronti del futuro, che viene spesso immaginato come un *avvenire da rimpiangere*. Nelle ultime pagine della *Chute dans le temps* – che Cioran considerava tra le sue pagine migliori³³⁹ – si legge che «vivere è subire la magia del possibile; ma quando si percepisce nel possibile stesso un passato *a venire*, tutto diviene virtualmente passato, e non c'è più né presente né futuro»³⁴⁰. Questa assoluta indistinzione delle successioni temporali, in cui si traduce lo stato d'animo del nostalgico, comporta anche la sensazione di non corrispondere più a se stessi, poiché non c'è identità personale laddove non c'è continuità temporale³⁴¹. Quando «ci si *ricorda* dell'avvenire»³⁴², scrive Cioran, non c'è motivo di rincorrerlo, e ci si ritrova nella malinconica paralisi di un meccanismo organico privo di volontà, come era accaduto alla donna alata di Dürer, paralizzata a causa della sproporzione tra la sua finitudine e l'infinito da contemplare, tra ciò che desiderava e ciò da cui era stata rifiutata. Se non ci si sente in assonanza con le possibilità del futuro, come se tutto fosse già stato *decretato*, è difficile credersi liberi; ma quel che «ci incita a crederci liberi, è la *coscienza* che noi abbiamo della necessità in generale e dei nostri ostacoli in particolare, [dato che] coscienza implica distanza e ogni distanza suscita in noi un sentimento di autonomia e superiorità»³⁴³.

Senza questa autonomia, agire è impossibile. Altrettanto è sperare. E la nostalgia si situa, in modo «molto vago», tra la necessità di agire e l'impossibilità di sperare, perché presuppone una distanza da sé a cui manca qualsiasi punto di riferimento per comprendere in quale direzione si deve proseguire; nel *Précis* viene descritta così:

Essere estirpato dal suolo, esiliato nella durata, tagliato dalle sue radici immediate, è desiderare una reintegrazione sorgenti originarie anteriori alla separazione e alla lacerazione. La nostalgia, è sentirsi eternamente lontani da casa propria; e, all'infuori delle proporzioni luminose della Noia, e della postulazione contraddittoria dell'Infinito e dell'*Heimat*, lei prende la forma del ritorno

³³⁸ *Ivi*, pp. 305, 304. (Corsivo mio).

³³⁹ E, intervista con Sylvie Jaudeau.

³⁴⁰ CT, «Tomber du temps...», p. 611.

³⁴¹ Cfr. ZAHARIA, *La parole mélancolique*, cit., pp. 72-80. Vedi anche: N. CHELARU, *La dimension temporelle chez Emil Cioran*, tesi di Dottorato in French Studies, University of Waterloo, Ontario, 2012.

³⁴² CT, p. 615.

³⁴³ *Ibid.*

verso il finito, verso l'immediato, verso un richiamo terrestre e materno. Come lo spirito, anche il cuore forgia utopie: e di tutte la più strana è quella di un universo *natale*, in cui riposarsi da se stessi, un universo – cuscino cosmico delle nostre fatiche³⁴⁴.

Il «forgiare utopie» implica, per Cioran, uno sguardo rivolto al passato. Ma non è un passato che si vuole semplicemente rinnegare; è un passato con il quale ci si vorrebbe riaccordare grazie a una scelta imminente e opportuna, come se si fosse sul punto di scegliere la strada giusta per ritrovare la via di casa. Per questo hanno ragione i critici che sostengono una sostanziale continuità tra i testi del periodo rumeno e quelli del periodo francese. Per lo stesso motivo, hanno ragione anche coloro che vedono una sensibile discontinuità tra i due periodi, perché la *trasfigurazione* degli scritti rumeni era un desiderio di capovolgere il destino; viceversa, l'*utopia* degli scritti francesi tradisce un'ironica rassegnazione nei confronti del futuro, che può sì essere modificato, ma nell'orizzonte di un «inesorabile [...]» che contiene malgrado tutto un residuo metafisico, e che rappresenta la sola apertura a nostra disposizione su una parvenza di assoluto, in mancanza del quale nulla potrebbe sussistere³⁴⁵.

È lecito supporre che queste parvenze di assoluto dipendano dalla distanza che ci separa dal futuro, inteso come ipotetico punto di compimento dell'essere. Di conseguenza, l'utopia dovrà relazionarsi prospetticamente rispetto a questa meta da raggiungere. Una possibilità che è stata acutamente esaminata da Ginzburg, il quale ha paragonato l'*Utopia* di More a un *trompe l'œil* verso la storia: ossia a un ininterrotto gioco filosofico, che si sviluppa sulla linea di confine che separa la finzione dalla realtà e che capovolge continuamente il possibile nel concreto e il concreto nel surreale, il tutto per dare la sensazione di *profondità del vero* sulla superficie piana della finzione letteraria, proprio come il *trompe-l'œil* pittorico induce l'illusione di guardare un oggetto reale e tridimensionale, per quanto si tratti di un'immagine dipinta su una superficie bidimensionale³⁴⁶. Ginzburg cita come esempio il *Ritratto di un certosino* di Petrus Christus (1446 ca.), in cui una mosca raffigurata in *trompe-l'œil* sulla cornice dipinta del quadro ci fa domandare se sia stata una vera mosca ad essere ingannata dal quadro, o se sia stata una mosca dipinta ad

³⁴⁴ PD, «Apothéose du vague», p. 32: «Être arraché au sol, exilé dans la durée, coupé de ses racines immédiates, c'est désirer une réintégration dans les sources originelles d'avant la séparation et la déchirure. La nostalgie, c'est justement se sentir éternellement loin de chez soi; et, en dehors des proportions lumineuse de l'Ennui, et de la postulation contradictoire de l'Infini et de l'*Heimat*, elle prend la forme du retour vers le fini, vers l'immédiat, vers un appel terrestre et maternel. Ainsi que l'esprit, le cœur forge des utopies: et de toutes la plus étrange est celle d'un univers *natal*, où l'on se repose de soi-même, un univers, -- oreiller cosmique de toutes nos fatigues».

³⁴⁵ E, «Urgence du pire», p. 938.

³⁴⁶ Qui seguiamo le osservazioni di GINZBURG, *Il Vecchio e il Nuovo mondo visti da Utopia*, cit., pp. 23-26.

averci tratto in inganno in quanto spettatori³⁴⁷. In effetti l'*Utopia* gioca molto con il concetto di 'cornice narrativa', ossia con l'utilizzo di elementi estranei al racconto originario, ma che servono a conferirgli uno spessore di realismo. In quanto curatore del testo Erasmo si preoccupa di presentare questo viaggio, su un'isola dal nome chiaramente *inventato*, come qualcosa di *realmente* accaduto, fornendo una serie di "prove documentarie" che accompagnano l'edizione a stampa dell'opera: una mappa dell'isola, una poesia in alfabeto utopiano e una serie di lettere di alcuni rinomati umanisti dell'epoca, che erano amici di More e di Erasmo. Una sorta di *paratesti* autorevoli che dovrebbero confermare e *incorniciare* la verità delle parole di Itlodeo, il saggio marinaio «esperto in fandonie» o «elargitore di nonsense»³⁴⁸, che dialoga socraticamente con More sul ruolo dei filosofi nella corte dei principi.

Sono i *margini* del racconto a orientare il *sensu* filosofico di Utopia, a rendere possibile l'interazione tra il piano della finzione letteraria e il piano della critica storica. L'abolizione della proprietà privata sarebbe un'ipotesi facilmente censurabile se fossa proposta e difesa all'interno di un'argomentazione giuridica o accademica, diventa ammissibile se inserita in una narrazione dialogica strutturata sul principio del gioco letterario. Nel suo resoconto immaginario, Itlodeo espone in modo rigoroso e oggettivo le istituzioni e le consuetudini degli utopiani, rilevando come esse sappiano garantire la «felicità collettiva» ad un popolo che è storicamente contemporaneo a quello inglese del '500, ma che è geograficamente localizzato in un luogo talmente *lontano* da apparire *futuro*: qualora ne avesse le intenzioni, per il nostro protagonista sarebbe molto difficile *ritornare* nell'ottimo stato di Utopia. Una serie di ambiguità accentuata dalle reazioni del More personaggio del dialogo, per il quale le leggi degli utopiani, tanto più sono efficienti e razionali nella loro isola, quanto più risulterebbero *assurde e folli* in Inghilterra. Ma lo stesso More, il cui nome è anche un appello alla rivelazioni della Follia (*Moria*), in altri passi sembra suggerire che le leggi utopiche *saranno* sempre troppo perfette per non essere considerate paradossali dalla mediocrità della giustizia *attuale*, il cui «ornamento» e la cui «bellezza» verrebbero troppo ridicolizzati da un confronto del genere³⁴⁹.

A differenza di More, Cioran non si pone il problema di rendere *verosimili* i suoi paradossi; tuttavia, uno dei paradossi che segnano il suo pensiero riguarda proprio la *non verosimiglianza* del comportamento umano, per il quale la finzione di un mito è oggettivamente più credibile

³⁴⁷ Cfr. M.W. ALINSWORTH (a cura di), *Petrus Christus. Renaissance master of Bruges*, New York, Yale University Press, 1994, pp. 93-95.

³⁴⁸ Sul significato del nome Itlodeo cfr. N. WILSON, *The name Hythlodæus*, in «Moreana», 24, 1992, p. 33.

³⁴⁹ Su questo punto vedi: E. NELSON, *Greek Nonsense in More's Utopia*, in «The Historical Journal», 44, 2001, pp. 899-917.

delle delusioni del presente: «per non pietrificarsi, il mondo ha bisogno di un *delirio* nuovo»³⁵⁰. Questo delirio è strettamente connesso a quella «megalomania prometeica» che, all’inizio del *Précis*, faceva degli uomini «una razza che crepa di ideali, che si frantuma sotto le sue convinzioni e che, per essersi compiaciuta a calpestare il dubbio e la pigrizia – vizi più nobili di tutte le virtù – si è compromessa in una via di perdizione, nella storia, in questo miscuglio indecente di banalità e apocalisse»³⁵¹.

Se l’uomo risulta insostenibilmente ridicolo, è proprio per la facilità con cui proietta la sua ombra di scimmia sulla superficie prometeica del titanismo. E questa superficie *deformante* non potrebbe essere altro che quella del futuro, sulla quale la distanza tra ciò che poteva essere e ciò che sarebbe effettivamente stato si rivelerà, un giorno, in modo inequivocabile e grottesco: «lo spettacolo di una grande idea sfigurata», come ha detto Cioran a proposito dell’utopia comunista³⁵². E come si potrebbe dire di ogni grande idea rivoluzionaria in seguito alla sua realizzazione³⁵³.

Possiamo, ora, citare per esteso la provocazione cioraniana da cui questa tesi aveva preso le mosse, nella speranza di poter meglio comprendere i diversi significati che si sovrappongono in essa:

[...] l’utopia è il grottesco *in rosa*, il bisogno di associare la felicità, dunque l’inverosimile, al divenire e di spingere una visione ottimista, eterea, fino al punto in cui si riunisce al proprio punto di partenza: il cinismo, che voleva combattere. Insomma, una fiaba mostruosa³⁵⁴.

Questa «fiaba mostruosa» ricorda, in alcune sue movenze, i profili incantati e chimerici dei *marginalia* medioevali e delle grottesche rinascimentali. Un racconto che procede non verso un “lieto fine”, ma verso un “giudizio finale” in cui le attese apocalittiche di un castigo cosmico si coniugano alle illusioni terrene di una società capace di sconfiggere la miseria e riscattare i diseredati. Poiché, però, ad essere sconfitti sono sempre e solo i diseredati e mai la miseria, di

³⁵⁰ HU, «Sur deux types de société», p. 438. Corsivo mio.

³⁵¹ PD, «Généalogie du fanatisme», p. 4.

³⁵² HU, «Sur deux types de société», p. 438.

³⁵³ La conversione del «tempo rivoluzionario» in «tempo reazionario» è uno dei temi centrali trattati nel saggio dedicato a De Maistre. In un passo centrale del testo, Cioran scrive: «N’est véritablement révolutionnaire que l’état pré-révolutionnaire, celui où les esprits souscrivent au double culte de l’avenir et de la destruction. [...] Il n’est pas jusqu’à l’anarchiste qui ne dissimule, au plus profond de ses révoltes, un réactionnaire qui attend son heure, l’heure de la prise du pouvoir, où *la métamorphose du chaos...en autorité* pose des problèmes qu’aucune utopie n’ose résoudre ni même envisager sans tomber dans le lyrisme ou le ridicule» (EA, p. 1158, corsivo mio).

³⁵⁴ HU, «La Russie et le Virus de la liberté», p. 455: «[...] l’utopie, c’est le grotesque *en rose*, le besoin d’associer le bonheur, donc l’in vraisemblable, au devenir, et de pousser une vision optimiste, aérienne, jusqu’au point où elle rejoint son point de départ: le cynisme, qu’elle voulait combattre. En somme, une féerie monstrueuse».

disfatta in disfatta l'utopia si configura come un accumulo di rimpianti che prelude al cinismo – o alla disillusione totale³⁵⁵. Scrive Cioran:

Per concepire una *vera* utopia, per abbozzare, con convinzione, il quadro di una società ideale, ci vuole una certa dose di ingenuità, perfino di dabbenaggine, che, troppo apparente, finisce per esasperare il lettore. Le sole utopie leggibili sono le false, quelle che, scritte per gioco, scherzo o misantropia, prefigurano o evocano i *Viaggi di Gulliver*, Bibbia dell'uomo disilluso, quintessenza di visioni non chimeriche, utopia *senza speranza*. Con i suoi sarcasmi, Swift ha snaturato un genere fino ad annientarlo³⁵⁶.

Questo passo viene ripreso anche nell'*Inconvénient* – quando Cioran scrive che «tutto ciò che ho potuto sentire e pensare si confonde con un esercizio di anti-utopia»³⁵⁷ – ed è, come si evince da un manoscritto, la rielaborazione di una frase di Raymond Ruyer, il quale, nel saggio *L'Utopie et les Utopies*, osserva che i «*Viaggi di Gulliver* rappresentano la prima utopia anti-utopista»³⁵⁸. Nel suo testo del 1950, infatti, Ruyer nota che i paesi visitati da Lemuel Gulliver non hanno nulla di utopico, nella misura in cui non si propongono di opporre un ideale a una realtà: Swift «non è abbastanza ingenuo per credere che un cambiamento nelle istituzioni cambierà l'umanità. È troppo lucido per questo, e troppo misantropo»³⁵⁹. Non casualmente, la sua mancanza di ingenuità si traduce nel bisogno di ridicolizzare qualunque pretesa politica di perfezionare la condizione umana, o qualunque pretesa filosofica di dipingere l'uomo per quel che non è. Swift vorrebbe «un'altra fisiologia» per l'essere razionale, «senza dubbio perché aveva più di un motivo per lamentarsi della sua», ma anche perché era infastidito dall'irrazionalità degli animali civili che lo circondavano. Per questo egli denuncia l'irrazionalità umana in tutte le sue possibili dimensioni, dai microscopici legislatori Lillipuziani ai giganteschi cittadini di Brobdignac, passando per i bestiali Yahoo e per i Lapuziani contemplatori di astro-metafisica. Secondo Ruyer, i *Viaggi di Gulliver* potrebbero «illustrare uno studio comparato sul Comico e l'Utopico. Se il comico è, come noi crediamo, una proiezione maldestra di due ordini di valori

³⁵⁵ Cfr. E, «Ébauches de vertige», p. 1017: «Toute utopie en voie de se réaliser ressemble à un rêve cynique».

³⁵⁶ HU, «Mécanisme de l'utopie», p. 493: «Concevoir une *vrai* utopie, brosser, avec conviction, le tableau de la société idéale, il y faut une certaine dose d'ingénuité, voire de niaiserie, qui, trop apparente, finit par exaspérer le lecteur. Les seules utopies lisibles sont les fausses, celles qui, écrites par jeu, amusement ou misanthropie, préfigurent ou évoquent les *Voyages de Gulliver*, Bible de l'homme détrompé, quintessence de visions non chimériques, utopie *sans espoir*. Par ses sarcasmes, Swift a dénié un genre au point de l'anéantir».

³⁵⁷ I, p. 843.

³⁵⁸ HU, p. 1422, nota 4, dove ci si riferisce al manoscritto della B.L.J.D., ms. 524, f. 25. Cioran cita dal testo di RUYER, *L'Utopie et les Utopies*, cit., p. 193.

³⁵⁹ *Ivi*, p. 191.

o due ordini di significazioni che si sovrappongono, molte utopie, in cui c'è quasi sempre trasposizione, proiezione e *pastiche* del reale, rasentano il comico. Ma gli utopisti maldestri, che sono la maggioranza, cadono in un comico involontario e fanno ridere a spese loro. Swift è uno dei rari utopisti [...] che gioca consapevolmente con il comico inerente all'utopia, restando padrone del gioco»³⁶⁰.

In questo paragrafo, che precede di poco la frase citata da Cioran, riscontriamo alcune tematiche ricorrenti nelle sue riflessioni, come l'ossessione per il fisiologico, l'inquietudine per l'altrui mancanza di lucidità e le denunce dell'ottimismo antropologico, soprattutto in politica. D'altronde, il pensatore rumeno ammirava la solitudine del decano irlandese, «questo panflettario di un'altra era, questo panflettario anteriore all'uomo»³⁶¹. Ragion per cui, nella *Tentation*, egli suggerisce a chi voglia approfondire i «rudimenti della misantropia», di affidarsi «alla scuola di Swift, [dove] imparerà a conferire al suo disprezzo degli uomini l'intensità di una nevralgia»³⁶². Una strategia probabilmente condivisa con Beckett, che, come è testimoniato negli *Exercices*, amava la predilezione di Gulliver per gli abitanti di Houyhnhnms³⁶³. A sua volta, Cioran ripete di prediligere «coloro che sono stati ossessionati dalla nullità della carne», proprio come Baudelaire, Swift o Buddha³⁶⁴; al punto che si rammarica di questa non coincidenza: «Le scimmie che vivono in gruppo estromettono quelle fra loro che, in un modo o nell'altro, hanno frequentato gli umani – o così sembra. Peccato che Swift non fosse al corrente di un dettaglio del genere!»³⁶⁵.

Quest'ultimo aforisma è preceduto, nella stessa pagina dell'*Inconvénient*, da un'altra considerazione sulla natura dell'uomo, in cui Cioran propone un parallelismo tra la spossatezza degli animali in cattività e la decadenza della società:

Quando gli animali non hanno più bisogno di aver paura gli uni degli altri, cadono subito nell'ebetudine e assumono quell'aria prostrata che mantengono poi nei giardini zoologici. Gli individui

³⁶⁰ *Ivi*, p. 192.

³⁶¹ TE, «Déchets de tristesse», p. 410.

³⁶² SA,

³⁶³ EA, «Beckett», p. 1192: «Beckett me dit qu'il était en train de relire les *Voyages*, et qu'il avait une prédilection pour le «Pays des Houyhnhnms», tout spécialement pour la scène où Gulliver est fou de terreur et de dégoût à l'approche d'une femelle Yahoo».

³⁶⁴ MD, «Paléontologie», p. 646.

³⁶⁵ I, p. 839 : «Les singes vivant en groupe rejettent, paraît-il, ceux d'entre eux qui d'une façon ou d'une autre ont frayé avec des humains. Un tel détail, combien on regrette qu'un Swift ne l'ait pas connu!». Questo aneddoto – come si evince da un passo dei *Cahiers* scritto nel maggio 1970, è stato raccontato a Cioran dal critico d'arte e scrittore orientalista Michel Random (1933-2008). Random precisa che le scimmie in questione avevano fatto «una sola eccezione», riammettendo nel proprio gruppo una di loro che «si era attaccata a Râmakrishna», un mistico indiano vissuto nella seconda metà dell'Ottocento (C, p. 807).

e i popoli offrirebbero lo stesso spettacolo, se un giorno capitasse loro di vivere in armonia, di non tremare più apertamente o di nascosto³⁶⁶.

L'immagine idilliaca di una società armoniosa è qui swiftianamente connessa allo spettacolo distopico di una reclusione forzata, come se le isole utopiche fossero una "gabbia" destinata a una specie avvilita e protetta, che ha rinunciato a qualsiasi ambizione "progressista" di perfezionamento civile e morale³⁶⁷. Come accade, loro malgrado, ai filosofi, scienziati e matematici dell'Accademia di Lagado – capitale di Balnibarbi, il continente succube delle vessazioni e dei ricatti della volante isola di Laputa – descritta nel terzo viaggio di Gulliver. Costoro, a dispetto delle intenzioni che «li indusse a tentare una riforma radicale delle arti, delle scienze, della lingua, della meccanica»³⁶⁸, hanno viceversa rovinato l'agricoltura, l'economia e le consuetudini della capitale, poiché le loro innovazioni e invenzioni hanno ridotto le strade, i campi e le istituzioni in uno stato miserabile, tanto che Gulliver ammette di «non aver mai visto un suolo peggio coltivato, case così perfidamente costruite e minaccianti rovina, gente di cui l'aspetto e il vestire annunziassero maggiore desolazione e bisogno»³⁶⁹.

Attraverso gli esperimenti dei benemeriti accademici di Lagado – impegnati «a estrarre raggi solari dai cetrioli», a «far ridiventare cibo lo sterco umano» o ad edificare case cominciando dal tetto, «procedendo giù giù fino alle fondamenta», al modo di ragni e api³⁷⁰ – Swfit fa una parodia della Royal Society britannica, la fondazione scientifica fondata a Londra nel 1660 per sviluppare la tecnica, il progresso e la conoscenza naturale³⁷¹. Scopo della sua satira, però, non è la scienza in sé, ma il culto maniaco del sapere scientifico, concepito come un sapere dissociato e fine a se stesso, perfino crudele nella sua indifferenza «metodologica» rispetto al dolore di cui potrebbe essere causa³⁷². Qualora quest'indifferenza venga direzionata verso la figura e il corpo dell'uomo, il rischio è quello di compromettere il tradizionale legame

³⁶⁶ *Ivi*, pp. 838-839: «Dès que les animaux n'ont pas plus besoin d'avoir peur les uns des autres, ils tombent dans l'hébéture et prennent cet air accablé qu'on leur voit dans les jardins zoologiques. Les individus et les peuples offriraient le même spectacle, si un jour ils arrivaient à vivre en harmonie, à ne plus trembler ouvertement ou en cachette».

³⁶⁷ Cfr. A. BONY, *Discours et vérité dans les Voyages de Gulliver de Jonathan Swift*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 13.

³⁶⁸ J. SWIFT, *I viaggi di Gulliver*, libro III. Cap. IV, tr. it., Milano, Mondadori, 2000, p. 214.

³⁶⁹ *Ivi*, p. 212.

³⁷⁰ *Ivi*, pp. 216-217.

³⁷¹ Sulla parentela fra le ricerche veramente condotte dagli scienziati della Royal Society, talvolta davvero contrari al buon senso, e la parodia che ne fa Swift, si veda: M. MOHLER, M. NICOLSON, *The scientific background of Swift's Voyage to Laputa*, in M. NICOLSON (a cura di), *Science and imagination*, New York, Cornell University Press, 1956, pp. 110-154; P.J. KORSHIN, *The intellectual context of Swift's Flying Island*, in «Philological Quarterly», 50, 1971, pp. 630-646.

³⁷² Si pensi al cane usato come cavia per curare le coliche e morto per l'uso sconsiderato (e privo di qualsiasi utilità) di un mantice introdotto forzatamente nelle sue terga (*Viaggi di Gulliver*, cit., p. 219). Cfr. D. PATEY, *Swift's satire on "Science" and the structure of "Gulliver's travels"*, in «ELH», 58, 1991 (Winter), pp. 809-840.

tra la conoscenza dell'essere e l'edificazione morale della vita civile: la congiunzione "platonica" del discorso etico con quello ontologico costituiva infatti, per gli antichi, una premessa necessaria alla configurazione di un vero sapere filosofico, che doveva consentire al soggetto umano di comprendere la sua posizione e il suo ruolo nel mondo. Se questo legame viene a cadere, come nelle scienze empiriche dei moderni, si crea un cortocircuito tra ciò che l'uomo potrebbe sapere e ciò che egli dovrebbe fare. Ed è in virtù di un siffatto timore che, dietro i *Viaggi di Gulliver*, si percepisce l'ombra della dissoluzione dell'umano³⁷³.

Swift, però, tramuta questa paura in un orrore divertito, che si manifesta attraverso le *sproporzioni mostruose* esperite da Gulliver durante le sue disavventure. Nel terzo libro, in cui il capitano inglese si confronta con accademici della sua medesima *statura*, a risultare ridicola è la distanza che separa la complessità degli studi effettuati dalla nullità dei risultati ottenuti. Similmente, nel quarto libro, gli Yahoo vengono presentati come antropoidi alti all'incirca come una scimmia, sudici e privi di intelligenza, e perciò contrapposti all'equina e impeccabile razionalità degli Houyhnhnms, i quali incarnano il culto idealistico della ragione pur muovendosi su quattro zampe, in ottemperanza alle leggi della loro natura³⁷⁴. Sul significato da attribuire alla razionalità di questi cavalli, le opinioni divergono; per quanto ci riguarda, basti osservare che alla teriofilia ostentata da Gulliver (di matrice rinascimentale) non corrisponde un giudizio univoco da parte di Swift, che, in quanto narratore, lascia trasparire più di una perplessità nei confronti di un popolo che non conosce il significato di *menzogna*, pur sapendo distinguere *la cosa che non è* dalla contingenza discutibile di tutte le altre cose che dovrebbero essere³⁷⁵. Come gli uomini, gli Houyhnhnms mistificano l'evidenza del male abusando della versatilità di una perifrasi. Essi dichiarano di non conoscere il dissenso, eppure devono discutere del destino di Gulliver, perché sono incerti sulla scelta da intraprendere; intraprenderanno poi la scelta peggiore, perché Gulliver è uno Yahoo e come tale deve essere trattato; e tuttavia riusciranno a considerarsi clementi, se si considera che in una delle loro assemblee generali avevano proposto lo sterminio completo degli Yahoo dalla superficie della (loro) terra. Riccardo Capoferro osserva che «la negazione messa in atto dagli Houyhnhnms li pone in un rapporto di diretta analogia con Gulliver [...]: come Gulliver nega la propria somiglianza con gli Yahoo, reputandoli creature brutali e in tal modo negando la propria stessa animalità, così gli Houyhnhnms negano con decisione la propria rassomiglianza con Gulliver, assimilandolo agli Yahoo. Con ciò negano

³⁷³ D. GUARDAMAGNA, *L'analisi dell'incubo: l'utopia negativa da Swift alla fantascienza*, Roma, Bulzoni, 1980.

³⁷⁴ J.L. CLIFFORD, *Gulliver's Fourth Voyage. "Hard" and "soft" schools of interpretations*, in L.S. Champion, *Quick springs of sense: Studies in the Eighteenth century*, Athens, University of Georgia Press, pp. 33-49.

³⁷⁵ Vedi il famoso passo in cui Gulliver discute con il suo padrone Houyhnhnm sul concetto di menzogna (*Viaggi di Gulliver*, Libro IV, cap. IV, cit., pp. 273-274).

quanto di simile a lui c'è in loro stessi, rimuovendo la propria natura duplice, il proprio intreccio di ragione e passione animale»³⁷⁶.

La negazione di questa duplicità, nei primi due libri, viene inscenata grazie a una strategia analogica differente, che non riguarda le corrispondenze tra figura umana e animale, ma che attiene ai *rapporti di grandezza* grazie ai quali è possibile un confronto tra micro e macrocosmo. A cospetto dei Lillipuziani, Gulliver è un gigante pericoloso; comparato ai rabelasiani abitanti di Brobdingnag, appare una formica insignificante, preda perfetta per il primo insetto di passaggio. In entrambi i casi, e ancora una volta, è la *statura* dell'uomo ad essere oggetto di satira. I microscopici lillipuziani, che confondono le venti miglia di circonferenza del loro regno con le estremità del globo, non fanno altro che cercare di sembrare più grandi di quel che sono; e il loro affannarsi guerrafondaio per conquistare qualche spanno di terra risulta ridicolmente incomprensibile se relazionato al perimetro del mondo circostante. L'imperatore *Golbasto Momarem Evlame Gurdilo Shefin Mully Ully Gue* – con un'ottusità inversamente proporzionale alla sua altezza, ma comune a quella di molti monarchi – si dichiara il «più alto dei figli degli uomini» proprio nel momento in cui espone all'Uomo-Montagna, che gli sta accanto, le condizioni per non essere espulso dai suoi «celesti domini»³⁷⁷. Ma l'Uomo-Montagna pare non accorgersi dell'assurdità della situazione, per una miopia presumibilmente simile a quella che lo spingeva a considerare la sua Inghilterra come la migliore delle nazioni possibili³⁷⁸. Percepirà l'incongruenza del proprio giudizio quando discuterà di politica con il saggio ed enorme sovrano di Brobdingnag, il quale, venuto a conoscenza del modo con cui i compatrioti di Gulliver gestiscono gli affari pubblici sulla loro isola, non può che constatare «quanto spregevole cosa fosse l'umana grandezza, poiché *poteva essere scimmiettata da insetti così minuscoli come me*. [...] Nulla poteva essere *più ridicolo del paragone*; talché cominciai sul serio a credermi *parecchio inferiore* a quella che in realtà è la mia statura»³⁷⁹.

Un'impressione che viene grottescamente confermata dall'irriverenza delle gigantesche damigelle di corte, che, divertendosi a spogliare Gulliver come una bambola, lo atterrivano nello stesso istante a causa del loro odore nauseabondo: «accenno a tanto non per diminuire i meriti di quelle eccelse dame [...], ma per osservare semplicemente che *il mio olfatto era più acuto in*

³⁷⁶ R. CAPOFERRO, *Leggere Swift*, Roma, Carocci, 2013, p. 102. La rimozione della duplice natura umana è analizzata anche, da una prospettiva psicoanalitica, da G. SERTOLI, *Ragione e corpo nel quarto viaggio di Gulliver*, in F. RELLA (a cura di), *La critica freudiana*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 211-264.

³⁷⁷ *Viaggi di Gulliver*, Libro I, cap. III, cit., p. 77.

³⁷⁸ Che l'opinione di Swift sia divergente da quella del suo stolido protagonista è evidente. Sul rapporto tra satira e politica nei *Viaggi*, si veda: D. OAKLEAF, *Politics and history*, in C. FOX, *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*, New York, Cambridge University Press, 2003, pp. 31-47.

³⁷⁹ *Viaggi di Gulliver*, Libro II, cap. III, cit., p. 142. Corsivi miei.

*proporzione alla mia piccolezza*³⁸⁰. Esattamente come la vista. Quando alcuni mendicanti circondano il cocchio su cui sta viaggiando, Gulliver rimane impressionato dallo

[...] spettacolo più orribile che occhio europeo abbia mai visto. Una donna aveva un cancro alla mammella; questa s'era enfiata in modo mostruoso e presentava *numerose caverne*, in due o tre delle quali avrei potuto *comodamente entrare e sparire dentro intero intero*. Un disgraziato aveva sul collo un tumore più grosso di cinque balle di lana, un altro si teneva in bilico su due gambe di legno alte quasi venti piedi. Ma la vista più ributtante furono *i pidocchi* che strisciavano sui loro panni. Potrei discernere ad occhio nudo le parti del corpo di questi insetti assai meglio che *attraverso un microscopio* quelle d'un pidocchio europeo³⁸¹.

Quando lo stesso Gulliver verrà accomodato su un tavolo per essere esaminato da «tre insigni sapienti» di sua maestà, che ragionano e si comportano come i filosofi naturali dell'Inghilterra settecentesca, il nostro protagonista si troverà al centro di un appassionato dibattito sulla *scala naturae*, ossia sull'ordine naturale degli esseri³⁸². Ed essendo, Gulliver, un animale troppo bizzarro per rientrare in una tassonomia a loro nota, gli scienziati deducono che egli potrebbe essere «un embrione, un aborto». Tuttavia la barba del capitano, «i cui fruscoli scru tarono attraverso una lente d'ingrandimento», dimostrava il contrario, così come era evidente che egli non potesse essere un nano, considerato che «l'uomo più minuscolo di tutto il reame, era pure alto trenta piedi». La conclusione a cui giungono, in assonanza con il sapere empirico europeo, è che Gulliver sia un *lusus naturae*: concetto con il quale, stando al narratore, i filosofi moderni hanno sostituito le «*cause occulte*» degli aristotelici³⁸³.

Oculto o meno, Gulliver è, come il resto degli uomini, *uno scherzo della natura*. E gli scherzi, per definizione, sono ostili alla scienza. Evidentemente, anche alla filosofia, che Swift giudica refrattaria ad accettare la natura allegoricamente teriomorfa dell'animale razionale. Gulliver approda su quattro “mondi alla rovescia”, in ognuno dei quali ha delle buone ragioni per sentirsi “fuori luogo”: uomo-montagna a Lilliput, uomo-pulce a Brobdingnag, uomo-di-terra sull'isola volante, uomo-Yahoo sull'isola dei cavalli. Di volta in volta, egli matura delle ottime ragioni per *rimpiangere la propria condizione di uomo*, anche di fronte all'evidenza di non riuscire ad *appartenere* a nessuna delle comunità che lo sta ospitando. Ed è sempre il corpo, in prima istanza, a deter-

³⁸⁰ *Ivi*, Libro II, cap. V, p. 153. Corsivo mio.

³⁸¹ *Ivi*, Libro II, cap. IV, p. 147.

³⁸² CAPOFERRO, *Leggere Swift*, cit., pp. 92-93.

³⁸³ *Viaggi di Gulliver*, cit., Libro II, cap. III, p. 139.

minare le varie esclusioni di cui Gulliver è vittima, in un gioco molto complesso che è finalizzato anche a mettere in discussione la rimozione della corporeità messa in atto dalla razionalità moderna³⁸⁴.

Cioran, quando afferma che «il mio corpo è il mio pensiero; o piuttosto, il mio pensiero è il mio corpo»³⁸⁵, si muove in una direzione affine a quella di Swift. E si fa certamente erede di una tradizione, inaugurata da Schopenhauer e Nietzsche, che rivendica una rivalutazione dell'organico all'interno della metafisica, a cui corrisponde, da un punto di vista filosofico, l'esigenza di affidarsi a una scrittura frammentaria e non sistematica³⁸⁶. In questo frangente, la sfera del fisiologico ha un rapporto decisivo con l'utopia, perché le speranze che si nutrono verso il futuro dipendono anche *dai desideri e dalle sofferenze* che si esperiscono nel presente e che trovano, nel corpo, il loro centro gravitazionale³⁸⁷. Il piacere, il dolore, l'amore, la noia: tutti questi sentimenti, istinti e pulsioni carnali – che ci muovono verso il mondo o ci allontanano da esso – hanno potenzialmente la capacità di illuderci sull'effettivo ruolo che possiamo interpretare in quanto individui. Bisogna infatuarsi della realtà, per agire. Se questa infatuazione viene a mancare, ci ritroviamo da soli con il nostro corpo. E non sarebbe inconsueto reagire come il capitano Gulliver, quando realizza di essere uno Yahoo.

Lo stesso Cioran, nei *Cahiers*, torna più volte sul suo legame con l'autore dei *Viaggi*, tanto da chiedersi perplesso come «nessuno abbia percepito le mie affinità con Swift, tantomeno l'influenza che egli ha avuto su di me»; «ogni volta che leggo di Swift, non posso non provare una forte emozione, perché tutto nella sua vita è sconvolgente. Non conosco destino più strano del suo»; «da pochi scrittori mi sono sentito “chiamato” come da Swift. Sono insaziabile di tutto ciò che lo riguarda»³⁸⁸. Questa simpatia metafisica riguarda, come si evince da altri passi, il sentimento di ironica avversione nei confronti del fenomeno umano, la derisione di un moralista che si riconosce in ciò che aborre, la lucidità di un solitario che non si confonde mai con la pedanteria di un professore: «Swift amava La Rochefoucauld. Non ne dubitavo, ma non ero certo. L'autore delle *Massime* è il patrono di tutti gli spiriti amari»; però, «mi domando talvolta se [Swift] non sia *l'infelice* che ho ammirato di più»³⁸⁹. Questa ammirazione, in un altro passo, viene risaltata grazie a un accostamento con Schopenhauer, il quale è a sua volta contrapposto

³⁸⁴ Cfr. G. SERTOLI, *Ragione e corpo nei primi tre viaggi di Gulliver*, in A. BRILLI (a cura di), *La satira. Storie, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Dedalo, 1979, pp. 271-321.

³⁸⁵ C, marzo 1959, p. 32. L'aforisma è poi ripreso nell'*Inconvénient* (p. 751), dove Cioran scrive: «Chez certains, tout, absolument tout, relève de la physiologie : leur corps est leur pensée, leur pensée est leur corps».

³⁸⁶ Cfr. V. PIEDNOIR, *Les révélations du corps*, in *L'Herne, Cioran*, cit. p. 248-254; R. MUTIN, *Philosophie du néant et métaphysique du fragment*, in *L'Herne, Cioran*, cit., pp. 238-247.

³⁸⁷ J.M. MARÍN TORRES, *Cioran, une généalogie des sentiments*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. X, cit., pp. 51-64.

³⁸⁸ C, pp. 268, 236, 238.

³⁸⁹ *Ivi*, pp. 722, 777.

all'eccessiva serietà di Nietzsche: «Schopenhauer è il solo filosofo tedesco che abbia dello humour, il solo che mi faccia ridere. Le sue esplosioni di collera, le sue indignazioni. Il suo *côté* Swift. Avrebbe potuto essere inglese. Nietzsche, giammai»³⁹⁰.

In effetti, l'apologia del fisiologico operata da Nietzsche sarebbe stata la premessa per la deificazione della volontà di un profetico oltreuomo; viceversa, quando Schopenhauer difende la priorità del corpo sull'intelletto, lo fa per meglio svincolarsi dal giogo della volontà, che egli vorrebbe asceticamente rinnegare³⁹¹. Cioran, che nutre eccessivi dubbi sull'uomo per poter sperare in un oltreuomo³⁹², non è lusingato nemmeno dalle soluzioni filosofiche proposte dal pessimismo: per questo confessa di seguire lo Schopenhauer moralista, ma non lo Schopenhauer pensatore³⁹³. La cioraniana denuncia delle miserie del corpo umano, delle atrocità della carne e del fetore del cadavere, oltre ad essere più irriverente di quella dei pensatori tedeschi, non preannuncia l'elaborazione di qualsivoglia sistema, ma è prossima al sentimento di ribrezzo provato da Swift verso la fisicità animalesca dell'uomo. Sempre nei *Cahiers*, infatti, Cioran racconta di aver ascoltato una registrazione in inglese del viaggio di Gulliver nella terra degli Houyhnhnms e appunta quanto segue:

Gulliver è tornato a casa dopo cinque anni di assenza e, quando abbraccia sua moglie, sviene dal disgusto. Arrivava dal paese dei cavalli, e non poteva sopportare il fetore dell'animale umano. L'uomo ha un cattivo odore, è un mostro che puzza, questa è la conclusione di Swift. Si capisce che sia terrorizzato dalla sessualità e che sia morto vergine. Nessun asceta, in nessun momento della storia, è andato più lontano di lui. *Un olfatto troppo fine rende impraticabile gli atti più importanti della vita*. La santità medesima non è forse che il terrore, il panico davanti a certi odori³⁹⁴.

Al pari della vista, anche l'olfatto può essere utilizzato come metafora relativa della condizione umana: chi è troppo persuaso dalla "puzza" dell'uomo, difficilmente si farà convincere dalle "essenze" metafisiche di un futuro perfettibile. A tal proposito, Cioran ricorda una sua conversazione con Henri Michaux, l'amico poeta incline alla sperimentazione, ai mistici e alla

³⁹⁰ *Ivi*, p. 970.

³⁹¹ Cfr. VALCAN, *La concurrence*, cit., pp. 120-126, 173-177.

³⁹² CT, «Tomber du temps...», pp. 617-618.

³⁹³ C, p. 396: «Relu des pages de Schopenhauer. Ce qui survit, c'est le moraliste et l'homme d'humeur. Le côté proprement philosophique date: toutes ces références à la volonté, à propos de n'importe quoi, font penser à une lubie ou à l'insistance d'un maniaque».

³⁹⁴ C, p. 686: «Gulliver rentré chez lui après cinq ans d'absence, en embrassant sa femme, s'évanouit de dégoût. Il venait de chez les chevaux, et il ne peut supporter la puanteur de l'animal humain. L'homme sent mauvais, c'est un monstre puant, telle est la conclusion de Swift. On conçoit qu'il ait eu la sexualité en horreur et qu'il soit mort vierge. Aucun ascète à aucun moment de l'histoire, n'est allé aussi loin que lui. *Un odorat trop fin rend impraticables les actes les plus importants de la vie*. La sainteté elle-même n'est peut-être que la terreur, la panique devant certaines odeurs» (p. 686). Corsivi miei.

mescalina, e ciò nonostante lucido, folgorante e imparziale. Cioran, umanisticamente, si augura che l'uomo scompaia, così che lo si possa rimpiangere; Michaux, tristemente, compiangere che un essere capace di imprese grandiose debba prepararsi all'oblio:

Parlavamo dell'uomo al passato, e con tutta naturalezza. E Michaux era comunque un "ottimista" [...] aveva degli eccessi di "scientificità". Che strano! Andavamo spesso al Grand Palais per vedere dei documentari scientifici! Credeva alla scienza. D'altronde, era, è, minuzioso come un ricercatore. La sua opera avrebbe potuto essere scritta da un entomologo angosciato, dallo spirito corrosivo! *C'era in lui dello Swift*. Per questo non è un vero poeta. È un osservatore, e non un visionario. Tra il documento e l'allucinazione. Nessuno di meno insensato, di meno folle. Un allucinato *in un laboratorio*³⁹⁵.

Questo aforisma viene ripreso parzialmente negli *Exercices d'admiration*, dove le eccentricità di Michaux sono paragonate «alle esplosioni estatiche di un'Angela da Foligno e ai sarcasmi di uno Swift»³⁹⁶. Le diagnosi di Michaux sulla diplomazia internazionale, scrive Cioran, sono altrettanto precise delle sue digressioni sugli stati patologici e sui deliri della psiche umana, e per una ragione che è bizzarra solo in apparenza: «la sua sensibilità alle diverse modalità dello squilibrio è prodigiosa. Ma la politica, bassa tentazione prometeica, cos'altro è se non uno squilibrio permanente, esasperato, la maledizione per eccellenza di una scimmia megalomane?»³⁹⁷

Seppur inconsciamente, Cioran asseconda le ostilità di Swift verso l'utopia quando paragona la storia alla malattia «di una progenie *in piedi*» [«d'une engeance *debouts*»]; e forse consapevolmente, quando accusa la natura «di non essersi limitata a un solo regno. Accanto al vegetale, tutto sembra inopportuno, uscito male. Il sole avrebbe dovuto stizzirsi alla comparsa del primo insetto, e traslocare all'irruzione dello scimpanzé»³⁹⁸. Ma questo scimpanzé, oltre a nascere, si è pure assunto gli inconvenienti dell'evoluzione; e il ripetuto uso, da parte di Cioran, di metafore attinenti alla sfera zoologica, deve essere anche interpretato come una strategia "swiftiana" attraverso cui egli propone una parodia del *percorso distopico* intrapreso dalla specie umana sin

³⁹⁵ C, p. 812: « Nous parlions de l'homme au passé, et cela tout naturellement. Et cependant Michaux est un «optimiste» [...] il avait des accès de «scientificité». Étrange! Nous fréquentions des documentaires scientifiques au Grand Palais! Il croyait à la science. D'ailleurs, il était, il est, minutieux comme un savant. Son œuvre aurait pu être écrite par un entomologiste angoissé, à l'esprit corrosif! *Il y avait en lui du Swift*. C'est pour cela qu'il n'est pas un vrai poète. C'est un observateur et non un visionnaire. Entre le document et l'hallucination. Personne de moins insensé, de moins fou. Un halluciné *dans un laboratoire*».

³⁹⁶ EA, «Michaux», p. 1218. Sul rapporto tra Cioran e Michaux vedi: M. HUBERT, *Cioran et Michaux: «une intimité à distance*», in P. GROUX, J.M. MAULPOIX (a cura di), *Henri Michaux: Corps et savoir*, Lyon, ENS, 1998, pp. 275-296.

³⁹⁷ *Ivi*, p. 1217. Cfr. E. VAN ITTERBEEK, *Michaux, Cioran et les mystiques*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, cit., vol. III, pp. 146-153.

³⁹⁸ I, pp. 770, 769

dagli albori della sua genealogia. Lo sterminato repertorio grottesco a cui Cioran continua ad attingere struttura una parodia dell'umano che è comprensibile solo alla luce dell'immaginario utopico di un mondo perfetto e rovesciato, nel quale la società potrebbe finalmente riconnettersi alla beatitudine primordiale di una natura incontaminata³⁹⁹. Ma come Gulliver, Cioran percepisce che la natura ridicolizza l'uomo in tutte le eventuali graduazioni di una possibile comparazione, e che gli uomini sarebbero inadatti a vivere non solo in una comunità di puledri, ma anche in una confraternita di moscerini o pachidermi:

Un pidocchio *cosciente* dovrebbe affrontare esattamente le stesse difficoltà, lo stesso genere d'insolubile dell'uomo;

Meglio essere animale che uomo, insetto che animale, pianta che insetto, e così di seguito. La salvezza? Tutto ciò che diminuisce il regno della coscienza e ne compromette il funzionamento;

A credere a ciò che si fa o a ciò che fanno gli altri, ci si innervosisce per delle sciocchezze. Bisognerebbe piantare in asso i simulacri, e anche le "realtà", porsi all'infuori di tutto e di tutti, cacciare o calpestare i propri appetiti, vivere, al modo di un proverbio indiano, con gli stessi pochi desideri di un "elefante solitario"⁴⁰⁰.

Gli ultimi tre aforismi sono tratti dall'*Inconvénient*, ed esprimono il disagio dell'esistenza umana confrontandola con tre differenti ordini di grandezza della vita animale: la piccolezza della pulce-insetto, l'ordinaria statura di una bestia qualsiasi, la titanica mole dell'elefante. Ognuno di loro si trova in una condizione preferibile a quella dell'uomo; e in una posizione ancora migliore è situata la pianta, la quale non è vittima di nessun tipo di paragone, non essendo succube delle disproporzioni e delle deformazioni causate dalla coscienza. Cioran, nella stessa pagina in cui parla degli insetti, scrive che «l'uomo è stato fatto per vivere rivolto verso l'esterno», ossia separato da se stesso; e in un altro passo in apertura del testo osserva che, per

³⁹⁹ In un'intervista con J.L. Almira, Cioran definisce la storia come «la più grande e immaginabile prova di cinismo», lo studio della quale causerebbe un terrore traducibile solo in termini teologici (E, p. 125). Questo terrore, però, si converte anche, nell'opera cioraniana, in una parodistica teologia del grottesco, che avrà come proprio referente demiurgico una divinità «funesta» e «incompetente». Su questo punto vedi anche: A. HACEN, *L'œuvre française de Cioran comme réécriture de l'Histoire*, in «Alkemie», n. 6, dossier «Cioran», Sibiu, dicembre 2010, pp. 48-53; ID., *Réflexions sur la pensée tragique de Cioran*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. VI, cit., pp. 9-18.

⁴⁰⁰ *Ivi*, pp. 755, 756, 750: «Un puceron *conscient* aurait à braver exactement les mêmes difficultés, le même genre d'insoluble que l'homme»; «Il vaut mieux être animal qu'homme, insecte qu'animal, plante qu'insecte, et ainsi de suite. Le salut? Tout ce qui amoindrit le règne de la conscience et en compromet la suprématie»; «C'est s'emballer pour des bricoles que de croire à ce qu'on fait ou à ce que font les autres. On devrait fausser compagnie aux simulacres et même aux 'réalités', se placer en dehors de tout et de tous, chasser ou broyer ses appétits, vivre, selon un adage hindou, avec aussi peu de désirs qu'un 'éléphant solitaire'».

ribellarsi a questa condizione, ossia alla sua «eredità» naturale, egli dovrebbe sollevarsi «contro miliardi di anni, contro la *prima cellula*»⁴⁰¹.

Le dimensioni *microscopiche* di questa cellula simboleggiano una fatalità che è stata decretata in un passato *remoto* e che connette – come si è visto nel precedente capitolo – l'insignificanza dell'uomo all'insensatezza astrologica dell'intero *universo*: «Due cose mi riempiono di spavento: la distanza dalle stelle e la prossimità dei vermi. Colui che capisce qualcosa di astronomia ha il dovere di separarsi dal suo diritto all'illusione»⁴⁰². Questo passo del *Bréviaire des vaincus II*, che avevamo commentato in relazione alla questione romantica del sublime, se riletto alla luce “swiftiana” della parodia utopica, ci rivela qualcosa di importante sull'evoluzione stilistica di Cioran, il quale, nei testi francesi, si impegna a mettere in ridicolo le trasfigurazioni che aveva filosoficamente deificato nelle opere rumene. Come un esistenzialista “lillipuziano”, il giovane Cioran aveva creduto che il perimetro circoscritto della propria solitudine si estendesse fino ai confini del globo; giunto, poi, sulla “brobdingnagiana” isola dello scetticismo e della lucidità, si accorge di quanto sia stato ridicolo scimmiettare il destino e l'eternità, quando a malapena si era in grado di schiacciare una mosca. Come il saggio re di Brobdingnag, che considerava un benefattore dell'umanità colui che facesse crescere due pannocchie o due fili d'erba dove prima ne cresceva uno solo, così Cioran si impegna a coltivare un dubbio laddove una volta c'erano due certezze. E questo esercizio non è soltanto scettico, ma anche utopico, perché si rivolge alla speranza di non contribuire alle nefandezze del mondo.

Il “bestiario” delle miserie umane messe in scena dal Cioran francese espone la depravazione dell'animale uomo non solo per deriderlo o accusarlo, ma soprattutto per comprenderlo e accettarlo nelle sue molteplici e aberranti contraddizioni. E come nel caso di Swift, l'odio misantropico del nostro autore non è diretto contro l'umanità, bensì contro quella falsa *idea* di uomo (razionale, coerente, impeccabile) in nome della quale i singoli individui vengono spesso e volentieri sacrificati.

Nel *Précis*, l'amore e la fede vengono paragonati alla conoscenza e si sostiene che, «in fondo, non si ha altra scelta che tra ciò che mente e ciò che puzza»⁴⁰³. L'uomo, per puzzare di meno, ha imparato a mentire benissimo, aspetto che lo rende ben più spregevole di uno scarafaggio. Ed è forse per questo che, arrivato all'entrata di «una grande esposizione di insetti», Cioran decide di tornare indietro: «Non ero in vena di *ammirare*»⁴⁰⁴. Per lo stesso motivo, e riferendosi

⁴⁰¹ *Ivi*, pp. 756, 733.

⁴⁰² *Infra*, p. 77.

⁴⁰³ PD, «La part des choses», p. 142.

⁴⁰⁴ E, «Ébauches de vertige», p. 1005.

all'amore, egli ammette però che «non si può, senza essere ingiusti, parlar male di un sentimento che è sopravvissuto al romanticismo e al bidet»⁴⁰⁵.

2.3) Radici di un manico di scopa

Swift non si limita a dipingere l'uomo come un animale approssimativamente disastroso; a suo dire, sarebbe inefficiente pure come oggetto inanimato. Così pare, almeno, in un breve scritto satirico pubblicato nel 1711, intitolato *A meditation upon a broomstick*, dove l'uomo viene paragonato a «un manico di scopa» privo di ogni linfa vitale⁴⁰⁶. Concepito come una parodia delle *Occasional reflections* del chimico Robert Boyle (1665), che vedeva in un qualsiasi oggetto della vita quotidiana un riflesso del legame tra uomo e divino, Swift compone una meditazione che è anche un capovolgimento simbolico della vegetazione immaginifica delle grottesche rinascimentali. Abbiamo visto che lo stelo delle chimeriche piante ornamentali poteva essere interpretato sia come una bestia a testa in giù, sia come un corpo leonino che terminava in una criniera fatta di foglie e di rami; una pianta allegorica che si relazionava analogicamente con quell'arbusto sradicato che è l'uomo⁴⁰⁷. Swift, anatomizzando questa radice, le toglie ogni residuo di anima, e la riduce all'emblema antropologico di un essere derubato della propria volontà:

Quest'umile bastone, che giace inglorioso e negletto in un canto, mi apparve un dì nella foresta in pieno rigoglio, gonfio di linfe, frondoso di rami e di foglie. Ma ora l'industre arte dell'uomo pretende invano di sfidare la natura legando attorno a quell'arido stecco un fascio risecchito di rami. Nel caso migliore è oggi il rovescio di ciò che fu un tempo: un albero capovolto, i rami per terra, le radici per aria. [...] Quando vidi tutto questo, trassi un sospiro e dissi a me stesso: in verità l'uomo è un manico di scopa. La natura l'ha messo al mondo forte e gagliardo, in condizioni prospere, con folte chiome sul capo, che sono i rami e le foglie di questo vegetale dotato di comprendonio, finché la scure dell'intemperanza recide le fronde virenti e lo riduce a uno sterile bastone. Ricorre allora all'arte e s'infilza una parrucca affidando la propria stima a un'artificiosa matassa di crine, cosparsa di cipria, che mai trasse radici dal capo. Ma se ora questo nostro manico di scopa intendesse far sfoggio di sé, ostentando rami di betulla che mai gli appartennero, coprendosi tutto di polvere, seppure raccolta scopando in camera della dama più bella, saremmo propensi a mettere in ridicolo e a disprezzarne la vanità⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ SA, «Vitalité de l'amour», p. 235.

⁴⁰⁶ Il testo è stato tradotto in italiano da Attilio Brilli, nella raccolta: *Meditazione su un manico di scopa e altre satire*, Milano, Archinto, 2008, pp. 49-51.

⁴⁰⁷ *Infra*, p. 49.

⁴⁰⁸ *Meditazione su un manico di scopa*, cit., pp. 49-50.

Lungi dall'essere una rifrazione del beneplacito divino, questa scopa è un indizio qoheletico della fumosa presunzione degli uomini, che, prima di tornare alla cenere, vengono sfruttati per spazzare la polvere. Cioran non è solito paragonare l'uomo a una ramazza di legno, ma è opportuno ricordare l'influenza che su di lui aveva Pascal, per il quale l'uomo «è una canna che pensa» (*Pensées*, 377). Certo, il fatto che questa *canna* – che potrebbe essere usata come il *manico* di una scopa – sia cosciente della sua arida miseria non si traduce, per Cioran, in un segno della sua grandezza e dignità; purtroppo, non è altro che una conferma di una terribile insignificanza cosmica e di una contraddittoria confusione antropologica⁴⁰⁹. Fortunatamente, però, l'uomo è orgoglioso di ciò che è e di ciò che fa, il che connota la sua tragedia nei termini di una farsa celeste. O come prosegue Swift:

Ma voi direte che un manico di scopa è l'emblema di un albero che si leva sulla chioma; e l'uomo allora cos'altro è, se non una creatura alla rovescia? I suoi istinti animali sono sempre disposti a montare sopra le sue facoltà razionali, la sua testa si trova al posto delle calcagna e struscia per terra. Con tutti i suoi difetti, egli si erge comunque a correttore e riformatore universale degli abusi, a vindice delle ingiustizie e va grufolando negli angoli più immondi di natura, portando alla luce turpitudini nascoste, sollevando una nube di polvere là dove l'aria era tersa, assorbendo fino al midollo quella corruzione che si vanta di spazzare via. Trascorre gli ultimi giorni in balia delle femmine, specie di quelle più indegne, finché, ridotto a un mozzicone, come il suo compagno, è gettato fuori casa o è impiegato per attizzare un fuoco al quale saranno altri a scaldarsi⁴¹⁰.

Il destino di questo manico di scopa, che, come il suo «compagno mozzicone», è utilizzato per alimentare un camino «al quale saranno altri a scaldarsi», ricorda in un certo senso la sorte del filosofo cioraniano che andava «a scuola delle lucciole», per il quale gli uomini sono «soltanto dei clienti, e i *marciapiedi del mondo* il mercato in cui lui vende la sua amarezza, come le sue compagne, i loro corpi»⁴¹¹. Anche i marciapiedi, in effetti, devono essere spazzati...

Cioran, lo abbiamo appena sottolineato, non usa esplicitamente la metafora della scopa per parlare dell'uomo. Eppure, se il *materiale* con cui è fatto questo «bastone verticale» è lo stesso *legno* con cui si possono costruire le «bare orizzontali», nei *Cahiers* troviamo un aforisma interessante, in cui i *pezzi di un tronco* simboleggiano la quiete della morte: «Ieri, [...] passando vicino a una segheria, *l'odore del legno tagliato* mi piacque infinitamente. E mi sono detto che se la tomba

⁴⁰⁹ C. VALCAN, *Cioran et Pascal. Deux esquisses pessimistes sur l'homme*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IX, cit., pp. 108-109.

⁴¹⁰ *Meditazione su un manico di scopa*, cit., pp. 50-51.

⁴¹¹ PD, «Philosophie et prostitution», p. 77. Corsivo mio.

ha un profumo così buono, non ci si deve stare poi scomodi»⁴¹². In un altro aforisma, ambientato questa volta in un centro commerciale, Cioran compra «un cucchiaino di legno», per accorgersi subito dopo – «rivelazione frequente nella mia vita – che non appartengo a questo mondo, che il mio posto non è tra gli uomini»⁴¹³. Epifania che si ripropone in un altro passo, dove si legge: «è da giorni, settimane, mesi che non riesco a fare nulla, a non *sentire* nulla: sono legno, sono pietra, sono astrazione. [...] È come se tutti gli esseri fossero morti, e io, il sopravvissuto – fossi più morto di loro»⁴¹⁴.

È forse il caso di notare che, in quanto metonimia, il legno rappresenta retoricamente gli alberi; e in quanto simbolo di un albero, il legno entra nel campo semantico non solo della biologia, ma anche della teologia. Nel mito della caduta, infatti, l'uomo è colui che preferisce l'albero della conoscenza all'albero della vita, dimostrando, con una sola scelta, di «aspirare subdolamente alla dignità di mostro»⁴¹⁵. L'uomo è stato escluso dal paradiso. Per questo il rimpianto di non essere pianta – o l'evidenza di non essere altro che un pezzo di legno da bruciare – raffigura metafisicamente l'impossibilità in cui si trova l'uomo, che non è mai in grado di trovare il proprio posto nel mondo. Come si legge nella *Chute dans le temps*: «colui che non ha mai invidiato il vegetale è passato accanto al dramma umano»⁴¹⁶.

Cioran, però, «invidia» anche la linearità *astratta* del manico di scopa o del cucchiaino di legno. E invidia pure il minerale, non solo perché è più silenzioso della pianta⁴¹⁷; ma anche perché la pianta, in quanto forma di vita *organica*, è stata la prima forma di tradimento rispetto a un'esistenza inanimata, preannunciando in tal modo quel tradimento definitivo rappresentato dall'emergere della *coscienza*⁴¹⁸.

Astrazione (geometrica), organicità (fisiologica), coscienza (empatica): ancora una volta, siamo trasportati nella sfera estetica delle arabesche esaminate da Worringer, il quale aveva mostrato che l'arte ornamentale, riducendo la natura alle sue forme astratte e basilari, offriva all'uomo primitivo un rifugio nel quale egli potesse ripararsi dal caotico e minaccioso panorama del mondo circostante⁴¹⁹. Ma a differenza degli uomini primitivi, e in quanto pensatore raffinato e decadente, Cioran non deve soltanto proteggersi dal terrificante *disordine* del mondo;

⁴¹² C, 18 gennaio 1971, p. 901. Corsivo mio.

⁴¹³ *Ivi*, p. 183.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 304.

⁴¹⁵ CT, «L'Arbre de vie», p. 524.

⁴¹⁶ CT, «Tomber du temps...», p. 614.

⁴¹⁷ I, p. 819: «Tout ce qui vit fait du *bruit*. – Quel plaidoyer pour le minéral!».

⁴¹⁸ C, 14 dicembre 1962, p. 132: «Le règne animal est une trahison par rapport au règne végétal, comme l'est celui-ci par rapport au minéral».

⁴¹⁹ *Infra*, p. 58.

deve anche difendersi dall'abominevole *ordine* di una società evoluta, in cui tutto è istituzionalizzato e decodificato. E così, il tentativo cioraniano di muoversi ai «margini» della filosofia, della società e della specie umana implica uno sforzo «utopico» e «arabesco» – in cui estetica e metafisica si intrecciano continuamente – di non appartenere a nessun luogo ben definito⁴²⁰. La marginalità, come si deduce da diversi passi cioraniani, presuppone infatti una tensione verso l'*altrove*:

Lo stesso sentimento di non appartenenza, di gioco inutile, ovunque io vada: fingo di interessarmi a cose di cui non m'importa, mi dimeno per automatismo o per carità, senza essere mai partecipe, senza essere mai da nessuna parte. *Ciò che mi attira è altrove*, e questo altrove non so cosa sia⁴²¹;

Ogni nostalgia è un superamento del presente. Anche sotto la forma del rimpianto, assume un carattere dinamico: vogliamo forzare il rimpianto, agire retroattivamente, protestare contro l'irreversibile. [...] *L'ossessione dell'altrove*, è l'impossibilità dell'istante; e questa impossibilità è la nostalgia medesima⁴²².

Nelle analisi di Cioran è spesso riscontrabile un movimento ambivalente: da un lato si percepisce una tensione chirurgica, “à la Swift”, a vivisezionare con precisione i propri dubbi e i propri terrori; dall'altro lato, si palesa il desiderio poetico di affidarsi alle imprecisione del vago e alle metamorfosi dell'indeterminato. È il modo cioraniano di essere “arabesco”, di decorare con “stile grottesco” le geometrie dei propri rimpianti. Lo stesso Cioran, nel *Précis*, scrive che «la coscienza dell'infelicità è una malattia troppo grave per figurare in *un'aritmetica delle agonie* o nei registri dell'Incurabile»⁴²³. E così, quando deve spiegare all'amico Noica le ragioni del suo esilio a Parigi, risponde che «tutte le società sono corrotte; ma ci sono *dei gradi*, lo ammetto, e se ho scelto proprio questa, è che so distinguere *le sfumature del peggio*»⁴²⁴.

⁴²⁰ Cfr. ITTERBEEK, *Cioran, lecteur de Wilhelm Worringer*, cit., pp. 190-193.

⁴²¹ I, p. 752: « Le même sentiment d'inappartenance, de jeu inutile, où que j'aïlle : je feins de m'intéresser à ce qui ne m'importe guère, je me trémousse par automatisme ou par charité, sans jamais être dans le coup, sans jamais être quelque part. *Ce qui m'attire est ailleurs*, et cet ailleurs je ne sais ce qu'il est».

⁴²² PD, «Apothéose du vague», p. 31: «Toute nostalgie est un dépassement du présent. Même sous la forme du regret, elle prend un caractère dynamique: on veut forcer le passé, agir rétroactivement, protester contre l'irréversible. [...] *L'obsession de l'ailleurs*, c'est l'impossibilité de l'instant; et cette impossibilité est la nostalgie même». Cor-sivo mio.

⁴²³ PD, «La conscience du malheur», p. 29.

⁴²⁴ HU, «Sur deux types de société», p. 439.

Questa scelta, tuttavia, non ha compromesso la sua condizione di «intellettuale senza patria», di apolide *senza radici*⁴²⁵. E il tema dello *sradicamento*, come è noto, è fondamentale nell'opera di Cioran, oltre a svolgere un ruolo centrale nel capitolo della *Tentation* intitolato *Lettre sur quelques impasses*, su cui ora ci soffermeremo.

In questa pseudo-lettera dal carattere velatamente autobiografico, Cioran interpreta abilmente (e con una certa ironia) la forma epistolare della discussione filosofica per proporre, a un giovane e fittizio lettore, il suo personalissimo “elogio” della perplessità⁴²⁶. Sono molti i soggetti trattati in queste intense pagine, dalla decadenza dell'Occidente al ruolo dell'intellettuale, dal rapporto tra metafisica e letteratura alle rivelazioni del fallimento, dal problema filosofico dello stile a quello esistenziale della noia: e tutto questo per scoraggiare le ambizioni del giovane interlocutore a intraprendere una carriera letteraria, a cedere alla *tentazione di scrivere un libro*, di pubblicare una propria opera. Ognuno di questi temi meriterebbe un'analisi dettagliata, che qui non può però essere affrontata. Ci limitiamo ad osservare che, in maniera molto indiretta, questa lettera sembra stroncare un dubbio sollevato dalla ben più famosa *Lettera sull'umanesimo* (1947) di Heidegger, la quale, a sua volta, era un'implicita risposta al celebre *L'esistenzialismo è un umanismo* (1946) di Sartre⁴²⁷. Se Sartre aveva affermato che l'uomo può realizzare la propria libertà soltanto attraverso l'*engagement dans l'action* del pensiero, Heidegger sostiene al contrario che il pensiero è, soprattutto, un *engagement* per e attraverso la verità dell'essere, che ha la precedenza ontologica rispetto a qualsiasi azione umana: l'uomo non solo non è «condannato ad essere libero», ma non è nemmeno libero di decidere del senso dell'essere, considerato che egli dovrebbe soggiornare in questo essere come un «custode» rispettoso e come un «pastore» etimologico del linguaggio. Nella sua *Lettre*, e in modo spassionato, Cioran parla invece della necessità di essere *dégagés* sia nei confronti della serietà degli ideali politici, sia nei riguardi della profondità concettuale del gergo degli intellettuali: svincolandosi da ogni speculazione e da ogni dimostrazione esistenzialista sul valore, sulla struttura e sulle intenzioni

⁴²⁵ Cfr. A. DI GENNARO (a cura di), *Emil Cioran. L'intellettuale senza patria. Intervista con Jason Weiss*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

⁴²⁶ Nella conclusione del testo Cioran parla letteralmente di una «lezione di perplessità», di cui sembra peraltro scusarsi (TE, p. 344).

⁴²⁷ J.P. SARTRE, *L'esistenzialismo è unumanismo*, tr. it., Milano, Mursia, 2014; M. HEIDEGGER, tr. it., *Lettera sull'umanesimo*, Milano, Adelphi, 1995. Nelle opere di Cioran, Sartre non viene mai menzionato esplicitamente, anche se è noto che il capitolo «Sur un entrepreneur d'idées» si intitolava originariamente «Le Cas Sartre» (PD, pp. 159-160 e nota 21 a p. 1342): in questo testo, *l'impresario di idee* viene definito un «pensatore senza destino [...] in cui tutto è ragguardevole, tranne l'autenticità». Cioran parlerà di Sartre sia nell'intervista con Jean-François Duval (E, p. 55), sia nell'intervista con Jason Weiss (*L'intellettuale senza patria*, a cura di A. DI GENNARO, Milano, Mimesis, 2014). Sul carattere anti-sartriano del *Précis* si veda anche: M.A. RIGONI, *In compagnia di Cioran*, Padova, Il notes magico, 2004, pp. 35-43. Per quanto riguarda il suo rapporto con Heidegger e la sua successiva presa di distanza dall'occulto gergo esistenzialista, si veda: *La Vogue de la mort dans la philosophie*, in *Œuvres*, Bibl. de la Pléiade, cit., pp. 1253-1256; *De Vangelais à Heidegger*, in in *L'Herne, Cioran*, cit., p. 153.

dell'essere, egli si limita a sognare un libro che, «carnevale e apocalisse delle Lettere, [sia] un ultimatum alla pestilenza del Verbo»⁴²⁸. Che questo ultimatum sia rivolto anche alla metafisica è suggerito poco più avanti, quando si dice che le parole, come i concetti, sono «peccati del Verbo», che ci permettono di aggirarci nei pressi dell'assoluto come «spiriti convulsivi, fanatici dell'improbabile»⁴²⁹. E qui emerge il punto che ci interessa: per consacrarsi “fanaticamente” all'improbabile bisogna, in primo luogo, sacrificare e mandare al “patibolo” tutte le nostre certezze e convinzioni. Solo allora – scrive Cioran – potrete «impegnarvi in qualsiasi cosa senza aderirvi», ponendo le premesse per il paragrafo immediatamente successivo, che costituisce anche una summa dello scetticismo del nostro autore:

Il mio proposito era di mettervi in guardia contro la Serietà, questo peccato che nulla riscatta. In cambio, volevo proporvi la futilità. Ora – perché nasconderselo? – la futilità è la cosa più difficile al mondo, intendo la futilità cosciente, acquisita, volontaria. Nella mia presunzione, ho sperato di arrivarci attraverso la pratica dello scetticismo. Quest'ultimo però si adatta al nostro carattere, segue i nostri difetti e le nostre passioni, perfino le nostre follie; si personalizza. [...] La futilità sarebbe dunque solo un “ideale”? È ciò che bisogna temere, è ciò a cui non mi rassegherò mai. Tutte le volte che mi sorprendo accordare alle cose una minima importanza, incrimino il mio cervello, lo accuso e lo sospetto di qualche mancamento, di qualche depravazione. Tento di strapparvi da tutto, di innalzarmi *sradicandomi*: per divenire futili, dobbiamo *tagliare le nostre radici*, divenire metafisicamente *stranieri*⁴³⁰.

In tale invito allo *sradicamento*, come mostra Mattia Luigi Pozzi, sono rintracciabili due diversi modelli di riferimento⁴³¹. Il primo di questi modelli è il *pensiero radicale* di Max Stirner, che, nell'*Unico e la sua proprietà* (1844), si era opposto alla «sacra rappresentazione» del tempo della storia attraverso una dissacrante parodia di ciò che costituisce la «radice» di questa fede: ossia

⁴²⁸ TE, «Lettre sur quelques impasses», p. 333.

⁴²⁹ *Ivi*, p. 341. In una lettera a Wolfgang Kraus del 9 dicembre 1980, Cioran osserva che «il fanatismo e l'intolleranza hanno un fascino irresistibile sui discendenti dei giacobini», ossia su quegli intellettuali (tra cui menziona Sartre) che, troppo legati alle rispettive certezze filosofiche e ideologiche, sono diventati degli «ammiratori professionali della violenza in nome dell'utopia» (AO, pp. 244-245). Sposando, ironicamente, la posizione di un *fanatico dell'improbabile*, Cioran si muove in una direzione opposta a quella difesa da questi «discendenti dei giacobini» (*ibid.*).

⁴³⁰ *Ivi*, pp. 338-339: «Mon propos était de vous mettre en garde contre le Sérieux, contre ce péché que rien ne rachète. En échange, je voulais vous proposer la futilité. Or, – pourquoi se le dissimuler? – la futilité est la chose au monde la plus difficile, j'entends la futilité consciente, acquise, volontaire. Dans ma présomption, j'espérais y arriver par la pratique du scepticisme. Ce dernier cependant s'adapte à notre caractère, suit nos défauts et nos passions, voire nos folies; il se personnalise. [...] La futilité ne serait-elle qu'un 'idéal' ? C'est ce qu'il faut craindre, c'est ce à quoi je ne me résignerais jamais. Toutes les fois que je me surprends à accorder une importance aux choses, j'incrimine mon cerveau, m'en défie et le soupçonne de quelque défaillance, de quelque depravation. J'essaie de m'arracher à tout, de m'élever *en me déracinant*; pour devenir futiles, nous devons *couper nos racines*, devenir métaphysiquement *étrangers*». Primi due corsivi miei.

⁴³¹ M.L. POZZI, *Un giro di valzer tra le belve. Storia e rivolta in Stirner e Cioran*, in *Cioran e l'Occidente. Utopia, esilio, caduta*, cit., pp. 109-126

le idee, le ideologie e i sistemi di riferimento della società borghese⁴³². Poiché ogni radice rappresenta concettualmente una «dipendenza, celeste o terrena»⁴³³, colui che veramente vorrà essere indipendente dovrà apprendere la difficile arte di “coltivare” il proprio sradicamento – e di riconoscersi in quanto sradicato. Tuttavia, nella misura in cui questi “ceppi” sono radicati *in profondità*, per sottrarsi e svincolarsi da essi sarà necessario un gesto di *estrema futilità*, che sappia trattare in modo futile e leggero anche le certezze metafisicamente più tragiche e severe. Per questo, in una pagina del suo diario, Wolfgang Krauss definisce il «pensiero radicale» di Cioran come un pensiero che è «misura dei massimi estremi»⁴³⁴.

Il secondo modello di riferimento è il pensiero del filosofo russo Lev Šestov⁴³⁵, che, nel 1905, lavora sia ad *Apoteosi dello sradicamento* che a *Dostoevskij e Nietzsche. Filosofia della tragedia*.⁴³⁶ In questi due testi, osserva Pozzi, il concetto di sradicamento si genera nell'ironia o, più precisamente, nel «comico come strumento di rivolta. Una rivolta contro il *milieu* in cui il ruolo e la volontà dell'individuo erano frenati da consuetudini obsolete o soppressi in nome dell'ideologia del progresso. [...]E lo sradicamento – questo è il punto – non è un destino, una fatalità, ma è una prassi, un esercizio»⁴³⁷.

Chi ha reciso le proprie radici, non può sprofondare in una condizione di stasi: non ha sufficiente terreno *sotto i piedi* per poter insediarsi in un luogo preciso, e deve muoversi altrove, «con grande stupore di questi *alberi umani* che sono gli “altri mortali”»⁴³⁸. Per questa ragione riteniamo giustificabile accostare il concetto cioraniano di sradicamento, di matrice stirneriana e šestoviana, alla metafora grottesca dell'uomo come *pianta drammaticamente priva di radici, e comicamente munita di cervello*. Questa immagine, come abbiamo visto, si relaziona a Cioran per la mediazione di Swift, che, contrario ad ogni visione utopica dell'umanità, aveva ritratto l'uomo come un «bastone sterile» che pretendeva di innalzarsi a «riformatore universale». Con tutte le ambiguità del caso, Swift insinua allegoricamente che l'uomo “scopa” sempre invano, perché la polvere che è stata spazzata da un pavimento sporco viene sollevata dal vento e giunge a deturpare l'aria della stanza accanto. Grazie alla metafora della scopa, egli denuncia l'illusione

⁴³² Cfr. M.L. POZZI, *L'erede che ride. Parodia ed etica della consumazione in Max Stirner*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

⁴³³ R. CALASSO, *La rovina di Kasch*, Adelphi, Milano 1994, p. 338.

⁴³⁴ AO, 12 marzo 1986, p. 380.

⁴³⁵ Nel quarto capitolo esamineremo in modo dettagliato il rapporto tra Cioran e Šestov, attraverso anche la mediazione di Fondane. Al momento, è sufficiente notare che lo stesso Cioran riconosce in più interviste il suo debito nei confronti del pensatore russo. Si veda, per esempio, *Al di là della filosofia. Conversazioni su Benjamin Fondane*, a cura di A. DI GENNARO, Milano, Mimesis, 2014; o diversi passaggi degli *Entretiens*, cit., pp. 9, 23, 216-217.

⁴³⁶ L. ŠESTOV, *Sur les Confins de la vie: L'Apothéose du dépassement*, tr. Fr., Paris, Édition de la Pléiade, 1927; ID., *La Philosophie de la tragédie: Dostoïevsky et Nietzsche*, tr. fr., Paris, Édition de la Pléiade, 1926 (tr. it., *La filosofia della tragedia. Dostoevskij e Nietzsche*, Lungro di Cosenza, Marco Editore, 2004).

⁴³⁷ POZZI, *Un giro di valzer tra le belve*, cit., p. 124.

⁴³⁸ TE, «Un peuple de solitaires», p. 314. Corsivo mio.

filosofica di credere in un'umanità perfettibile, la cui volontà è orientata al bene e al benessere altrui. Lo sporco, come il male, è un elemento ineludibile dell'esistenza dell'uomo. Allo stesso modo, Cioran afferma che «l'uomo *secerne* disastro» e che noi «siamo annegati nel male», ragione per cui ogni nostra ipotetica azione è votata al fallimento⁴³⁹. Se, nelle *Cimes du désespoir*, si osserva che non avrebbe senso aderire a una qualsiasi dottrina utopica a causa della «presenza della miseria di quaggiù», che compromette ogni cosa; in *Histoire et utopie* ci si chiede come si possa, «in queste condizioni, non prendere in considerazione [l'ipotesi di] *un'utopia al contrario*, una liquidazione del bene infimo e del male immenso inerenti all'esistenza di ogni ordine sociale»⁴⁴⁰.

La domanda, per quanto retorica, prevede una risposta per nulla scontata, praticabile, per l'appunto, solo da qualche raro sradicato: lo scetticismo. E lo scetticismo, nella *Lettre sur quelques impasses*, viene definito non casualmente in termini anatomici e fisiologici: «la mia fisiologia, il destino del mio corpo, il mio principio viscerale, il male da cui non so guarire e di cui non so morire»⁴⁴¹.

Questo stretto legame tra fisiologia e scetticismo caratterizza anche una delle opere più importanti del pensiero francese rinascimentale, gli *Essais* di Michel de Montaigne. A proposito di Montaigne, Cioran ha scritto che è stata una «fortuna per la Francia l'aver *cominciato* con uno scettico» come lui⁴⁴², poiché è stato un pensatore che non ha «ispirato nessun tribuno»⁴⁴³. E in un'intervista con Léo Gillet, ha specificato anche che Montaigne è stato uno dei pochi filosofi occidentali a «praticare la sua filosofia», ad assumersi quotidianamente l'impegno di *vivere* il proprio pensiero e di non nascondersi dietro a comode verità di chiese, scuole e università.⁴⁴⁴ Montaigne, convinto di poter trovare in sé ciò di cui deve parlare, non ha bisogno di *appartenere* a qualche teoria ufficiale; che è poi lo stesso motivo per cui Cioran non si considera un filosofo accademico e non vuole praticare nessuna professione specifica, limitandosi ad essere il «segretario» delle proprie sensazioni⁴⁴⁵. Entrambi i pensatori, per quanto diversi, rivendicano una certa marginalità e una certa solitudine, a cui corrisponde il tentativo di offrire una «testimonianza del mondo» che dipende dal loro personale e specifico punto di vista, senza nessuna pretesa di teorizzare un sistema universalmente valido di verità⁴⁴⁶.

⁴³⁹ SA, «Vertige de l'histoire», p. 245; HU, «Mécanisme de l'utopie», p. 496. Su questo punti vedi: J. LAURENT, *Cioran, Plotin et la gnose*, in *L'Herne, Cioran*, cit., p. 264.

⁴⁴⁰ CD, p. 82; HU, p. 500.

⁴⁴¹ TE, p. 336.

⁴⁴² MD, «Pensées étranglées», p. 711.

⁴⁴³ I, p. 844. Aforisma che riprende un passo dei *Cahiers*, p. 474.

⁴⁴⁴ E, p. 79.

⁴⁴⁵ Cfr. E. VAN ITTERBEEK, *De la solitude chez Montaigne et Cioran*, in «Alkemie», n. 7, giugno 2011, pp. 99-101.

⁴⁴⁶ Cfr. M.L. POZZI, *Tra il sospiro e l'epigramma: analisi dell'opera di E.M. Cioran*, Tesi di Laurea specialistica, Università degli Studi di Milano, a. a. 2007/2008, pp. 146-147.

In particolare, a noi interessa come Montaigne descriva la sua eccentrica “metodologia” argomentativa, preoccupata non tanto di dimostrare ciò che l’uomo deve essere, quanto di *raccontarlo* per quel che è:

Considerando il procedimento seguito da un pittore qui in casa mia, mi è venuta voglia di imitarlo. Egli sceglie il posto più bello e il centro di ogni parete per collocarvi un quadro fatto con tutto il suo talento. E il vuoto tutt’intorno lo riempie di *grottesche*, che sono pitture fantastiche le quali non hanno altro merito che la loro varietà e stranezza. Che cosa sono anche questi, in verità, *se non grottesche e corpi mostruosi, messi insieme con membra diverse, senza una figura determinata, senz’altro ordine né legame né proporzione se non casuale*⁴⁴⁷.

Con la calma tipica della sua scrittura, e senza nessuna intenzione di cadere nell’orrido, Montaigne rileva che il talento di un uomo non può prescindere dalle bizzarrie che lo incorniciano. E così lui si appresta a procedere al modo di un pittore che decora una parete centrale con delle grottesche, focalizzando la sua attenzione su tutti quei dettagli che eccedono la norma e che emergono inaspettatamente nei luoghi più inconsueti⁴⁴⁸. Montaigne sta parlando dell’*humaine condition*, e non potrebbe farlo se considerasse l’anomalo e l’eccentrico estranei alla figura dell’uomo⁴⁴⁹. Essi sono, anzi, quei «margini» che ne delimitano e ne connotano il profilo, definendone in tal modo la natura e le qualità. E tra queste qualità, come nota Auerbach, ci sono senz’altro quelle del corpo, che, insieme alle qualità dello spirito, configurano una creatura che è stata fatta e voluta in tal modo da Dio medesimo, il quale condannerebbe certamente la consuetudine filosofica di separare l’anima dal corpo per disprezzare meglio la carnalità di quest’ultimo⁴⁵⁰.

L’uomo, in quanto animale razionale, è una creatura per metà simile agli angeli e per metà alle bestie, e tra le bestie – come è detto nell’*Apologie de Raymond Sebond* – è soprattutto simile alla scimmia – che di tutti gli animali sembra la più brutta e la meno intelligente⁴⁵¹. Tuttavia, e seppure secondo diverse graduazioni, tutti gli animali sono dotati di razionalità – e questo è un punto fondamentale per Montaigne, che vuole confutare il pregiudizio metafisico per cui l’uomo è superiore al resto del creato. Assecondando il principio dialettico per cui ad ogni

⁴⁴⁷ M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, Libro I, cap. XXVIII (*Dell’amicizia*), tr. it. (testo francese a fronte), Milano, Bompiani, 2012, p. 331. Corsivi miei.

⁴⁴⁸ Sulla pittura delle grottesche come modello filosofico vedi anche: S. MASPOLI GENETELLI, *Il filosofo e le grottesche. La pluralità dell’esperienza estetica in Montaigne, Lomazzo e Bruno*, Roma-Padova, Antenore, 2006.

⁴⁴⁹ HARPHAM, *On the grotesque*, cit., p. 75.

⁴⁵⁰ E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1955), tr. it., Torino, Einaudi, 2 voll., 2000, vol. II, pp. 52-56.

⁴⁵¹ *Saggi*, cit., Libro II, cap. XII, p. 871.

causa corrisponde un effetto, Montaigne mostra che, quando dobbiamo spiegare le azioni degli animali, ignoriamo volutamente i motivi che devono averle logicamente causate. Se un uomo costruisce una casa, è evidente che lo abbia fatto per rispondere razionalmente al bisogno di ripararsi in un luogo sicuro; viceversa, se un ragno fabbrica una ragnatela o un uccello il proprio nido, non si è disposti ad ammettere che essi abbiano reagito intenzionalmente a un'esigenza simile a quella percepita dall'uomo. Paradossalmente, si ritiene che le bestie facciano per istinto o per inclinazione naturale quelle stesse azioni che l'uomo, invece, dovrebbe compiere consciamente e con arte meditata. Il che, sottolinea Montaigne, è troppo contraddittorio per non essere falso: «da effetti simili dobbiamo indurre facoltà simili, e riconoscere di conseguenza che quello stesso raziocinio, quello stesso ordine che noi seguiamo nell'agire è anche quello degli animali»⁴⁵². Questo significa che l'uomo non ha nessun diritto di sfruttare gli animali per i suoi interessi, utilizzando la sua presunta superiorità razionale come giustificazione etica. Se c'è un'effettiva superiorità dell'uomo sulla bestia, essa assomiglia purtroppo a quella del padrone sul proprio schiavo: è l'effetto di una *violenza*, e non di una differenza di natura⁴⁵³.

Questo presupposto si rivelerà decisivo nel saggio *Dei cannibali* (libro I, cap. XXXI), in cui si parla sia della schiavitù che del Nuovo Mondo. Più precisamente, sfruttando l'aneddoto di tre «selvaggi» che ebbero modo di visitare Rouen, Montaigne compie una digressione sulla civiltà dei popoli provenienti dal continente appena scoperto, un continente le cui condizioni ricordano molto da vicino quelle dell'Età dell'oro in cui gli uomini vivevano felici ed eguali⁴⁵⁴. Montaigne gioca con questo *topos* letterario per discutere, indirettamente, delle usanze del Vecchio Continente, che lentamente sembrava “progredire” verso una decadente “età del ferro”⁴⁵⁵. In queste pagine il discorso utopico e quello scettico si intrecciano continuamente, delineando la seguente situazione: da un lato, la *scoperta* geografica di un Nuovo Mondo, sconvolgendo e ampliando la concezione contemporanea della realtà, è una conferma filosofica delle necessità

⁴⁵² *Ivi*, pp. 821-823. Su questo punto vedi anche N. PANICHI, *Montaigne*, Roma, Carocci, 2010, pp. 242-250.

⁴⁵³ Cfr. La voce «animaux» del *Dictionnaire de Michel de Montaigne*, Paris, Champion, 2004, pp. 41-43; T. GONTIER, *De l'homme à l'animal. Montaigne, Descartes ou les paradoxes de la philosophie moderne sur la nature des animaux*, Paris, Vrin, 1998.

⁴⁵⁴ Cfr. M. ELIADE, *Paradis et Utopie*, «Eranos Jahrbuch», n. XXXII, 1963, pp. 211-234. In questo articolo Eliade evidenzia che i primi esploratori delle Americhe erano spesso dei «missionari puritani». Per questi missionari, che volevano anche sfuggire dalla corruzione religiosa del Vecchio Continente, il Nuovo Mondo non evoca soltanto la condizione dell'età dell'oro, ma si configura proprio come quella «terra promessa» in cui instaurare il paradiso in terra. Da qui, con una certa malizia, l'autore fa derivare l'atteggiamento «messianico» e «millenarista» dell'*American way of life*: «Il est très probable que le comportement de l'Américain moyen de nos jours, aussi bien que l'idéologie politique et culturelle des États-Unis, reflètent encore les conséquences de la certitude des puritains d'avoir été appelés à restaurer le Paradis terrestre» (p. 223).

⁴⁵⁵ Cfr. PANICHI, *Montaigne*, cit., pp. 170-186.

di essere scettici, poiché dimostra la relatività delle certezze della ragione⁴⁵⁶; dall'altro, il modo con cui il Vecchio Continente sta corrompendo e schiavizzando il nuovo, sconfessa in partenza la possibilità che queste terre ancora da esplorare possano nascondere qualche angolo idoneo all'*utopia*. Ed è qui che si ripresenta il tema dell'animalità: perché i selvaggi sono trattati da *schiavi* proprio nella misura in cui sono considerati degli *animali*, barbari e incivili. Al riguardo, la consuetudine del cannibalismo si configura come una prova della loro bestialità, rispetto alla quale qualsiasi azione risulta giustificabile. Montaigne, allora, contrappone la *mostruosità* dell'atto antropofagico dei selvaggi alla *giustizia* dei cristiani d'Europa, i quali si affidavano tranquillamente alla pratica della tortura, considerandola uno strumento legale e legittimo⁴⁵⁷. E giunge al seguente giudizio:

Non mi rammarico che noi rileviamo il barbarico orrore che c'è in tale modo d'agire, ma piuttosto del fatto che, pur giudicando le loro colpe, siamo tanto ciechi riguardo alle nostre. Penso che ci sia più barbarie nel mangiare un uomo vivo che nel mangiarlo morto, *nel lacerare con supplizi e martiri un corpo ancora sensibile, farlo arrostitire poco a poco, farlo mordere e dilaniare da cani e porci [...]* che nell'arrostitirlo e mangiarlo dopo che è morto⁴⁵⁸.

Inevitabilmente Montaigne descrive la tortura con tono grotteschi, che evidenziano l'estrema vulnerabilità del corpo umano e che impongono un capovolgimento di prospettiva: non bisogna condannare come mostruoso e inammissibile «tutto ciò che non comprendiamo»; viceversa, bisogna imparare a riconsiderare – da un punto di vista esterno e rispetto a un differente criterio assiologico – tutto che riteniamo di aver già compreso, per vedere se ciò che credevamo “giusto”, “vero” e “accettabile” sia davvero tale. Non si tratta di un'apologia di un relativismo assoluto, bensì di un'esortazione a mettere sempre in discussione i nostri paradigmi di riferimento, per elaborarne di nuovi e migliori. Il fine è propositivo, e presume la possibilità di orientare la propria esperienza verso il bene e di conformarsi a un «modello comune e umano, con ordine, ma senza eccezionalità e senza stravaganza»⁴⁵⁹. Se ne può avere una conferma dal capitolo dedicato al caso stravagante *Di un fanciullo mostruoso*, ossia di un bambino nato con gravissime deformazioni fisiche, che viene messo in mostra dal padre e dagli zii per ricavarne

⁴⁵⁶ MONTAIGNE, *Saggi*, cit., p. 367: «Questa scoperta di un paese infinito sembra sia di molta importanza. Non so se posso affermare che non se ne farà in avvenire qualche altra, tanti essendo i personaggi più grandi di noi che si sono ingannati a proposito di questa».

⁴⁵⁷ Cfr. P. DESAN, *Montaigne, les Cannibales et les Conquistadores*, Parigi, Nizet, 1994.

⁴⁵⁸ MONTAIGNE, *Saggi*, cit., p. 381. Corsivi miei.

⁴⁵⁹ *Ivi*, Libro III, cap. XIII, p. 1048.

del denaro. Montaigne descrive dettagliatamente le torsioni, le curvature e le terribili asimmetrie di questo minuscolo corpo, per rivendicarne però l'assoluta conformità alle leggi della natura e alla sapienza del Creatore: «Quelli che noi chiamiamo mostri, non lo sono per Dio, che vede nell'immensità della sua opera l'infinita delle forme che vi ha compreso [...] Chiamiamo contro natura quello che avviene contro la consuetudine. Niente esiste se non secondo lei, qualunque cosa sia»⁴⁶⁰.

Le conclusioni a cui *giunge* Montaigne si distanziano dai dubbi in cui *permane* Cioran e si inseriscono in una visione meno disillusa del divenire; per il primo la condizione di marginalità, se ben interpretata, prelude alla condivisione di una strada comune, che è anche un palliativo ragionevole contro la comune sofferenza; per il secondo, invece, il movimento verso i margini esaspera la sensazione di essere incatenati nella sofferenza e si traduce in un'esclusione «prometeica», che inchioda l'individuo al dolore e ai «tormenti del titanismo»⁴⁶¹. Nei *Cahiers* Cioran rimprovera a Montaigne di essere approdato a un porto troppo sereno per uno scettico e di non aver «pagato [sulla sua pelle] il minimo passo verso il sapere»⁴⁶². Una differenza che viene ribadita in modo esilarante in un altro aforisma, dove si narra di un'infatuazione antropofagica mai consumata: «Talvolta si vorrebbe essere cannibali, non tanto per il piacere di divorare il tale o il talaltro, quanto per quello di vomitarlo»⁴⁶³.

Come i prigionieri di guerra, anche gli autori possono essere “divorati”. E le ripetute testimonianze offerte da Cioran relativamente alle «influenze organiche» del suo pensiero – osserva giustamente Ciprian Valcan – non comportano una referenza esclusiva al proprio corpo o ai propri desideri disattesi: indicano al contempo una rielaborazione «fisiologica» di tutta quella letteratura che stimola il pensiero, sia che si tratti di racconti, poesie, saggi o confessioni: è «un'appropriazione strettamente determinata dai suoi bisogni, d'incorporazione naturale, di digestione di un cibo assolutamente necessario per il suo metabolismo spirituale»⁴⁶⁴. Cioran,

⁴⁶⁰ *Ivi*, Libro I, cap. XXX, p. 1315.

⁴⁶¹ HU, «L'Âge d'or», p. 506. A differenza del ritratto “grottesco” di Montaigne, quello di Cioran non conduce a una “figura centrale” ben definita, in cui sia possibile intravedere una soggettività appagata di se stessa. Al riguardo si veda: CT, «L'arbre de vie», p. 523: « Nous ne sommes réellement nous-même que lorsque, dressés en face de soi, nous ne coïncidons avec rien, pas même avec notre singularité ».

⁴⁶² Cfr. C, p. 41: «Et, en effet, l'étendue et la profondeur d'un esprit se mesurent aux souffrances qu'il a assumées pour acquérir le savoir. Personne *ne sait* sans avoir traversé des épreuves. Un esprit subtil peut être parfaitement superficiel. Il faut *payer* pour le moindre pas vers le savoir. (Me servir de cela pour distinguer les moralistes : Pascal d'un côté, Montaigne de l'autre) ».

⁴⁶³ I, p. 863: «On voudrait parfois être cannibale, moins pour le plaisir de dévorer tel ou tel que pour celui de le vomir ».

⁴⁶⁴ VALCAN, *La concurrence des influences*, cit., p. 126.

dunque, è il “segretario” anche di tutti i libri che ha letto, in un senso che Valcan accosta all’annotazione di Valéry, secondo la quale non c’è «niente di più originale, niente di più sé che nutrirsi degli altri. Ma bisogna digerirli. Il leone è fatto di montone assimilato»⁴⁶⁵.

L’umorismo grottesco gioca un ruolo fondamentale in questa «digestione», soprattutto se si considera la possibilità di “cucinare” le piante che sono appena state “sradicate”; senza dimenticare che l’immagine delle *budella aggravigliate* ripropone, in chiave macabra, il tema metaforico del *labirinto*, inteso come un intersecarsi simbolico di vicoli ciechi⁴⁶⁶. Da questa prospettiva, Montaigne è certamente uno degli scrittori che il “cannibale” Cioran ha assimilato in modo proficuo. A maggior ragione il misantropo Swift, che, tra le altre cose, e per «rendere i loro figli utili alla società», aveva proposto alle famiglie irlandesi di vendere i loro infanti per remunerativi pranzi antropofagi⁴⁶⁷. Per quanto riguarda More, si può suggerire che egli sia stato particolarmente importante per le “reazioni allergiche” provocate dalla sua *Utopia* sul sistema immunitario di Cioran, che, a dire il vero, fuggirebbe all’istante da qualsiasi isola felice.

Le contraddizioni, i fallimenti e le impossibilità delle utopie costringono il nostro autore al malinconico pensiero che «siamo tutti nell’errore, eccetto gli umoristi. Soltanto loro hanno scoperto come per gioco l’inanità di tutto ciò che è serio e anche di tutto ciò che è frivolo»⁴⁶⁸. Nella stessa pagina di *Écartèlement*, l’apofrasi successiva, si aggiunge questa postilla: «Non mi sarei riconciliato con me stesso fino al giorno in cui avessi accettato la morte come si accetta un invito a cena: con un disgusto divertito»⁴⁶⁹.

Cioran avrebbe potuto ricevere un invito del genere anche da uno scrittore. A qualcuno avrebbe risposto negativamente, ad altri avrebbe contraccambiato la gentilezza. Non è nostra intenzione ipotizzare nomi. Ci limitiamo a registrare una piccola coincidenza. Nell’aprile del 1950 il settimanale parigino «France Dimanche» pubblicava una pagina di fotografie intitolata *L’homme ne descend pas (seulement) du singe*. L’idea era di accostare i volti di alcuni personaggi famosi ai volti di alcuni animali incredibilmente simili a loro. C’era chi assomigliava a un leone e chi a un elefante marino, chi a un orango-tango e chi a un cane di compagnia. Nella seconda

⁴⁶⁵ P. VALÉRY, *Tel Quel*, 1, in *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, 1966, p. 478. Cfr. anche: N. CAVAILLÈS, B. SCAPOLO (a cura di), *Cioran et Valéry. L’attention soutenue*, Paris, Classiques Garnier, 2016; C. VALCAN, *La fascination de l’artifice. Cioran et Valéry*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. VIII, pp. 93-125; M.G. STANISOR, *Cioran et monsieur Valéry. Exercices d’éloignement*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. III, cit., pp. 154-161.

⁴⁶⁶ Sulla metafora del labirinto vedi: J.M. MARÍN TORRES, *Cioran, o el labirinto de la fatalidad*, Diputació de València-Intenció Alfonso El Magnànim, coll. Novatores, 2001.

⁴⁶⁷ J. SWIFT, *Modesta proposta per impedire che i figli dei poveri irlandesi siano di peso ai genitori o al paese e per renderli utili alla comunità*, in ID., *Meditazione su un manico di scopa*, cit., pp. 17-35. Vedi anche il saggio introduttivo di A. BRILLI, *Il naso di Swift*, pp. 5-15.

⁴⁶⁸ E, «Ébauches de vertige», p. 987.

⁴⁶⁹ *Ibid.*

fila in alto a destra una foto di Sartre, con la didascalia «Auteur de la 'Nausée'». Al suo fianco, la faccia di un piccolo pesce dallo sguardo strabico, le cui pupille emergono dalle profondità marine: «Poisson chinois (Gubius Criniger). Espèce indienne toxique»⁴⁷⁰.

⁴⁷⁰ «France Dimanche», n. 189, 9-15 aprile 1950. La pagina del giornale è riprodotta in: BALTRUŠAITIS, *Aberrazioni*, cit., p. 10.

CAPITOLO TERZO: ANTROPOLOGIA DI UN LICANTROPO

3.1) Una tentazione platonica

Se si parla di utopie, e soprattutto di caverne, è necessario occuparsi di Platone. In questo capitolo, di conseguenza, esamineremo la metafora platonica della caverna da un punto di vista antropologico, per vedere in che senso la condizione dei prigionieri del VII libro della *Repubblica* si possa relazionare allo scetticismo Cioran. In seguito, ci focalizzeremo sul ritratto del tiranno di Platone per confrontarlo con quello proposto da Cioran nel saggio *À l'école des tyrans*. Per fare questo dovremmo anche misurarci con il personaggio “platonico” di Trasimaco e con quello “cioraniano” di De Maistre, nel tentativo di approfondire il rapporto che Cioran instaura tra regime rivoluzionario e pensiero reazionario.

In primo luogo, però, è opportuno richiamarsi a un passo che abbiamo precedentemente commentato, in cui Cioran accusa Platone di essere il capostipite di Thomas More e delle utopie moderne, poiché sarebbe stato il primo a erigere in ideale il discutibile progetto di una società perfetta⁴⁷¹. Un giudizio che sembra confermato in altri testi, laddove Cioran, per esempio, avvicina le soluzioni dialettiche di Platone a quelle di Kant, Hegel o Aristotele⁴⁷²; o quando le contrappone alle perplessità e alle provocazioni del «pazzo» Diogene⁴⁷³. Nei *Cahiers* leggiamo anche che non c'è nulla di più rassicurante del «disprezzo di Diogene per Platone», e che la «prolissità» di quest'ultimo dovrebbe insegnarci a prendere «in antipatia le parole o, meglio ancora, [ad attenerci] alla pigrizia»⁴⁷⁴.

In queste citazioni ad essere criticato è il Platone filosofo, che, come un buon «avvocato», si preoccupa di trovare il giusto «equilibrio» per «battezzare» e dimostrare le cose, camuffando così la paura della vita in una «pedagogia del morire»⁴⁷⁵. Eppure, Cioran non parla in termini esclusivamente negativi del pensatore greco, a cui riconosce il merito di aver fatto della sua dialettica una questione di stile, e non solo di coerenza. Nell'*Inconvénient* troviamo, infatti, il seguente aforisma:

⁴⁷¹ HU, «Mécanisme de l'utopie», p. 498. *Infra* p. 94.

⁴⁷² PD, «Penseurs crépusculaires», p. 34; *ivi*, «Visages de la décadence», p. 116.

⁴⁷³ PD, «Le Chien céleste», p. 63: «Socrate devenu fou», ainsi l'appelaît Platon. – “Socrate devenu sincère”, c'est ainsi qu'il eût dû le nommer, Socrate renonçant au Bien, aux formules et à la Cité, devenu enfin uniquement psychologue».

⁴⁷⁴ C, pp. 870, 423.

⁴⁷⁵ *La Vogue de la morte dans la philosophie*, cit., p. 1253.

«Maledetto colui che, nelle future ristampe delle mie opere, vi avrà coscientemente cambiato una sola frase, o una sola parola, una sillaba, una lettera, un segno di punteggiatura!»

È il filosofo, è lo scrittore che fece parlare così Schopenhauer? Entrambi, e questa congiunzione (si pensi allo stile terribile di una qualsiasi opera filosofica) è molto rara. Hegel non avrebbe potuto proferire una maledizione del genere. E nessun altro grande filosofo, escluso Platone⁴⁷⁶.

L'accostamento con lo scrittore tedesco non è irrilevante, e lo ritroviamo pure in un altro appunto dei *Cahiers*, dove si osserva che i sistemi di Schopenhauer e Platone sono di «tendenza poetica»⁴⁷⁷, nella misura in cui tradiscono una certa ostilità nei confronti delle conclusioni definitive. Non è questo il contesto per soffermarci sul carattere aporetico dei dialoghi platonici; ci interessa tuttavia sottolineare come Gioran dovesse esserne consapevole, perché è proprio in virtù di questo aspetto “stilistico” che egli distingue “l'idealista” Platone dagli altri grandi autori classici della tradizione metafisica occidentale: in Platone, la *forma* del dialogo non può essere separata dal *contenuto* delle sue confutazioni⁴⁷⁸. Si tratta di vedere, per quanto riguarda specificatamente il nostro lavoro, se l'eccentricità di questa forma sia riscontrabile anche nel progetto platonico di una città giusta.

Come abbiamo già notato, in *Histoire et utopie* il giudizio di Gioran sembra perentorio, se non fosse che egli rimprovera a Platone la stessa cosa che, in fondo, rinfaccia a se stesso, ossia, come si legge nei *Cahiers*, l'incapacità di rinunciare all'ipotesi di una realtà differente: «nel momento in cui ho attaccato l'utopia, mentre la mia intenzione era di difenderla, ho tradito le mie opzioni profonde, le mie convinzioni incoscienti»⁴⁷⁹. Da questa prospettiva, Platone svolge un ruolo secondario ma decisivo nelle riflessioni di Gioran, perché rappresenta colui che, prima di ogni altro, ha dimostrato che *il desiderio di uscire dalla “caverna” della realtà* costituisce una costante antropologica della natura umana. Per lo meno, è ancora a Platone che il nostro autore pare rivolgersi, quando scrive in *Écartèlement*: «Tutto sommato, l'età delle caverne non era l'ideale.

⁴⁷⁶ I, p. 797-798: «“Maudit soit celui qui, dans les futures réimpressions de mes ouvrages, y aura changé sciemment quoi que ce soit, une phrase, ou seulement un mot, une syllabe, une lettre, un signe de ponctuation!” / Est-ce le philosophe, est-ce l'écrivain qui fit parler ainsi Schopenhauer ? Les deux à la fois, et cette conjonction (que l'on songe au style effarant de n'importe quel ouvrage philosophique) est très rare. Ce n'est pas un Hegel qui aurait proféré malédiction semblable. Ni aucun autre philosophe de première grandeur, Platon excepté». L'aforisma è ripreso da un passo dei *Cahiers* datato aprile 1966 (p. 355); la frase di Schopenhauer, invece, è citata da A. BOSSERT, *Schopenhauer. L'homme et el philosophe*, Paris, Hachette, 1904, p. VI.

⁴⁷⁷ C, p. 367: «Il n'y a pas un seul philosophe (Nietzsche?) qui ait fait un seul poème acceptable! (Il y a, il est vrai, des systèmes à tendance poétique, Platon, Schopenhauer; mais il s'agit là de la vision, ou d'une œuvre marquée par la fréquentation des poètes, Schopenhauer)».

⁴⁷⁸ Sul carattere dialogico della filosofia platonica si veda M. VEGETTI, *Quindici lezioni su Platone*, Torino, Einaudi, 2003.

⁴⁷⁹ C, p. 833.

L'epoca immediatamente successiva, sì, quella in cui, dopo una così lunga claustrazione, si poteva finalmente pensare *fuori*⁴⁸⁰. Il prigioniero della spelonca platonica, in effetti, comincia a pensare “realmente” soltanto quando è *uscito* dal luogo della sua reclusione. E se, in seguito, cercherà di *rientrarvi*, per smascherare l'*inganno* di cui lui e i suoi compagni erano vittime, dovrà arrendersi all'evidenza che nessuno vorrà seguirlo, preferendo affidare la propria sorte alle consolidate certezze di un'*ombra proiettata sul muro*.

Lo stesso Cioran, in un aforisma di fine aprile 1966, confida di condividere, con l'antico prigioniero del mito platonico, la «paura della propria ombra. Come non aver paura? Ho cinquantacinque anni, e per la prima volta in vita mia “realizzo” che io ho un'*ombra* – e non sono io che la proietto, è lei a proiettarmi»⁴⁸¹. In altre parole, e del tutto “antiplatonicamente”, Cioran afferma la priorità ontologica dell'ombra rispetto alla realtà, ponendo implicitamente la questione di come sia possibile distinguere il sogno dalla veglia, una verità da un'illusione, una percezione da un'allucinazione. Chi si fa ingannare, non può essere libero; ma come non farsi ingannare, se non si è nemmeno capaci di discernere il riflesso di se stessi dal riflesso di un oggetto inanimato o di un burattino? E soprattutto, in base a quale motivo un'*ombra* può ritenersi *più lucida* degli altri uomini che la circondano, se, proprio come loro, non fa altro che «ricoprire il [suo] posto nell'ospizio degli esistenti»⁴⁸²?

Nel *Précis*, dopo essersi definito un *automa* che «respira per pregiudizio», Cioran risponde che «la vita non è tollerabile se non per il *grado di mistificazione* che vi si mette», se non per l'abilità con cui ognuno di noi recita il proprio ruolo di impostore nei confronti degli altri⁴⁸³. Affermazione che denuncia, in contro luce, il grado di *estrema artificialità* imposto da qualsiasi tipo di vita in comunità, dato che le società umane sono «biologicamente» fondate sulla mancanza di autenticità delle relazioni pubbliche: in questo senso i «meccanismi» delle dinamiche sociali di una città sono paragonabili alla scenografia di un teatro di burattini, all'interno del quale ogni individuo è costretto ad agire come un attore-pupazzo, incatenato e direzionato dalle “corde invisibili” del bene comune. Si tratta di una situazione che evoca quella narrata da Platone, la cui caverna, per l'appunto, ripropone in chiave metaforica il problema dell'inganno prospettico creato dal gioco d'ombre del teatro.

⁴⁸⁰ E, p. 967: «Tout compte fait, l'âge des cavernes n'était pas l'idéal. L'époque immédiatement postérieure, oui, celle où, après une si longue claustration, on pouvait enfin penser *dehors*».

⁴⁸¹ C, p. 356: «Avoir peur de son ombre. Comment ne pas en avoir peur? J'ai cinquante-cinq ans, et c'est la première fois de ma vie que je “réalise” que j'ai, moi, une *ombre* – et ce n'est pas moi qui la projette, c'est elle qui me projette».

⁴⁸² PD, «L'automate», p. 101.

⁴⁸³ *Ibid.*

All'inizio del settimo libro della *Repubblica*, infatti, Socrate ci chiede di paragonare «la nostra natura, in rapporto all'educazione e alla mancanza di educazione» (514a), alla condizione di alcuni uomini rinchiusi

in una dimora sotterranea a forma di caverna, con un'entrata spalancata alla luce e larga quanto l'intera caverna; qui stanno *fin da bambini*, con le gambe e il collo incatenati così da dover restare fermi e da poter guardare solo in avanti, giacché la catena *impedisce loro di girare la testa*; fa loro luce un fuoco acceso alle loro spalle, in alto e lontano; tra il fuoco e i prigionieri passa in alto una strada, e immagina che lungo di essa sia stato costruito un muretto, *simile ai parapetti che i burattinai pongono davanti agli uomini che manovrano le marionette* mostrandole, sopra di essi, al pubblico. [...] Vedi allora che dietro questo muretto degli uomini portano, facendoli sporgere dal muro stesso, oggetti d'ogni genere e statuette di uomini e di altri animali di pietra, di legno, foggiate nei modi più vari; com'è naturale alcuni dei portatori parlano, altri tacciono⁴⁸⁴.

Questi prigionieri, prosegue Socrate, nel corso di tutta la loro esistenza hanno visto esclusivamente le ombre proiettate dal fuoco sulla parete della caverna, perché sono stati *da sempre* costretti a tenere la testa immobile, senza poter mai rivolgere il loro sguardo ai compagni che li affiancavano o ai portatori di statuette che confabulavano alle loro spalle. Di conseguenza, essi non hanno gli strumenti concettuali per poter distinguere un *corpo* dalla sua *immagine riflessa*, per la semplice ragione che, non avendo mai visto nessun corpo reale, essi non possono nemmeno immaginare che un corpo del genere possa esistere: «se dunque fossero in grado di discutere tra loro, non pensi che essi chiamerebbero oggetti reali le ombre che vedono» e le voci che sentono, al punto da considerare «la verità come nient'altro che le ombre degli oggetti artificiali» (515b-c)?

Soltanto uno dei prigionieri, «naturalmente» e «improvvisamente» sciolto dalle sue catene (515c), avrà modo di accorgersi dello stratagemma e di intraprendere il cammino che lo condurrà fuori dalla caverna, dopo aver scoperto, in prima istanza, che le immagini da lui contemplate sulla parete non erano oggetti dotati di vera esistenza, ma solo l'effetto di un'illusione ottica. Quando, al termine della sua risalita, sarà in grado di contemplare la luce del sole, egli potrà finalmente comprendere la relazione che si instaura tra apparenza e realtà, capovolgendo in tal modo la sua riduttiva prospettiva iniziale, per la quale le apparenze erano l'unico criterio con cui giudicare l'esistente⁴⁸⁵. Ed è in questa chiave ermeneutica che il mito della caverna platonica viene solitamente interpretato, focalizzando l'attenzione sulla struttura ontologico-

⁴⁸⁴ *Repubblica*, VII 514a-515a. Corsivi miei (seguo la traduzione di M. VEGETTI, Milano, BUR, 2007).

⁴⁸⁵ Cfr. J. ANNAS, *An introduction to Plato's Republic*, Oxford, Oxford University Press, 1981.

gnoseologica da essa implicata, che dovrebbe a sua volta preannunciare la dottrina delle idee. Tuttavia, come osserva Linda Napolitano, questo mito non risponde a «ragioni» esclusivamente teoretiche (volte a ridefinire il rapporto astratto tra copia e modello, tra inganno e verità), ma anche a «ragioni» prettamente politiche e pedagogiche, che riguardano la possibilità di utilizzare la «mancanza di educazione» di un soggetto come uno *strumento* per poter mantenere coercitivamente il medesimo in uno stato di subordinazione⁴⁸⁶. In questo frangente, da cui dipende la fallimentare scelta del prigioniero di tornare a liberare i suoi compagni, il perimetro della caverna delimita non solo uno spazio del sapere, ma anche uno spazio del dovere: *il dovere verso se stessi* di conoscere la verità, e *il dovere verso gli altri* di condividere questa verità faticosamente scoperta. È una responsabilità antropologica, che, come cercheremo di mostrare, comporta una presa di distanza dall'*ombra del desiderio*.

In primo luogo, però, dobbiamo esaminare attentamente la scenografia della caverna, che, osserva sempre Napolitano, è «costruita in base alla tecnica pittorica arcaica della *skiagraphia*»⁴⁸⁷. Con questo termine, solitamente tradotto come “pittura a chiaroscuro”, ci si riferisce al metodo elaborato dal pittore ateniese Apollodoro verso il V secolo a.C., che consiste nel creare un’illusione ottica di solidità attraverso un particolare «impiego dei colori per rendere luci ed ombre, possibilmente in prospettiva»⁴⁸⁸. Tuttavia, il sostantivo greco – la cui etimologia suggerisce un “disegno d’ombra” – può connotare anche una forma precedente di tecnica pittorica, consistente nell’effettiva *riproduzione del contorno di un’ombra proiettata a distanza*⁴⁸⁹. In quest’ultima accezione, la *skiagraphia*

pare essere una pittura – destinata a supporti da guardarsi da lontano e dal basso, come frontoni di templi e fondali teatrali, oggi in larga parte perduti – che, in assenza ancora delle regole codificate sulla prospettiva cui pervenne nel *Libro delle ombre* Leonardo da Vinci, si valesse, per rispettare il punto di vista del destinatario, della tecnica cosiddetta delle ombre “portate”. Si trattava, come chiarisce proprio Leonardo, di proiettare sul fondo destinato ad essere dipinto le ombre lasciate da modelli riproducenti le figure da realizzare e di segnare poi il contorno di quelle ombre

⁴⁸⁶ L.M. NAPOLITANO VALDITARA, *Platone e le ‘ragioni’ dell’immagine. Percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*, Milano, Vita e Pensiero, 2007, p. 50. Su questo punto vedi anche K. GAISER, *Il paragone della caverna. Variazioni da Platone a oggi*, tr. it., Napoli, Bibliopolis, 1985, pp. 17-18; M. MARCHETTO, *Della speleologia filosofica. Origini, variazioni, integrazioni, testi e contesti del paragone platonico della caverna*, appendice a J.N. FINDLAY, *Il mito della caverna*, tr. it., Milano, Bompiani, 2003, pp. 835-840.

⁴⁸⁷ NAPOLITANO, *Platone e le ‘ragioni’ dell’immagine*, cit., p. 17.

⁴⁸⁸ *Ivi*, p. 11.

⁴⁸⁹ Cfr. P.M. SCHUHL, *Platon et l’art de son temps (arts plastiques)*, Paris, Alcan, 1952, p. XIV; E.H. GOMBRICH, *Ombre*, tr. it., Torino, Einaudi, 1996, pp. 5-23.

“portate”: occorre verificare gli allineamenti, da tener poi presenti nella successiva distensione del colore, in modo tale da mutare adeguatamente le proporzioni delle figure in ragione del punto di vista dell’osservatore. È ovvio, quindi, che, seguendo proprio il contorno dell’ombra “portata”, le parti alte di quelle figure andassero realizzate *più grandi* del normale e le parti basse *più piccole*, così che, guardate, come dovevano essere, da lontano e dal basso, esse apparissero invece proporzionate⁴⁹⁰.

Questo tipo di procedimento schiografico è rintracciabile nelle condizioni *artificiali* della caverna platonica, se si tengono presenti i seguenti dettagli: alle spalle dei prigionieri, la luce di un falò funge da fonte luminosa, mentre la parete situata al fondo della caverna funziona da schermo; a metà strada, da un muretto «simile ai parapetti dei burattinai», sporgono i corpi di alcuni oggetti e statuette, le cui ombre vengono proiettate sulla parete di fronte; al di sotto del muretto, gli uomini incatenati gambe e collo, come spettatori che guardano dal basso verso l’alto. È *per loro intrattenimento*, infatti, che viene allestita tutta la scenografia, per quanto essi non siano liberi di scegliere se assistere o meno a questo *spettacolo di ombre*. Ma rispetto a tali premesse, soprattutto, essi non sono nelle condizioni di riconoscere lo spettacolo in quanto tale, ossia come la proiezione artificiale di immagini non reali, voluta da qualcuno che si muove a loro insaputa dietro le quinte. La loro schiavitù, dunque, non dipende soltanto dalle catene con cui sono immobilizzati, ma anche dalla loro ignoranza rispetto a quanto li circonda: colui che non è in grado di distinguere l’ombra di una marionetta da una persona reale, nemmeno sarà in grado di riconoscere la propria condizione di persona reale costretta a vivere come una marionetta manovrata da terzi⁴⁹¹.

In questo frangente, la metafora della *skiagraphia* ci rivela che, se l’ombra è proiettata da qualcuno che lo spettatore non può vedere e da un oggetto a cui non egli può risalire, essa sarà necessariamente

scambiata con l’oggetto che la proietta, sussumendo su di sé, indebitamente, le sue ben maggiori originarietà e solidità ontologica. La metafora della visione da parte degli incatenati non intende significare solo – e ciò è basilare – la coscienza del rapporto fra apparenza e realtà, coscienza a cui si perviene quando si mettano a tema e si abbiano ben presenti *entrambi* i termini di tale rapporto. Essa, *immagine di visione di un’ombra non saputa come tale*, intende evidenziare le conseguenze di una

⁴⁹⁰ L.M. NAPOLITANO VALDITARA, *Prospettive del gioire e del soffrire nell’etica di Platone*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, p. XXXVIII.

⁴⁹¹ Sul tema delle marionette-burattini vedi: S. CAMPESE, *La caverna*, in M. VEGETTI (a cura di), *Platone. La ‘Repubblica’*, vol. V-libri VII-VIII, Napoli, Bibliopolis, 2003, pp. 462-467.

situazione – creata ad arte – in cui *uno* di tali termini (la realtà) sia tenuto deliberatamente nascosto e perciò *scambiato con l'altro* (l'apparenza), che è *l'unico* ad essere esibito: il dato di *una qualche volontà ingannatoria* (di qualcuno che intenda ingannarci, o anche di noi stessi che incliniamo ad illuderci) è dunque sempre presente nello sfondo [della caverna]⁴⁹².

Ciò che non compare in modo esplicito, in questo contesto, è la questione della *distanza* tra colui che osserva e l'oggetto di visione: Platone non specifica quanto i prigionieri siano “lontani” dalla parete-schermo, né quanto “in alto” vengano proiettate le ombre rispetto al loro sguardo. Ciò che gli interessa è mettere in evidenza l'autenticità dell'oggetto di visione, e non tanto la visione prospettica dell'oggetto medesimo. Cosa che accade, invece, nel famoso passo del X libro, dove Platone critica la capacità mimetica della poesia a partire proprio da un confronto con la pittura schiografica. Socrate qualifica negativamente l'arte della pittura in quanto dista tre gradi dalla verità, poiché – imitando gli oggetti sensibili, che sono a loro volta un'imitazione dei modelli intelligibili – essa non è altro che la copia di una copia (*Resp.* X 596a-597e)⁴⁹³. Il pittore, al riguardo, è condannabile non perché imita «ciò che è così com'è», ma perché, essendo capace di riprodurre *ciò che appare così come appare*, egli possiede tutti gli strumenti necessari per ingannare i suoi simili con un'«imitazione di parvenza» (598b), la quale, *tanto più è lontana dal modello originale, quanto più deve forzarne le proporzioni per riprodurlo efficacemente*. E questo per un motivo fisiologico, inerente alla vista medesima:

in qualche modo la medesima grandezza, a seconda che sia colta con la vista da vicino oppure da lontano, non ci appare uguale [...] Ed a coloro che le guardano dentro o fuori dall'acqua le stesse cose appaiono curve e dritte, oppure cave e sporgenti, a causa di una *distorsione cromatica* della vista: è chiaro che un simile *scompiglio* si dà tutto internamente all'anima nostra. Ora, la pittura d'ombra, *facendo leva su quest'affezione propria della nostra natura, non tralascia alcuna stregoneria* e così fanno l'arte del creare illusioni e tutti i molti trucchi consimili⁴⁹⁴.

Platone evidenzia in questo passaggio che i «trucchi» prospettici della *skiagraphia* non fanno altro che riprodurre, su un piano artistico, quella «stregoneria» fisiologica che permette ai nostri occhi di *vedere in prospettiva e di orientarci nel mondo*. Perché la vista funziona in modo tale che noi vediamo grandi gli oggetti che ci sono vicini e piccoli gli oggetti che ci sono lontani – e, in particolare, gli oggetti piccoli vicini li vediamo più grandi di quelli effettivamente grandi ma

⁴⁹² NAPOLITANO, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine*, cit., p. 21-22.

⁴⁹³ Sulla critica platonica alla pittura vedi: M. UNTERSTEINER (a cura di), *Platone. 'Repubblica', Libro X*, Napoli, Loffredo, 1965, pp. 59-175; G. CARCHIA, *L'estetica antica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 88-101.

⁴⁹⁴ *Resp.* X 602c-d. Traduzione di L. Napolitano, corsivi miei.

lontani. Allo stesso modo, il pittore che utilizza ombre portate deve diminuire le dimensioni della parte inferiore della figura da dipingere, per aumentare invece le dimensioni della parte superiore⁴⁹⁵. Ed è una situazione molto complessa, nella misura in cui la “falsificazione” delle prospettive operata dal pittore imita un procedimento della vista che, in quanto “naturale”, non può essere giudicato come “sbagliato”: in tal caso, saremmo costretti a considerare anche la vista come un “errore” da evitare. Sarebbe un’ipotesi paradossale, in base alla quale un cieco (che non vede nulla) godrebbe di benefici maggiori di un vedente (che, però, vede in modo prospettico). Platone evita chiaramente una conclusione del genere, ma dimostra che nella percezione visiva è insito un elemento patologico (una *distorsione*) che, per quanto naturale, necessita di essere corretta o integrata da una capacità diversa dalla vista medesima. Una capacità che sappia spiegare per quale motivo «posso vedere il bastone nell’acqua spezzato mentre è intero, o la grande torre lontana più piccola del mio dito vicino»⁴⁹⁶.

La spiegazione di questo stato contraddittorio sarà data dal calcolo e dalla riflessione, ossia dalla capacità razionale di relazionare la *parzialità* del punto di vista prospettico alla *necessità* delle proporzioni reali, indipendentemente dalla contingenza di una singola sensazione: «la rappresentazione prospettica, legata allo specifico punto di vista dell’osservatore-corpo, non basta più quando si tratti di cogliere l’essere effettivo e persistente, [...] la reale relazione di un oggetto con l’osservatore e con altri oggetti, indipendentemente dalla loro specifica distanza o collocazione in profondità: io devo poter “vedere” come si colloca rispetto a me e rispetto agli altri il tale oggetto non solo *qui e ora*, ma anche qualora [...] io mi avvicini o mi allontani, dunque in un tempo e in una “prospettiva” diversi da quelli presenti, potenzialmente in “ogni” tempo e in “ogni” prospettiva possibile»⁴⁹⁷.

La *skiagraphia*, dunque, non è criticabile perché riproduce la visione prospettica delle cose, ma perché *incatenata* ad essa, al suo tratto potenzialmente patologico, che, *nascondendoci* le dimensioni oggettive della realtà, rischia di imprigionarci in un’illusione ottica – in un *trompe l’œil*⁴⁹⁸. Ma a differenza del *trompe l’œil* dell’utopia moriana precedentemente esaminata,⁴⁹⁹ qui non si tratta di giocare con una “lontananza geografica” per creare una deformazione prospettica (e letteraria) che ci consenta di immaginare, in modo ironico, un presente storico differente; bensì, si tratta di comprendere in che senso una sensazione percepita nel “presente” possa mutare la propria “forma” qualora venga osservata a *distanza di tempo*. Ed è proprio in questo frangente che Platone paragona le imitazioni del pittore a quelle del poeta, con la differenza che il poeta

⁴⁹⁵ NAPOLITANO, *‘Prospettive’ del gioire e del soffrire*, cit., pp. 21-26.

⁴⁹⁶ ID., *Platone e le ragioni dell’immagine*, cit., p. 8.

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 9.

⁴⁹⁹ *Infra*, p. 105.

si dedica a riprodurre in modo prospettico non gli oggetti concreti, ma *le azioni e i sentimenti degli uomini*:

Prospettiamo così la questione: la tecnica dell'imitazione [poetica] imita uomini, noi sosteniamo, che compiono azioni obbligate o volontarie, e come effetto del loro agire ritengono di trovarsi in buone o cattive condizioni, di volta in volta soffrendone o gioendone. [...] Ora, in tutte queste circostanze l'uomo si trova in una situazione di concordia intellettuale? Oppure, come nel caso della visione sperimentava una discordia, avendo in sé contemporaneamente opinioni opposte sulle stesse cose, così anche nell'agire si trova in discordia e in conflitto con se stesso?⁵⁰⁰

Evidentemente, il poeta corre un rischio simile a quello del pittore, ossia di deformare in modo contraddittorio gli oggetti della sua rappresentazione teatrale; nella misura in cui egli, però, riproduce delle azioni che dipendono dalla volontà degli uomini, le sue imitazioni potrebbero avere delle conseguenze negative non solo da un punto di vista ontologico, ma anche e soprattutto etico⁵⁰¹: colui che agisce, infatti, agisce sempre per un *motivo preciso*. Ma se questo motivo è *falsificato* da una visione distorta della realtà, si agirà sempre nel modo sbagliato e per una ragione illusoria. Ed è qui che si evidenzia il nesso essenziale tra poesia e pittura:

la poesia imitativa inganna perché, come fa la *skiagraphia*, la “pittura d'ombra”, con gli oggetti che riproduce, anch'essa muta le proporzioni reali dei piaceri e dei dolori dei personaggi tragici – personaggi in cui lo spettatore, specie se giovane ed inesperto, si immedesimerà –, rappresentando quei piaceri e dolori come *troppo grandi e vicini*, cioè nello stato di massima intensità, quello in cui i piaceri ora goduti concentrano su di sé *tutto il bene possibile* e i dolori presenti del pari raccolgono su di sé *tutto il male che si può soffrire* (visione tragica della vita)⁵⁰².

In altri termini Platone condanna la poesia tragica poiché, esasperando ed esagerando in modo irrazionale le passioni sofferte dall'eroe, annulla la capacità razionale dello spettatore di considerare tali passioni nelle loro *reali proporzioni*: perché il dolore, così come il piacere, può essere poeticamente “dipinto con l'ombra”, ossia in modo sproporzionato e ingannevole. E dunque, di fronte a un grande dolore o a un grande piacere, è necessario l'intervento pedagogico della ragione, la quale metta il soggetto nelle condizioni di poter calcolare, misurare e

⁵⁰⁰ *Resp.* X 602c-d.

⁵⁰¹ Cfr. J. MOSS, *What Is Imitative Poetry and Why Is It Bad?*, in G.R.F. FERRARI, *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 415-444; E. BELFIORE, *Plato's Greatest Accusation against Poetry*, in «Canadian Journal of Philosophy», vol. 9, 1983, pp. 39-50; S. GASTALDI, *La mimesis e l'anima*, in M. VEGETTI (a cura di), *Platone. La 'Repubblica'*, vol. VII-libro X, Napoli, Bibliopolis, 2003, pp. 93-150.

⁵⁰² NAPOLITANO, *Platone e le ragioni dell'immagine*, cit., p. 9.

soppesare in modo imparziale le emozioni che ha subito o i desideri che ha provato⁵⁰³. In caso contrario, il soggetto si troverebbe *in una condizione simile a quella dei prigionieri della caverna*, poiché, al pari loro, sarebbe “incatenato” ai suoi desideri e non potrebbe far nulla per liberarsi da questa catena.

A questo punto sorge una domanda: chi è stato a incatenare i prigionieri della caverna? Nel testo della *Repubblica* questo dettaglio non viene tematizzato e alcuni interpreti hanno attribuito questo silenzio al fatto che Platone avrebbe avuto tutti gli interessi del caso a imbrigliare personalmente gli schiavi, se è vero che colui che esce dalla caverna in cerca della luce è lo stesso filosofo che vi dovrebbe rientrare in quanto reggitore e governante⁵⁰⁴. Una conclusione del genere, però, stravolgerebbe il significato metaforico dell’incatenamento e della visione prospettica delle ombre, che, come mostrato, riguarda l’uomo in quanto essere antropologicamente desiderante. Gli uomini *nascono* desideranti, proprio come i prigionieri sono rinchiusi nella caverna *«fin da bambini»*. Chiedersi se il loro incatenamento possa dipendere da Platone – o dal «filosofo» che rientra nella caverna, ma solo dopo essere stato lui stesso un prigioniero –, significa ignorare questo aspetto fondamentale nell’economia narrativa del mito, rispetto alla quale l’incatenamento dei prigionieri *non dipende in nessun modo* dalla volontà del filosofo che rientra con la speranza di liberarli. Che questa speranza sia poi connessa al progetto di un governo filosofico, e che questo governo sia giustificato in base a ragioni metafisiche, è senz’altro vero; tuttavia, è anche vero che non avrebbe senso chiedersi se il «sole» sia stato messo nel mezzo del cielo da Platone per favorire le sue ambizioni politiche. Perché il «sole», proprio come le «idee», si situano nel cielo indipendentemente dalla volontà del filosofo che deve imparare a contemplarle. Allo stesso modo, i desideri che ci definiscono in quanto uomini necessitano di essere educati indipendentemente dal fatto che Platone li abbia *metaforicamente paragonati* a delle catene che ci inchiodano nel fondo di una caverna.

Viceversa, se si interpreta «l’incatenamento» come una *decisione* volutamente intrapresa da Platone, ci si ritrova a nutrire molti dubbi sulle vere *intenzioni* che spingono il filosofo a uscire dalla caverna per poi rientrarvi. Hannah Arendt, per esempio, scrive che:

Nella parabola, il filosofo esce dalla caverna per cercare la vera essenza dell’Essere, senza pensare affatto all’eventuale pratica di ciò che troverà. Solo più tardi, trovandosi di nuovo rilegato nelle

⁵⁰³ Sul rapporto tra ragione, poesia e sentimenti vedi: P. MURRAY, *Plato on poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 215-221; T. PENNER, *Thought and Desire in Plato*, in G. VLASTOS (a cura di), *Plato II: Ethics, Politics and Philosophy of Art and Religion*, New York, Anchor Books, 1971, pp. 96-118.

⁵⁰⁴ Cfr. NAPOLITANO, *Platone e le ragioni dell’immagine*, cit., p. 45-46.

tenebre e nell'indeterminatezza degli affari umani e incontrando l'ostilità degli altri uomini, comincia a vedere la sua «verità» come un possibile criterio applicabile al comportamento degli uomini. Tale discordanza tra le idee viste come vere essenze, oggetto di contemplazione, e le idee in quanto criteri da applicare, si rivela nelle due idee, totalmente diverse [del *bello* e del *bene*], che rappresentano l'idea suprema, dalla quale tutte le altre traggono l'esistenza⁵⁰⁵.

Perché l'idea suprema non solo è *bella*, in quanto riflette l'originario «splendore» della verità dell'essere; è anche *buona*, perché permette al filosofo che la contempla di «applicarla» alla realizzazione terrena del «bene». In greco, osserva Arendt, il concetto di buono indica la capacità di essere «buoni a qualcosa», ossia di essere «idonei» al raggiungimento di uno scopo; e così Platone, per rendere il filosofo idoneo al governo degli uomini (che vedono soltanto ombre), lo deve costringere ad essere un «esperto» del bene terreno, e non solo un «amante della bellezza» celeste. Per questo il mito della caverna rappresenterebbe una degradazione della filosofia, che, per diventare «politica», deve applicare i «criteri» stabiliti dalle idee all'esatta formulazione delle leggi, tradendo così il suo originario (e inutile) «amore per la sapienza». Si tratta di una lettura molto particolare del mito platonico, che la stessa Arendt fa derivare in primo luogo dall'interpretazione ontologica datane da Heidegger nella *Dottrina platonica della verità*⁵⁰⁶. Secondo Heidegger, che trascura l'aspetto politico del mito, Platone ha trasformato il concetto di verità (*aletheia*) in quello di esattezza (*orthotes*), perché, se la conoscenza filosofica consiste nell'abilità di calcolare e misurare le giuste proporzioni degli enti, sarebbe l'esattezza e non la verità a essere necessaria⁵⁰⁷. Di conseguenza, la caverna rappresenterebbe un luogo di occultamento ontologico della «verità» (di «ciò che è svelato» – *das Unverborgene*), in cui l'atto soggettivo della visione (d'ombre) ha il sopravvento sulla ricerca oggettiva delle idee (il sole). Un «segnavia» ermeneutico che consente a Heidegger, in modo molto complesso (che non possiamo trattare in questa sede) di ridurre l'«educazione» (*paideia*) platonica all'essenza di una «formazione» (*Bildung*) che si «con-forma» all'«essenza della verità», ma che ignora completamente la complessa questione dei desideri antropologici⁵⁰⁸.

⁵⁰⁵ H. ARENDT, *Tra passato e futuro*, tr. it., Milano, Garzanti, 2009, pp. 155-156.

⁵⁰⁶ *Ivi*, p. 156 e nota n. 16 a p. 301, dove l'autrice si richiama al saggio di HEIDEGGER, *La dottrina platonica della verità (1931/32, 1940)*, in *Segnavia*, tr. it., Milano, Adelphi, 1987, p. 159-191. Vedi anche A. CAVARERO, *Note arendtiane sulla caverna di Platone*, in S. FORTI (a cura di), *Hannah Arendt*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 60-83.

⁵⁰⁷ Cfr. MARCHETTO, *Speleologia filosofica*, cit., pp. 1110-1140.

⁵⁰⁸ HEIDEGGER, *La dottrina platonica*, cit., pp. 172-173. Alla fine di p. 173 l'autore cita l'incipit del VII libro della *Repubblica*, dove Platone dice a Glaucone di paragonare «la nostra natura, in rapporto all'educazione e alla mancanza di educazione» alla condizione della caverna (514a); solo che Heidegger traduce così, inserendo tra parentesi alcune sue osservazioni: «cerca di ricavare dal tipo di esperienza (che in seguito verrà descritta) una visione (dell'essenza) della "formazione" così come della mancanza di formazione che (in una connessione inseparabile) riguardano il nostro essere umano nel suo fondamento». Platone, tuttavia, non si riferisce qui al *fondamento* dell'essere

Tuttavia, se si tiene conto del contesto narrativo messo in scena da Platone, ci si accorge che, nella caverna della *Repubblica*, il problema non è quello di ricercare il fondamento dell'Essere o di conformare gli incatenati all'essenza della Verità, bensì quello, forse più modesto, di educarci a misurare i desideri: ed è dunque fuorviante interpretare la metafora platonica a partire da una prospettiva, come quella heideggeriana, che si focalizza troppo sul tema della visione delle idee e troppo poco su quello della visione delle ombre. Soprattutto se si considera il fatto che, nella caverna platonica, non sono le ombre proiettate sul fondo della parete a *nascondere* ai prigionieri la vera realtà delle cose;⁵⁰⁹ piuttosto, i prigionieri sembrano farsi ingannare dai portatori di statuette-simulacri che si muovono alle loro spalle, nascosti dietro il muricciolo al modo di esperti demagoghi, in una posizione che consente loro di vedere senza poter essere visti di ritorno. Sfruttando gli enormi privilegi di questa *invisibilità*, essi continuano a «perpetuare la cecità dell'anima altrui e [a speculare] sui bisogni degli incatenati»⁵¹⁰. Non sarebbe dunque inverosimile ipotizzare che siano stati i portatori di statuette i responsabili dell'incatenamento, se non fosse che il loro ruolo narrativo si limita a cooperare all'illusione ottica delle ombre portando in spalla i simulacri: non fanno altro, al punto da non tentare nemmeno di fermare il prigioniero che si accinge a fuggire dalla caverna. Entrano in scena in un momento successivo a quello dell'incatenamento, e spariscono nel momento dell'improvvisa liberazione⁵¹¹.

Probabilmente non sono stati né Platone né i portatori di statuette a incatenare i prigionieri, perché la metafora di Platone, come accennato sopra, vuole metaforizzare una condizione antropologica originaria, che necessita a sua volta di essere simboleggiata da un "incatenamento naturale originario" – che non è stato decretato da nessuno in particolare. Rispetto a quanto

umano, e nemmeno all'*essenza* della formazione (pedagogico-ontologica); bensì alle *conseguenze* (sia etiche che politiche) che potrebbe avere sulla nostra natura una cattiva educazione. Su questo punto vedi la lettera che Karl Jaspers invia a Hannah Arendt il 12 aprile 1956, in cui critica in termini estremamente negativi la forzatura ermeneutica operata da Heidegger e assecondata dalla stessa Arendt: «Platone come colui che nella storia universale è causa della sventura per cui l'esattezza prende il posto della verità, e la verità come quella "realtà non nascosta" che Platone perde di vista: tutto ciò Lei lo trova grandioso. Nella mia copia del saggio di Heidegger edita nel 1942 ho scritto alla fine, in calce: "un po' ridicolo"» (H. ARENDT, K. JASPERS, *Carteggio 1926-1969*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1989, p. 147). Su questo punto vedi anche: S. MALETTA, *Hannah Arendt e Martin Heidegger. L'esistenza in giudizio*, Milano, Jaca Book, 2001, pp. 75-78.

⁵⁰⁹ Al riguardo va ribadito che le ombre svolgono un ruolo esclusivamente negativo fino al momento in cui il prigioniero è incatenato, e dunque impossibilitato a sapere che l'ombra è qualcosa di diverso dal corpo che la proietta. Nel momento in cui si libera e rivolge il proprio sguardo ai portatori di statuette, egli è costretto a realizzare che l'ombra *segnala una differenza* tra il piano dell'illusione e quello della realtà. Questa funzione "positiva" è confermata al momento dell'uscita della caverna, quando, per abituare i propri occhi alla luce del sole (e della verità), il prigioniero comincia innanzitutto con il guardare le ombre e le immagini riflesse nell'acqua (VII 516a), adesso riconosciute adeguatamente come immagini di qualcos'altro.

⁵¹⁰ L.M. NAPOLITANO VALDITARA., *Lo sguardo nel buio: metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 59-60.

⁵¹¹ NAPOLITANO, *Platone e le ragioni dell'immagine*, cit., p. 45.

mostrato precedentemente sulla pittura d'ombre, è ipotizzabile che l'incatenamento ai piedi e al collo e la fissità dello sguardo vogliano metaforizzare «*la subordinazione del prigioniero al suo stesso desiderio*, mal diretto perché, come l'immagine della caverna precisa sin dall'inizio e quale problema centrale, mancante di educazione»⁵¹². In altre parole, e fuor di metafora, colui che non è in grado di distinguere l'illusorio dal reale, vivendo perennemente come se stesse sognando ad occhi aperti, è necessariamente schiavo di se stesso e di chiunque sia nella posizione di sfruttare la sua ignoranza. Ed è proprio nella misura in cui le illusioni dipendono sempre dalle *aspettative che si nutrono nei confronti della realtà*, che Platone evidenzia l'urgenza filosofica di educare in modo corretto i nostri desideri, per non diventare noi stessi la *causa* della nostra stessa schiavitù. Difatti, per muoversi nella direzione della verità, è anzitutto necessario riconoscerla come un *bene desiderabile*⁵¹³. Una necessità che Platone dimostra già nel sesto libro, quando si osserva che il filosofo, per diventare un buon governante, dovrà *amare* il vero e *odiare* il falso (485c), essere dedito ai piaceri dell'anima e non a quelli del corpo (485e), temperante e socievole, perché, «se la verità fa da guida, non diremo certo [...] che la segue un coro di vizi» (490c). In tutta questa serie di requisiti si sottolinea che, al filosofo, non basta essere *intellettualmente* impeccabile, egli deve anche essere *emotivamente* irreprensibile – ossia capace, in tutte le circostanze, di desiderare il meglio e attenersi coraggiosamente ad esso nelle sue decisioni⁵¹⁴. In seguito, quando alla fine del libro Platone paragona la conoscenza a una linea divisa in quattro segmenti – immaginazione (*eikasia*), credenza (*pistis*), conoscenza discorsiva (*dianoia*) e intellesione (*noesis*) – egli prepara il terreno per la metafora della caverna, dove si racconta che cosa accadrebbe qualora si restasse inchiodati ai gradi inferiori delle facoltà conoscitive. Eppure il mito della caverna indica anche un altro aspetto, che trascende l'ambito prettamente ontologico-gnoseologico per rivolgersi a un rischio antropologico, che accomuna tutti gli esseri umani nelle loro relazioni interpersonali: quello di orientare in modo distorto le proprie aspirazioni, esponendosi in modo vulnerabile alla volontà di qualcuno – il portatore di statue, lo *thaumapoios* – che li ingannerà facilmente, «*poiché io stesso, soggetto desiderante, sono incline e perciò disponibile ad ingannarmi* sull'oggetto verso cui specificatamente dirigere il mio congenito desiderio-di-bene e sulla legittimità ed esaustività della mia inclinazione a dirigerlo sull'oggetto più facile ed immediato»⁵¹⁵.

⁵¹² *Ivi*, p. 46.

⁵¹³ Cfr. F. DE LUISE, *I piaceri giusti e l'esperienza del filosofo*, in M. VEGETTI (a cura di), *Platone. La Repubblica*, cit., vol. VI, pp. 539-92.

⁵¹⁴ F. REPELLINI, *La linea e la caverna*, in M. VEGETTI (a cura di), *Platone. La Repubblica*, cit., vol. V, pp. 355-404.

⁵¹⁵ NAPOLITANO, *Platone e le ragioni dell'immagine*, cit., p. 50.

Cioran ha conosciuto come pochi altri la sensazione di essere prometeicamente incatenato ai suoi desideri, e la tortura provocata da essi nel momento in cui diventano ossessioni. In riferimento al suo passato rumeno, egli scrive in *Mon Pays*: «Sono esperto di ossessioni. Ne ho provate più di chiunque. So quale ascendenza un'idea possa avere su di voi, fin dove possa condurvi, trascinare, disperdere, i pericoli di follia ai quali vi espone, l'intolleranza e l'idolatria che implica, *la stupidità sublime alla quale vi costringe...* So ugualmente che l'ossessione è *il fondo di una passione*, la fonte che la alimenta e la sostiene, il segreto che la fa durare»⁵¹⁶. In queste righe viene descritta la reclusione in un'esperata «passione del reale»⁵¹⁷, in una paura del reale che potrebbe trasformarsi in follia qualora non si trovasse il modo di sfuggire alla *tragica sensazione di desiderare l'assurdo e l'intollerabile*. Si tratta di un desiderio talmente irrazionale da porre il nostro autore agli antipodi di Platone, se non fosse che lo stesso Cioran individua la fonte di questa bramosia in un sentimento poeticamente tragico dell'esistenza, a causa del quale egli crede, in modo “sproporzionato” rispetto alla realtà dei fatti, di aver *sofferto tutto il dolore il mondo sulla propria pelle*:

Non è pietà, è invidia quella che ci ispira l'eroe tragico, fortunato di cui divoriamo le sofferenze, quasi ci spettassero di diritto e lui ce le avesse sottratte di nascosto. Perché non tentare di riprenderglielo? [...] Per meglio assicurarcele le dichiariamo nostre, *le ingigantiamo fino a dar loro proporzioni smisurate*; [...] attribuendole a noi, le esageriamo al di là delle sue possibilità *sulla scena*. [...] Cos'è lui in confronto a noi, e quanto ci sembra scontata la sua agonia! Non siamo carichi di tutti i suoi dolori, non rappresentiamo la vittima che invano vorrebbe incarnare?⁵¹⁸

In modo ironico, e contrariamente a quanto detto da Aristotele⁵¹⁹, Cioran afferma che noi ci immedesimiamo a tal punto con l'eroe tragico da *invidiarne* le sofferenze ed entrare così in

⁵¹⁶ *Mon pays*, in *L'Herne*, Cioran, cit., pp. 65. Corsivi miei.

⁵¹⁷ G. ROTIROTI, *L'incandescente e "rivoluzionaria" traiettoria rumena di Cioran: «un lascito funesto che rovina ogni velleità di speranza»*, introduzione a M. PETREU, *Il passato scabroso di Cioran*, cit., p. 25. Dello stesso autore vedi anche: *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2016.

⁵¹⁸ TE, «Contagion de la tragédie», p. 404: «Ce n'est pas de la pitié, c'est de l'envie que nous inspire le héros tragique, veinard dont nous dévorons les souffrances, comme si elles nous revenaient de droit et qu'il nous les eût subtilisées. Pourquoi ne pas tenter de les lui reprendre? [...] Pour mieux nous en assurer, nous les déclarons nôtres, *les agrandissons et leur donnons des proportions démesurées*; [...] les prenant à notre compte, nous les exagérons au-delà de ses possibilités *sur scène*. [...] Qu'est-il à côté de nous, et combien quelconque nous paraît son agonia! Ne nous sommes-nous pas chargés de toutes ses douleurs, ne représentons-nous pas la victime qu'il voulait incarner sans y parvenir?» Primo corsivo mio.

⁵¹⁹ Nella *Poetica* (1449b), Aristotele scrive: «Tragedia è imitazione di un'azione (*mimesis praxeos*) seria e compiuta [...] di persone che agiscono e non tramite e non tramite una narrazione, che attraverso la pietà (*eleos*) e la paura (*phobos*) produce la purificazione (*katharsis*) di questi sentimenti (*pathemata*)». Per un commento di questo passo e sul concetto aristotelico di catarsi vedi: SCAPOLO, *Esercizi di de-fascinazione*, cit., pp. 215-217; M. UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*, Torino, Einaudi, 1952, pp. 95-115; C. DIANO, *La catarsi tragica*, in ID., *Saggezza e poetiche degli antichi*, Venezia, Neri Pozza, pp. 213-271.

competizione con lui: come il più geloso degli spasimanti, che, confermando tutte le preoccupazioni di Platone, “dipingerebbe con l’ombra” – ingigantendole – l’angoscia e la voluttà dell’istante presente. Un’iperbole ripresa anche nell’*Inconvénient*, quando leggiamo che è «impossibile accettare d’esser giudicati da qualcuno che ha sofferto meno di noi. E siccome ciascuno di noi si crede un Giobbe misconosciuto...»⁵²⁰ – al minimo dolore si sente legittimato a protestare più di quanto abbia mai fatto il vociferante «appestato che pone le sue condizioni al cielo»⁵²¹. Ma Giobbe, all’apice delle sue tragiche grida, viene azzittito da una terrificante teofania cosmogonica, che lo obbliga a *comparare* le sue dimensioni a quelle dell’universo e a scusarsi con Dio per aver parlato «da insensato» e aver creduto che la “dismisura” del suo dolore eccedesse le misure della creazione celeste⁵²².

Anche Cioran ha consacrato buona parte del suo tempo «a lamentarsi di tutte le cose, e in particolare di [sé]»⁵²³; ma a differenza di Giobbe, egli si è assunto il discutibile «obbligo di commentare le [proprie] grida»⁵²⁴. Questo tentativo filosofico di «passare la lamentazione nel concetto» – come si legge nei *Cahiers* –⁵²⁵ orienta tutta l’ostilità di Cioran nei confronti della filosofia accademica, intesa come disciplina che discute di tutto senza soffrire di nulla; di riflesso, però, determina anche l’esigenza di non lamentarsi troppo, perché colui che vuole essere lucido deve saper *tacere* nel dolore. E scrivere di questo silenzio, di «questa paura di crollare con tutte le parole»⁵²⁶. Cioran arriva a sostenere che non c’è «salvezza, tranne che nell’imitazione del silenzio»⁵²⁷, lasciando trasparire quella tensione di fondo rispetto alla quale si sviluppano tutte le sue contraddizioni e asimmetrie: «”Sta male – mi dite – prendersela continuamente con l’ordine delle cose”. Ma è colpa mia se non sono altro che un parvenu della nevrosi, un Giobbe alla ricerca di una lebbra, un Buddha di paccottiglia, uno scita flemmatico e depravato?»⁵²⁸

Se si potesse proseguire in questa serie di paradossi, si potrebbe suggerire che Cioran assomiglia a un Platone che dialoga sui «pericoli della saggezza» – espressione con cui viene intitolato il penultimo capitolo della *Chute dans le temps*⁵²⁹. In queste pagine l’autore si dedica a

⁵²⁰ I, p. 740.

⁵²¹ TE, «Un peuple de solitaires», p. 325.

⁵²² Cfr. *Giobbe* 42, 2. Per un commento di questo passo vedi J.M. MARÍN TORRES, *Lamentations et protestations contre la mer*, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. II, cit. pp. 24-25; G. CERONETTI, *Sulla polvere e sulla cenere*, in ID., *Il libro di Giobbe*, Milano, Adelphi, 2011, p. 207.

⁵²³ C, p. 127.

⁵²⁴ I, p. 819.

⁵²⁵ C, p. 66. Per un commento di questo passo vedi: C. ZAHARIA, *Lamentations & humoresques*, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. II, cit., p. 47.

⁵²⁶ SA, «Atrophie du Verbe», p. 173).

⁵²⁷ *Ivi*, p. 176.

⁵²⁸ *Ivi*, p. 223. Vedi anche M. CARLONI, *Il riso liberatore di Cioran*, in *Cioran e l’Occidente: utopia, esilio, caduta*, cit., pp. 231-247; ID., *Cioran e la poesia del fallimento*, in «Antarès», 7, 2014, pp. 14-18.

⁵²⁹ CT, «Les dangers de la sagesse», pp. 599-610.

esorcizzare il tanto desiderato ideale di saggezza per il semplice motivo che, qualora fossimo in possesso del vero sapere – che comporta «l’abolizione funesta del tragico» – ci troveremmo del tutto impossibilitati ad agire: ossia a «ingrandire dei nonnulla, [a] coltivare false opposizioni e [a] sbrigliare dei conflitti laddove non ne esistono»⁵³⁰. Cioran ritrae il saggio come colui che, essendo capace di discriminare il reale dall’illusorio, si è privato proprio di quelle illusioni che lo legano alla realtà, per ritrovarsi in una sorta di limbo in cui l’inerzia ha raggiunto la perfezione della stasi: «a livello degli atti, solo il falso è carico di realtà – ma quando siamo condannati a una visione *esatta* di noi stessi e del mondo, a cosa aderire, e su cosa pronunciarsi ancora?»⁵³¹

In altri termini, se paragoniamo il saggio cioraniano (che raggiunge un’*esatta* visione di sé *dopo* aver scoperto la vera relazione tra le illusioni delle ombre e la realtà degli oggetti) al prigioniero platonico (che *si emancipa* a causa di questa scoperta), ci troviamo al cospetto di un’aporia del tutto antiplatonica, stando alla quale ci si libera dalle illusioni solo per legarsi, successivamente, alle «catene della lucidità»⁵³². Come se non ci fosse altra scelta che tra due tipi di schiavitù: quella che ci assoggetta alla falsa lusinga di essere *qualcuno* (imprigionandoci nella “caverna”) e quella che ci inchioda alla certezza di non essere *nessuno* (facendo di questa stessa caverna una “tomba”)⁵³³. Ed è rispetto a tale mancanza di alternative che Cioran rivendica il bisogno di gridare sufficientemente forte, da farsi sentire anche nella più profonda delle grotte:

Per aver disimparato le lacrime, noi siamo senza risorse – inutilmente *inchiodati ai nostri occhi*. [...] Dovremmo avere la facoltà di urlare almeno un quarto d’ora al giorno; anzi, a tal fine dovrebbero creare degli *urlatoi*. [...] Modo d’espressione del sangue, il grido [...] ci solleva, ci fortifica, e qualche volta ci guarisce. Quando abbiamo la fortuna di dedicarvici, ci sentiamo immediatamente in prossimità dei nostri lontani antenati, che *nelle loro caverne dovevano ruggire senza sosta, ivi compresi quelli che ne imbrattavano le pareti*. Agli antipodi di quei tempi felici, noi ci siamo ridotti a vivere in una società così mal organizzata che l’unico posto in cui si possa urlare impunemente è il manicomio⁵³⁴.

⁵³⁰ *Ivi*, pp. 599-600.

⁵³¹ *Ivi*, p. 602.

⁵³² *Ivi*, p. 607.

⁵³³ Sulla «negatività» di questa condizione, vedi: DEMARS, *Le pessimisme jubilatoire de Cioran*, cit., pp. 271-317; SCAPOLO, *Esercizi di de-fascinazione*, cit., pp. 83-110.

⁵³⁴ CT, pp. 606-607: «Pour avoir désappris les larmes, nous sommes sans ressources – inutilement *rivés à nos yeux*. [...] Nous devrions avoir la faculté de hurler un quart d’heure par jour au moins; il faudrait même que l’on créât à cette fin des *hurloirs*. [...] Mode d’expression du sang, le hurlement [...] nous soulève, nous fortifie, et quelquefois nous guérit. Quand nous avons le bonheur de nous y adonner, nous nous sentons d’emblée à proximité de nos lointains ancêtres, qui devaient *dans leurs cavernes rugir sans cesse, tous, y compris ceux qui en barbouillaient les parois*. A l’antipode de ces temps heureux, nous sommes réduits à vivre dans une société si mal organisée que l’unique endroit où l’on puisse hurler impunément est l’asile d’aliénés». Primo e ultimo corsivo miei.

Sarebbe interessante proporre un confronto tra caverne e manicomi, ma non è questo il contesto⁵³⁵. Ci limitiamo a osservare che, attraverso l'apologia del grido, Cioran denuncia non solo l'incapacità della «parola» di confortarci dal dolore; evidenzia anche che la ragione, e il sapere e le parole a lei connesse, non ci «aiuta[no] a vivere» in nessun modo⁵³⁶. Più precisamente, si può parlare di un *conflitto tragico* tra ciò che la ragione dovrebbe fare – renderci consapevoli delle nostre “dimensioni reali”; e ciò che effettivamente fa – ossia spingerci verso il «gigantismo», verso l'attitudine ad «apparire più grandi di ciò che si è»⁵³⁷. Ed è qui, come osserva Barbara Scapolo, che si manifesta il dramma «dell'incompatibilità tra conoscenza ed esistenza», l'indissolubile «nesso che unisce *conoscenza e dolore*»⁵³⁸.

Un dramma che in *Écartèlement* viene riassunto così, mettendo in risalto i tratti “comici” di questo legame “tragico”: «Si vive nel falso finché non si è sofferto. Ma quando si comincia a soffrire, si entra nel vero solo per rimpiangere il falso»⁵³⁹. Che questo rimpianto abbia qualcosa di farsesco, o di profondamente *non serio*, è confermato in un aforisma di *Aveux et anathèmes*, secondo cui «la serietà non è esattamente un attributo dell'esistenza; il tragico sì, perché implica un'idea di *disastro gratuito*, mentre la serietà suggerisce un minimo di finalità»⁵⁴⁰. Ed è per questo che Cioran relaziona i «pericoli della saggezza» alla grottesca «incuriosità del cadavere»⁵⁴¹, poiché, qualora si raggiunga la rivelazione dell'assoluta gratuità dell'esistenza, l'unica conclusione da trarre “ragionevolmente” consisterebbe nel rinunciare all'esistenza medesima, conformandosi all'emblematico “stoicismo” di un corpo privo di vita, illusioni e desideri⁵⁴².

Cioran, però, non sta né invitando al suicidio né proponendo un altro paradosso *impraticabile*. Più drammaticamente, egli diagnostica una contraddizione inerente al suo stesso ideale di saggezza (e di futilità), che comporterebbe il rischio di convertire la *pratica* scettica della «corsa

⁵³⁵ Penso alla critica «utopica» dei manicomi e della malattia mentale elaborata da Franco Basaglia. Si veda la raccolta di saggi: F. BASAGLIA, *L'utopia della realtà*, Torino, Einaudi, 2005.

⁵³⁶ CT, p. 530.

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ SCAPOLO, *Esercizi di de-fascinazione*, cit., p. 220. L'autrice sottolinea in modo particolare il carattere “dionisiaco” e “nietzschiano” di questa incompatibilità e contraddizione (pp. 228-229).

⁵³⁹ E, «Ébauches de vertige», p. 1010.

⁵⁴⁰ AA, «Face aux Instants», p. 1081. Corsivo mio. In CP (p. 486), Cioran scrive anche: «L'universo non è *serio*. Dobbiamo riderne tragicamente».

⁵⁴¹ CT, p. 609.

⁵⁴² Nei *Cahiers* (pp. 738-739, 9 giugno 1969) Cioran constata proprio l'impossibilità di seguire questo precetto stoico: «Contre les stoïciens. / Si nous nous éduquons à devenir indifférents aux choses qui ne dépendent pas de nous, et que nous arrivions à les supporter sans nous en réjouir, que nous reste-t-il à faire, à éprouver, étant donné que presque tout ce qui survient est indépendant de notre volonté ? / Les stoïciens ont raison en théorie. En pratique, tout joue contre eux. Du matin au soir, nous ne faisons que prendre position pour ou contre des choses sur lesquelles nous ne pouvons rien. La "vie", c'est cela, c'est une tentative folle de sortir de notre impuissance ; la "vie", c'est la course à la fois voulue et inévitable vers (...le téléphone vient de sonner, et j'ai oublié ce que je voulais dire)».

al distacco» (*course au détachement*) – che egli incoraggia a più riprese, al fine di divenire un «dissertore di tutte le cause» – in un progressivo *allontanamento da questo mondo*, al punto da trovarsi in una solitudine tale da costringerci a rimpiangere le «antiche miserie» e le consolidate illusioni che ci accomunavano al resto dei viventi⁵⁴³. Ed è in questa *ricaduta nella menzogna* che risiede il lato farsesco di ogni perseguimento della verità e della saggezza, che tradisce anche la preoccupazione intimamente *etica* delle provocazioni cioraniane: in una realtà ontologicamente fondata sulle “ombre”, non è sufficiente *rifiutare le ombre in quanto indistintamente false*, in nome di un’assoluta lucidità; bisogna, invece, imparare a riconoscere le “ombre” le une dalle altre, cosicché si sappia «distinguere le sfumature del peggio» nel caso in cui si sia costretti a scegliere tra due finzioni, fedi o ideologie differenti⁵⁴⁴.

In un passaggio della *Tentation* Cioran paragona l’indifferenza del saggio alla «ebetudine» dell’angelo e dell’idiota e scrive che «né la tragedia, concupiscenza di lacerazione, né la storia, spazio di questa concupiscenza, attirano la sua curiosità»⁵⁴⁵. Ora, se l’angelo è superiore alla storia e se l’idiota ne è una vittima, è evidente che il saggio intrattiene con la dimensione storica un rapporto perlomeno discutibile, che potrebbe condurre a un disinteresse prossimo alla servitù. Viceversa, se ci si preoccupa della storia in quanto *uomini*, si dovrà focalizzare la propria attenzione proprio su quegli aspetti che la qualificano come concupiscente e intemperante.

Con il sostantivo *intemperanza*, infatti, ci si riferisce all’incapacità di moderarsi nell’appagamento dei appetiti naturali o alla facilità con cui si eccede e si oltrepassa la *misura* nel soddisfacimento dei nostri desideri⁵⁴⁶. Se la storia è lo spazio della «concupiscenza di lacerazione», essa potrà dunque essere immaginata come il “teatro” sulla cui scena viene consumato questo concupiscente desiderio di male. Premessa che costituisce anche l’incipit del capitolo *Mécanisme de l’utopie*, dove Cioran scrive:

Qualunque sia la grande città dove il caso mi porta, ammiro che non si svolgano tutti i giorni delle sommosse, dei massacri, una carneficina senza nome, un disordine da fine del mondo. Come, in uno spazio così ridotto, tanti uomini possono coesistere senza distruggersi, senza

⁵⁴³ *Ivi*, pp. 609-610.

⁵⁴⁴ HU, «Sur deux types de société», p. 439.

⁵⁴⁵ TE, «Orgie de la vacuité», p. 413.

⁵⁴⁶ Notiamo di passaggio che per Platone, viceversa, la temperanza (*sophrosyne*) è la virtù filosofica e politica per eccellenza, grazie a cui l’individuo “supera se stesso” perché apprende a sottoporre la parte *inferiore* della propria anima, la passionale, al dominio di quella *superiore*, la razionale (*Resp.* IV 430e). Socrate afferma che, in mancanza della temperanza, non si potranno trovare né cittadini né città giuste, perché la giustizia, in ultima istanza, consiste in questo *equilibrio proporzionale* fra le parti adibite al comando e quelle votate all’obbedienza. concetto di «temperanza» nella tradizione greca cfr: C.J. ROWE, *Justice and temperance in Republic IV*, in G. BOWERSOCK-W. BURKERT-M.C. PUTMAN (a cura di), *Arktouros*, New York 1979, pp. 336-44; S. GASTALDI, *Sophrosyne*, in VEGETTI (a cura di), *La Repubblica*, cit., vol. III, pp. 205-37

odiarsi mortalmente? A dire il vero, si odiano, ma non sono all'altezza del loro odio. Questa mediocrità, questa impotenza salva la società, ne assicura la durata e la stabilità⁵⁴⁷.

Quando questa «mediocrità» sociale non è sufficientemente stabile da contrastare il bisogno antropologico di nuocersi vicendevolmente, gli uomini si rivelano per quel che sono: dei potenziali assassini, incapaci di controllare le loro pulsioni e i loro risentimenti. Ed è in tale contesto che, implicitamente, si ripresenta anche in Cioran il problema platonico dell'educazione o della mancanza di educazione dei desideri, proprio come viene spiegato in un passo di *Écartèlement*: «Se la saggezza si definisce in opposizione al desiderio, è perché si dedica a renderci superiori alle delusioni correnti, così come alle delusioni drammatiche, inseparabili, le une dalle altre, dal fatto di desiderare, di attendere, di sperare»⁵⁴⁸.

In particolare, come si evince da un altro passo della *Tentation*, gli oggetti delle nostre speranze e aspettative vengono determinati dai *ricordi* che noi nutriamo verso ciò che è stato fonte di piacere e di dolore; ricordi che, a loro volta, dipendono dal modo con cui la memoria li proietta nel futuro e nel passato:

I nostri piaceri non si perdono né spariscono: in un'altra maniera, ci segnano altrettanto dei nostri dolori. Quello che ci sembrava svanito per sempre ci salverà da una crisi e ci difenderà, a nostra insaputa, contro tale tentazione di abdicazione e abbandono; avrà creato in noi dei nuovi legami di cui non eravamo coscienti e rinforzato un ammasso di piccole speranze che controbilanceranno questa tendenza della nostra memoria a conservare solo le vestigia dell'atroce e del terribile. Perché è venale, la nostra memoria: sostiene la causa dei nostri dolori, si è *venduta* ai nostri dolori⁵⁴⁹.

Se la memoria può “vendersi” al miglior offerente, altrettanto potrà essere “comprata” da colui che sia in grado di *corromperla*. In entrambi i casi, osserverebbe Platone, si tratta di accordare la memoria alla capacità razionale di valutare la dimensione “reale” delle nostre speranze

⁵⁴⁷ HU, «Mécanisme de l'utopie», p. 490: «Quelle que soit la grande ville où le hasard me porte, j'admire qu'il ne se déclenche pas tous les jours des soulèvements, des massacres, une boucherie sans nom, un désordre de fin du monde. Comment, sur un espace réduit, tant d'hommes peuvent-ils coexister sans se détruire, sans se haïr mortellement? Au vrai, ils se haïssent, mais ils ne sont pas à la hauteur de leur haine. Cette médiocrité, cette impuissance sauve la société, e assure la durée et la stabilité».

⁵⁴⁸ E, «Ébauches de vertige», p. 995.

⁵⁴⁹ TE, «Rages et résignations», p. 411: «Nos plaisirs ne se perdent ni ne disparaissent; d'une autre manière, ils nous marquent autant que nos douleurs. Tel d'entre eux qui nous semblait à jamais évanoui nous sauvera d'une crise et plaidera, à notre insu, contre telle de nos déceptions, contre telle tentation d'abdication et d'abandon; il aura créé en nous de nouvelles attaches dont nous ne sommes pas conscients et renforcé un tas de petits espoirs qui contrebilanceront cette tendance de notre mémoire à ne conserver que les vestiges de l'atroce et du terrible. Car elle est vénale notre mémoire: elle soutient la cause de nos douleurs, elle s'est *vendue* à nos douleurs».

e paure in relazione alla “distanza di tempo” che ci separa dai ricordi che le hanno causate. Da questa prospettiva platonica, una visione filosofica comporta necessariamente una diminuzione del sentimento tragico dell’esistenza, che viene riconfigurata secondo le “giuste proporzioni” della ragione. D’altro canto – come puntualizzerebbe antiplatonicamente Cioran – non si tratta di spiegare razionalmente la tragica mancanza di senso dell’esistenza, ma di *corrompere* la nostra ragione con “l’imparziale” e ironica constatazione del lato farsesco di questa tragedia, onde evitare sia una conclusione poeticamente troppo sublime che una deduzione filosoficamente troppo coerente sulla realtà⁵⁵⁰:

Conoscere, è *vedere*, non significa né sperare né intraprendere. [...] È per mancanza di finezza che si conducono fino in fondo i propri atti e i propri pensieri. Uno spirito delicato ripugna alla tragedia e all’apoteosi: le disgrazie e le palme lo esasperano altrettanto della banalità. *Andare troppo lontano*, è offrire inevitabilmente una prova di cattivo gusto. L’esteta ha in orrore il sangue, il sublime e gli eroi... Stima ancora e soltanto i buffoni...⁵⁵¹

Rispetto a quanto detto, c’è un aspetto di Platone solitamente trascurato e che può emergere in modo più incisivo in un confronto con Cioran. Il prigioniero che si è liberato dalle catene – racconta Platone – si trova in due diversi momenti in una situazione imbarazzante: quando esce dalla caverna, disorientato e impacciato a causa dell’accecante luce del sole, a cui non è *ancora* abituato; e quando rientra nella caverna, a causa dell’oscurità sotterranea a cui non è *più* abituato. Soprattutto nel secondo caso, e qualora egli si mettesse a discutere di ombre con i vecchi compagni di prigionia, «mentre vede male perché i suoi non si sono ancora assuefatti, [...] *non si renderebbe forse ridicolo*, non si direbbe di lui che, salito quassù, ne è tornato con gli occhi rovinati, e dunque non val la pena neppure di tentare l’ascesa?» (*Resp.* VII 517a). Domanda a cui Platone risponde poco più avanti, quando scrive:

Ma chi fosse dotato di ragione ricorderebbe che i disturbi agli occhi sono di due tipi e dipendono da due cause: il passaggio dalla luce all’oscurità e dall’oscurità alla luce. Pensando allora che lo stesso può accadere all’anima, quando si scorga un’anima turbata e incapace di distinguere qualcosa, non se ne riderebbe stupidamente, ma si indagherebbe se essa, provenendo da una vita più luminosa, è offuscata per mancanza di abitudine alle tenebre, oppure se, giungendo a una luce

⁵⁵⁰ Cfr. N. CAVAILLES, *Le corrupteur corrompu. Barbarie et méthode dans l’écriture de Cioran*, Paris, Le Manuscrit, 2005.

⁵⁵¹ PD, «Défense de la corruption», p. 88: «Connaître, c’est *voir*; ce n’est pas ni espérer ni entreprendre. [...] C’est par manque de finesse qu’on mène jusqu’au bout ses actes et ses pensées. Un esprit délié répugne à la tragédie et à l’apothéose: les disgrâces et les palmes l’exaspèrent autant que la banalité. *Aller trop loin*, c’est donner infailliblement une preuve de mauvais goût. L’esthète tient en horreur le sang, le sublime et les héros... Il ne prise encore que les farceurs...».

maggiore da una grande ignoranza, è abbagliata da un riverbero troppo splendente; e così si riterrebbe la prima felice per la sua sorte e la sua vita, mentre si compiangerebbe la seconda; *e se si volesse riderne, il riso a proposito di questa sarebbe meno grottesco* che non a proposito di quello che scende dalle altezze della luce (518a-b).

In queste righe il “metafisico” Platone – lungi dal fissare il suo sguardo esclusivamente sull’essenza immutabile delle idee – mostra tutta la sua sensibilità nei confronti della *contingente alternanza di luci ed ombre* che connota la realtà. Per delineare la condizione del saggio, che ride-scende tra gli altri uomini (nella città-caverna) dopo aver contemplato la luce iperuranica delle idee (il sole), Platone non utilizza una metafora che risalta la “superiorità” del filosofo rispetto a chi lo circonda, bensì una metafora che ne rivela l’apparente e provvisoria “inferiorità”: allo stesso modo di colui che non sopporta il bagliore della luce, perché ha trascorso troppo tempo in un luogo tenebroso, anche il filosofo potrebbe inciampare goffamente in una stanza buia, perché i suoi occhi devono riadattarsi alla mancanza di luminosità delle incongruenze quotidiane. Certo, quando avrà rieducato il suo sguardo all’oscurità, il prigioniero liberato scorgerà gli oggetti della caverna «mille volte meglio» degli altri compagni incatenati (520b), perché, oltre a distinguere perfettamente i profili delle ombre, avrà anche le competenze per relazionarli agli oggetti di cui sono una proiezione. Similmente, il Socrate platonico dimostrerà che le sue proposte di riforma sembrano ridicole, assurde e troppo radicali soltanto in un primo momento, se giudicate rispetto ai criteri non razionali delle costituzioni attualmente in vigore – che sono invece e per davvero ridicole, in quanto del tutto incapaci di garantire la giustizia sociale⁵⁵². In un secondo momento, e se giudicate secondo i criteri della ragione, le sue proposte si riveleranno come le migliori e le più desiderabili, e dunque da prendere in seria considerazione per pensare a un diverso paradigma di giustizia⁵⁵³.

⁵⁵² Nel libro V (451a), Socrate osserva: «Ma costruire l’argomentazione nel mezzo di una condizione di dubbio e di ricerca, proprio come faccio io, è temibile e rischioso: il timore non è di incorre nel ridicolo (questo sarebbe davvero infantile), ma di mancare la presa sulla verità, e di precipitare non da solo, ma trascinando con me anche gli amici, proprio sulle cose in cui meno si dovrebbe cadere in errore». Mario Vegetti nota che l’apparente ridicolaggine e assurdità delle proposte politiche della *Repubblica* è spesso spiegata come conseguenza dell’ironia platonica, il cui senso nascosto sarebbe il contrario di quello esplicito (dunque non “utopico” e finalizzato a un capovolgimento della realtà, ma “conformista” e in difesa di essa). Tuttavia ciò è contraddittorio, perché implicherebbe che Platone, per dissimulare un messaggio tradizionale e confortante, avrebbe deciso di esporre *«apertis verbis»* tutta una serie di tesi scandalose per l’opinione pubblica (comunanza di donne e figli, abolizione della proprietà privata e della famiglia, nudità e promiscuità delle donne nelle palestre, governo dei filosofi), e destinate ad irritare l’autorità politica» («*Un paradigma in cielo*». *Platone politico da Aristotele al Novecento*, Roma, Carocci, 2009, p. 136). Sembra più opportuno ritenere che Platone, sottolineando il rischio di cadere nel ridicolo, stia invece confessando, in modo ironico, il pericolo concreto a cui ci si espone chi si assume la responsabilità di difendere un’idea radicale, che potrebbe essere condannata dall’autorità vigente proprio perché mette *seriamente in ridicolo* le leggi e le consuetudini a cui si oppone. Su questo punto vedi anche D.R. MORRISON, *The Utopian Character of Plato’s Ideal City*, in G.R. FERRARI (a cura di), *The Cambridge Companion to Plato’s ‘Republic’*, cit., pp. 232-255.

⁵⁵³ VEGETTI, «*Un paradigma in cielo*», cit. pp. 162-167.

Ciò che ci interessa evidenziare, ad ogni modo, è il seguente dettaglio: a differenza degli idealisti più ortodossi e sistematici, e degli utopisti più incorruttibili, Platone *ammette il senso del ridicolo* attinente alla ricerca della verità e – pur difendendo con assoluto rigore le ragioni di questa ricerca – non nasconde il rischio di fallire in modo grottesco lo sforzo di confutazione del falso. Nel mito della caverna questo fallimento è rappresentato dalla violenta reazione dei prigionieri al tentativo di condurli verso l'esterno (517a), come se essi stessero accusando il loro ipotetico liberatore di averli voluti ingannare, per aver detto loro che le ombre non sono la fine di tutte le cose...

Cioran, in una pagina molto densa della *Chute dans le temps*, ritrae l'uomo come «un'ombra alle prese con dei simulacri, un sonnambulo che *si vede* marciare, che contempla i suoi movimenti senza discernerne la direzione né la ragione»⁵⁵⁴. I movimenti di questo sonnambulo – che ricordano quelli di una marionetta *senza fili* – non solo tradiscono l'inerzia di una volontà “meccanicamente” orientata al male, ma segnalano anche una totale mancanza di interesse nei confronti della verità e dell'essenza delle cose. Per quale ragione, d'altronde, un sonnambulo dovrebbe diffidare delle ombre? E per quale motivo qualcuno, nella fattispecie il filosofo, dovrebbe impegnarsi a spiegare la *necessità del risveglio* a chi cammina dormendo?

Sarebbe l'ennesimo goffo tentativo di imporre una *forma* ragionevole (e ideale) a un *contenuto* irragionevole (e reale). Una situazione che, già nel *Livre des leurres*, Cioran sentenziava in questi termini: «Dal punto di vista delle apparenze, l'obiezione fondamentale alle essenze è la seguente: esse non appartengono alla vita»⁵⁵⁵. Ossia: esse stanno *al di fuori della caverna platonica*, nella misura in cui la caverna configura il perimetro discutibile e metaforico della vita. Tuttavia, come si è visto nel primo capitolo, Cioran è il primo a sostenere che l'uomo è uscito dalle spelonche sotterranee per divenirne «l'architetto» maldestro, con la disperata intenzione di *progettare* (artificialmente e, dunque, razionalmente) un *luogo ideale* in cui egli potesse sfuggire alla noia e alla paura atavica di «ritrovarsi con se stesso, con il suo fondo intemporale»⁵⁵⁶.

Questa *paura*, tanto per Cioran quanto per Platone, dipende dall'incapacità di giudicare la nostra “ombra” secondo le sue giuste proporzioni e relativamente alle sue effettive capacità, ma con una differenza importante: per Cioran la paura di noi stessi non ci immobilizza nelle nostre illusioni, ma trasforma queste illusioni in uno stimolo che, «impedendoci di vivere all'unisono con noi stessi, ci obbliga ad affermarci *attraverso la fuga*»⁵⁵⁷.

⁵⁵⁴ CT, «L'arbre de vie», p. 529.

⁵⁵⁵ LL, p. 250.

⁵⁵⁶ CT, p. 531. Cfr. ZAHARIA, *Ennui et histoire*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. I, cit., pp. 37-46.

⁵⁵⁷ CT, p. 528.

A tal riguardo, l'utopia potrebbe simboleggiare l'ultima tappa di questo *desiderio di fuga dalla vera immagine di noi stessi*. Nella successiva sezione del capitolo, vedremo che un desiderio del genere si traduce anche nella tendenza antropologica a credersi *superiori* al proprio prossimo, e dunque legittimati a dominarlo.

3.2) Statue, lupi, tiranni

Nei *Cahiers* Cioran paragona il suo procedimento a quello dei pittori e spiega in questi termini la sua affinità “metafisica” con la tecnica pittorica:

disegno, ossia *scrivo* i contorni di un testo; poi sviluppo, procedo per strati successivi, il che comporta necessariamente contraddizioni, incompatibilità, contrasti; è un rischio da correre, che corro. / Ma uno spirito coerente, che fa? Pone una definizione e non vuole abbandonarla; *viola* il problema di cui si occupa, lo tortura; la logica ci guadagna, la vita ne soffre. Anche lui, corre i suoi rischi⁵⁵⁸.

Similmente a Montaigne, Cioran sfrutta la metafora della pittura per giustificare il proprio stile filosofico, uno stile che lo distanzia in modo “antiplatonico” dalla coerenza metodica della dialettica: egli sostiene infatti di “disegnare” le sue pagine come un pittore, per *contrastati cromatici* e grazie alla *stratificazione* non sistematica di momenti divergenti⁵⁵⁹. Come scrive già in *Sur les cimes du désespoir*, le «prestidigitazioni della bellezza» (di un volto, di un paesaggio o del mondo stesso) dipendono da questa serie di contraddizioni, al di fuori delle quali l'arte non avrebbe ragion d'essere, poiché «il fenomeno estetico esprime questo prodigio: rappresentare *l'assoluto attraverso la forma*, oggettivare l'infinito sotto [le antinomie] delle figure finite»⁵⁶⁰. In queste righe giovanili Cioran difende un «sentimento estetico» dell'esistenza che, come precedentemente esaminato, è orientato alla visione tragica e romantica del sublime⁵⁶¹. Negli anni francesi, in cui cercherà di diminuire le “contaminazioni” della tragedia in nome di alcune certezze “futili” sulla storia e sugli uomini, egli continuerà nondimeno a preoccuparsi della *forma* estetica da conferire al non senso universale. Una preoccupazione che si rifletterà anche sulla concezione

⁵⁵⁸ C, pp. 31-32: «Je procède comme les peintres; je dessine, je veux dire, *j'écris* les contours d'un texte; puis, j'étoffe, je procède par couches successives; ce qui entraîne nécessairement contradictions, incompatibilités, disparates; c'est un risque à prendre, que je prends. / Mais un esprit cohérent, que fait-il? Il pose une définition et ne veut en démordre; il *viole* le problème dont il traite, il le torture en tout cas; la logique y gagne; la vie en souffre. Lui aussi, il prend ses risques».

⁵⁵⁹ Cfr. S. STOIJAN, *Cioran, «l'élagueur invétéré»*, in *L'Herne, Cioran*, cit., pp. 169-172., dove l'autrice evidenzia che Cioran non procede solo come un pittore che accumula uno strato sopra l'altro, ma anche come un «giardiniere inveterato», intento a diminuire e a “potare” le sue parole in cerca della formula essenziale.

⁵⁶⁰ CD, «Prestidigitations de la beauté», p. 97.

⁵⁶¹ *Infra*, cap. I.

della propria soggettività, poiché, per *incorniciare* l'insensatezza del mondo, bisogna abbozzare in primo luogo i *contorni* di colui che diagnostica il grottesco circostante: una "cornice di sé" all'interno della quale non si disperdano né le proprie ossessioni né la goffaggine disordinata dei propri sentimenti. Ed è questo il «rischio» pittorico che Cioran si assume, quello di *dipingere* i suoi sentimenti, le sue paure e le sue perplessità accumulate di strato in strato, di giorno in giorno, di fallimento in fallimento: *sfumature* del nulla, del desiderio e del dolore. Come osserva Mihaela-Gențiana Stănișor, non si tratta solo di soffrire, e nemmeno di esprimere questa sofferenza attraverso una soggettiva «estetica del mal-essere», ma anche di convertire questo malessere in una *lamentazione ludica e lucida* rivolta contro la pretesa di usare la parola per censurare il bisogno di gridare e lamentarsi⁵⁶².

Quando si legge Cioran si ha in effetti la sensazione che le sue *constatazioni* siano il risultato di una *crisi epilettica* descritta in terza persona, di una *sentenza* cesellata secondo i dettami di una *prognosi*, di una *maledizione* sussurrata al modo di una *confessione*⁵⁶³. Nello stesso istante, si percepisce nelle sue riflessioni un movimento inverso, che conduce dall'imparzialità di un *sillogismo* al delirio di una *convulsione*, dal rigore museale di un'*esposizione* alla macabra metodicità di una *macellazione*⁵⁶⁴. Sia in un caso che nell'altro – ed è un'esperienza nota a tutti i lettori di Cioran – si ha a che fare con una serie di paradossi che non si limitano ad esprimere la «passione per l'assurdo»⁵⁶⁵, ma che riformulano tale passione come un *paradosale equilibrio* tra le divergenti estremità dell'esistenza: come se si trattasse del gesto elegante di un «funambolo dell'intollerabile», per riprendere l'efficace definizione di Mario Andrea Rigoni⁵⁶⁶.

E così Cioran – che intitola *Atrophie du verbe* la prima parte dei *Syllogismes* – ammette lacerantemente nella parte finale del testo che il segreto del suo «adattamento alla vita» è stata l'abitudine a cambiarsi «di disperazione come ci si cambia di camicia»⁵⁶⁷. Eppure poco prima – e da buon disadattato, che si sente «dusingato e stimolato dalla disgrazia» – Cioran scrive che «in ognuno di noi esiste un fanfarone dell'Incurabile», che sopravvive solo per la «facoltà di esagerare i nostri mali [...] attribuendo loro proporzioni inusitate»⁵⁶⁸. Una sproporzione che non

⁵⁶² M.G. STANISOR, «*Vérités de tempérament*». *Précis de la lamentation ontique/po(i)étique*, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. II, cit. pp. 85-96. Cfr. anche ID., *Cioran et la décomposition de la mort de tous les jours*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IX, cit., pp. 132-137; C. VALCAN, *Le luxe de la lucidité*, in «Alkemie», n. 6, dicembre 2010, pp. 11-26.

⁵⁶³ Cfr. M.G. STANISOR, «*Aveux et anathèmes' ou la transfiguration de la philosophie*», in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. I, cit., pp. 47-54; ID., *Cioran ou comment l'excès peut (dé)construire*, in «Alkemie», n. 6, 2010, pp. 231-234.

⁵⁶⁴ Cfr. S. JADEAU, *Cioran, «l'indélicé»*. *La tentation du bouddhisme*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. I, cit., pp. 21-35.

⁵⁶⁵ Cfr. A. CASTRINUOVO, *Emil Michel Cioran*, Napoli, Liguori, 2009.

⁵⁶⁶ M.A. RIGONI, *E.M. Cioran, il funambolo dell'intollerabile*, in «Nuovi argomenti», gennaio-giugno 1980, pp. 21-23.

⁵⁶⁷ SA, «Aux sources du vide», p. 253.

⁵⁶⁸ *Ivi*, pp. 251-252.

deforma solo la percezione delle cose, ma anche il linguaggio con cui se ne parla: ragion per cui le “distorsioni ottiche” delle nostre impressioni si riflettono sulle “aberrazioni verbali” delle nostre parole⁵⁶⁹. Un contrasto dialettico che genera sia il desiderio di arrendersi al silenzio, sia la tentazione di assecondare il grido e che si traduce nell'alchimia stilistica capace di declinare all'odio la chiarezza e il rigore cartesiani⁵⁷⁰.

Lo stesso Cioran, con sconcertante limpidezza, ammette di non «sapere se l'uomo si servirà ancora a lungo della parola o se recupererà poco a poco l'uso delle urla»⁵⁷¹. Un dubbio ripreso nell'*Inconvénient*, dove si legge: «Una trasmissione sui lupi, con svariati esempi di *ululati*. *Che lingua!* Non ne esiste una più straziante. Non la dimenticherò mai e in futuro, nei momenti di grande solitudine, mi basterà ricordarla distintamente per avere la sensazione di appartenere a una comunità»⁵⁷².

Quest'ultimo aforisma è particolarmente importante per una ragione: i versi di un branco di lupi, dopo essere stati paragonati alla lingua degli uomini, vengono connessi all'idea di società. In aggiunta, l'ipotetica *comunità di lupi* sembra offrire una via di fuga alla solitudine che la vicinanza con gli uomini evidentemente non aveva concesso. I lupi diventano dunque una metafora per esprimere la condizione politica degli uomini, la cui vicinanza alle fiere viene testimoniata anche in *Histoire et utopie*, dove Cioran parla così della sua gioventù:

Quando ripenso a quei momenti di entusiasmo e di furore, alle speculazioni insensate che devastavano e obnubilavano il mio spirito, non li attribuisco più a dei sogni di filantropia e distruzione, all'ossessione di non so quale purezza, ma a una tristezza bestiale che, dissimulata sotto la maschera del furore, si dispiegava a mie spese e di cui ero nondimeno complice, felice di non dover scegliere, come tanti altri, tra l'insipido e l'atroce. Dato che l'atroce mi veniva devoluto, cosa potevo desiderare di meglio? Avevo *un'anima di lupo*, e la mia ferocità, nutrendosi di se stessa, mi appagava, mi lusingava: ero, insomma, *il più felice dei licantropi*.⁵⁷³

⁵⁶⁹ Cfr. C, p. 30: «Tout ce sur quoi je porte mes regards se défigure pour toujours. Mon strabisme se communique aux choses».

⁵⁷⁰ Cfr. G. CERONETTI, *Cioran. Lo squartatore misericordioso*, prefazione a E. CIORAN, *Squartamento*, tr. it., Milano, Adelphi, 1986, p. 12, dove l'autore scrive: «Pigliare l'argot come veicolo dell'odio, l'operazione di Céline, è certo più naturale che piegare all'odio il linguaggio cartesiano, la novità di Cioran. Il suo odio però non diventerebbe né miracolo linguistico né realtà di pensiero se non si riscattasse come strumento puro di indagine, metodo per conoscere. Qui è la creazione, in cui è anche lecito sospettare amore dissimulato, la scheggia caduta, nelle grandi vesciche misantropiche, della gelosia di Dio».

⁵⁷¹ SA, «Aux sources du vide», p. 257.

⁵⁷² I, p. 883. Corsivi miei.

⁵⁷³ HU, «Sur deux types de société», p. 434: «Lorsque je songe à ces moments d'enthousiasme et de fureur, aux spéculations insensées qui ravageaient et obnubilaient mon esprit, je les attribue maintenant non plus à des rêves de philanthropie et destruction, à la hantise de je ne sais quelle pureté, mais à une tristesse bestiale qui, dissimulée sous le masque de la ferveur, se déployait à mes dépens et dont j'étais néanmoins complice, tout ravi de n'avoir pas, comme tant d'autres, à choisir entre le fade et l'atroce. L'atroce m'étant dévolu, que pouvais-je désirer de

Alcune pagine dopo, nel terzo capitolo di *Histoire et utopie*, Cioran accosta la sua somiglianza con i lupi alla controversa proposta pedagogica offerta dalla tirannide e afferma che «un mondo senza tiranni sarebbe altrettanto noioso di un giardino zoologico senza iene»⁵⁷⁴. Paragonando il tiranno a una belva o a un licantropo, Cioran si rifà a una lunga tradizione filosofica riscontrabile anche nel corpus dei dialoghi platonici, e in particolare nella *Repubblica*, stando alla quale la sfrenatezza del potere assoluto e la mancanza di equilibrio incarnata dai tiranni evoca la ferocia assassina di un lupo assetato di sangue⁵⁷⁵.

Nel primo libro della *Repubblica*, infatti, preannunciando la severa discussione con Trasimaco sulla natura del potere, Socrate confessa di aver fortunatamente fissato per primo lo sguardo del suo avversario e di aver così evitato il rischio di ritrovarsi senza voce (336d), evocando l'antica credenza popolare per cui chi veniva visto per primo da un lupo non poteva più parlare⁵⁷⁶. Nel secondo libro il cane da guardia, che sa *ricoscere* gli amici dai nemici, viene definito «desideroso di apprendere» (*philomathes*) e per questo accostato al filosofo (376a-b); nel terzo libro, parlando dell'educazione dei custodi, si manifesta però la preoccupazione che essi, approfittando della loro forza, possano «comportarsi da lupi» e «trasformarsi da benevoli alleati in selvaggi padroni» (416a-b); nell'ottavo libro, si racconta che il protettore del popolo degenera in tiranno perché assomiglia all'uomo del mito di Licaone, che si tramuta in lupo dopo aver mangiato le interiora di vittime umane (565d); una metamorfosi che anticipa quella dell'*eros* filosofico in *eros tyrannos* del nono libro, dove il tiranno viene dipinto come un folle bramoso in preda alla malinconia e all'ubriachezza, che agisce da sveglio come nel peggiore dei suoi sogni, quando tutti i desideri contrari alla ragione, alla legge e alla natura prendono il sopravvento sull'animo del dormiente (573b-574c). In questi riferimenti non solo si nota la contrapposizione tra lupo e cane, ma anche la loro vicinanza, ovvero il rischio e la possibilità che uno si trasformi nell'altro, e viceversa; particolare che concorda sia con l'ipotesi per cui il tiranno si possa convertire alla filosofia (499b-c), sia con la possibilità che il filosofo possa arrendersi alla tirannide della sofistica e della funesta retorica⁵⁷⁷. Non è un caso che, nel *Sofista* (235a-c), il filosofo venga paragonato a un cacciatore che cattura il nemico della dialettica nelle "reti" della

mieux? J'avais *une âme de loup*, et ma férocité, se nourrissant d'elle-même, me comblait, me flattait: j'étais en somme *le plus heureux des lycanthropes*». Corsivi miei.

⁵⁷⁴ HU, «À l'école des tyrans», p. 469. Vedi anche l'intervista con Benjamin Ivry, dove Cioran commenta questo passo (E, 207-208).

⁵⁷⁵ Cfr. L.L. CANINO, *La belva*, in M. VEGETTI (a cura di), *La 'Repubblica'*, vol. I, Napoli, Bibliopolis, 1998, pp. 223-231.

⁵⁷⁶ *Ivi*, p. 223.

⁵⁷⁷ Cfr. C. MAINOLDI, *L'immagine del lupo e del cane nella Grecia antica*, Paris, Ophrys, 1984; M. DETIENNE, J. SVENBRO, *I lupi a banchetto o la città impossibile*, in M. DETIENNE, J.P. VERNANT (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, tr. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1982, pp. 149-163.

verità; così come, nel *Fedone* (82a), Socrate ricorda ai suoi interlocutori che le anime favorevoli alle ingiustizie, tirannidi e rapine pagheranno il loro culto alla falsità reincarnandosi in forma di lupi, nibbi e avvoltoi (ossia in forma di bestie violente e rapaci)⁵⁷⁸.

Nei passi citati il lupo simboleggia un animale a cui, da un lato, è preclusa la giustizia e la verità (come il sofista), ma che, dall'altro, si dedica a perpetuare l'ingiustizia e la falsità (come il tiranno): una belva che, ad ogni modo e in ogni circostanza, utilizza la violenza come “metodo” di coercizione argomentativa. Il filosofo, in quanto cane da caccia sensibile “all'odore” del vero, dovrebbe dunque rappresentare colui in grado di confutare dialetticamente – ma non violentemente – la dispotica volontà di prevaricazione del sofista-tiranno. Tuttavia, se il filosofo può e deve “braccare” il sofista, è proprio per il motivo che essi condividono lo stesso “terreno di caccia” simbolico: ossia la *confutazione*, la quale implica sempre, e suo malgrado, il desiderio (tanto politico quanto filosofico) di avere “ragione dell'altro”⁵⁷⁹.

Scopo di Platone è dimostrare che soltanto il filosofo vuole confutare il proprio prossimo per *parlare in modo più vero con lui*, ponendo così le condizioni per una convivenza pacifica e sincera; viceversa, il sofista vorrebbe confutare chi gli è accanto esclusivamente *per farlo tacere*, ponendo così le premesse per un'affermazione autoritaria. Ed è anche in virtù di questo che, nel primo libro della *Repubblica*, Socrate si oppone al “sofista” Trasimaco, il quale riduce senza esitazione la virtù della giustizia ai vantaggi del più potente. Un'opposizione che difficilmente troverebbe il consenso di Cioran, il quale, a differenza di Platone, non nutre alcuna speranza “socratica” sulla superiorità morale e intellettuale del filosofo, al punto tale da proporre il seguente ritratto:

Abbastanza diseredato da perseguire la felicità, ma troppo orgoglioso per trovarla o per rassegnarvisi, al contempo reale e irreal, temibile e impotente, [il filosofo] fa pensare a un intruglio di belva e di fantasma, a un furioso che vivrebbe per metafora⁵⁸⁰.

Cioran sostiene evidentemente che le azioni dei filosofi, e a maggior ragione i loro pensieri, non si muovono nell'orizzonte platonico del bene e del vero, ma in quella del rancore e del risentimento. E se non arriva a dichiarare che essi odiano verità, non si astiene però dal constatare che «pensare è vendicarsi con astuzia, è saper camuffare le nostre meschinità e velare i

⁵⁷⁸ CANINO, *La belva*, cit., p. 228.

⁵⁷⁹ Cfr. M. CANTO, *Entre chien et loup : le philosophe et le sophiste*, in AA. VV., *Positions sur la sophistique*, Paris, Vrin, 1986, 27-51.

⁵⁸⁰ HU, «Odyssée de la rancune», p. 483: «Assez déshérité pour poursuivre le bonheur, mais trop orgueilleux pour le trouver ou s'y résigner, tout ensemble réel et irréel, redoutable et impuissant, il fait songer à un mélange de fauve et de fantôme, à un furieux qui vivrait par métaphore».

nostri istinti peggiori»⁵⁸¹. Di conseguenza, se proseguiamo nel nostro ipotetico dialogo con la *Repubblica*, Cioran dovrebbe simpatizzare non per Socrate, ma per Trasimaco, per l'abile e temibile sofista (337a) che, simile a una belva, sbrana l'avversario con «discorsi rigorosi» (340e). Per comprendere le ragioni di questa ipotesi, è però necessario esaminare in modo dettagliato il dialogo tra Socrate e Trasimaco.

All'inizio della *Repubblica*, Socrate discute con il vecchio Cefalo e con il di lui figlio Polemarco sul rapporto tra ricchezza, giustizia e amicizia, focalizzando l'attenzione su come l'uomo giusto debba gestire con rettitudine il suo patrimonio e le sue relazioni interpersonali⁵⁸². Grazie alla rabbiosa entrata in scena del logografo Trasimaco (il cui nome significa «il violento combattente»), il dibattito sulla giustizia si sposta dall'ambito privato a quello pubblico e Socrate trova finalmente un vero antagonista, che lo costringa ad affrontare la questione del potere a prescindere dai suoi postulati etico-metafisici sull'essenza del bene⁵⁸³. A dispetto della drastica serietà delle affermazioni di Trasimaco, le capziosità socratiche su ciò che l'uomo deve essere e su ciò che l'uomo non può né essere né fare tradiscono una certa ingenua ridicolaggine, buona soltanto per qualche interlocutore sprovvisto e incompetente⁵⁸⁴. Come osserva Mario Vegetti, l'intera *Repubblica* è una risposta alle paradossali ma efficientissime provocazioni del personaggio Trasimaco, al quale Platone affida uno specifico ruolo dialogico: quello «di rigore, di portare alle conclusioni estreme e alla massima chiarezza» alcune premesse tipiche della cultura greca sul rapporto tra giustizia (*dikaiosisyne*) e potere (*to archon*), tra giusto (*dikaion*) e legale (*nomimon*); un rigore volto a smascherare gli effettivi meccanismi alla base di ogni sistema di governo e l'incoerenza di ogni moralizzazione del discorso politico⁵⁸⁵.

Con estrema chiarezza, dunque, Trasimaco asserisce la prima di due tesi scandalose, ossia che il giusto è «l'utile del più forte» (338c). Infatti, argomenta il retore, è giusto solo ciò che le leggi impongono di osservare; le leggi, però, sono promulgate da coloro che detengono il potere, i quali – indipendentemente dalla forma costituzionale del governo a cui appartengono (tirannia, aristocrazia, democrazia) – le emanano con il solo scopo di mantenersi al potere; di conseguenza, sia che si tratti di un singolo, un gruppo o una maggioranza, chi detiene il potere attraverso le leggi è *forte*; ma poiché la legge promulgata da colui che è forte stabilisce anche

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² Per un profilo di questi due personaggi nel I libro si veda: S. CAMPESE, *Cefalo*, in M. VEGETTI (a cura di), *La 'Repubblica'*, vol. I, cit., pp. 133-158; S. GASTALDI, *Polemarco*, in M. VEGETTI (a cura di), *La 'Repubblica'*, vol. I, cit., pp. 171-192.

⁵⁸³ Cfr. G. GIANNANTONI, *Il libro I della Repubblica di Platone*, in «Rivista critica di storia della filosofia», XII, 1957, pp. 123-145.

⁵⁸⁴ C. SINI, *La virtù politica. Filosofia e antropologia*, Milano, Jacabook, 2004, p. 64.

⁵⁸⁵ M. VEGETTI, *Trasimaco*, in ID. (a cura di), *La 'Repubblica'*, vol. I, cit., pp. 239-241.

ciò che giusto, si può coerentemente concludere che il *giusto* coincida con l'interesse dei forti a mantenere il loro potere nei confronti dei sudditi (338d-e)⁵⁸⁶.

Trasimaco confuta qui la convergenza socratica tra giustizia e virtù (*arete/dikaiosyne*) e dimostra che la legge non dipende né dai dettami degli dèi né dalla comune volontà dei cittadini, bensì dal potere di chi detiene la forza (*kratos*) e dalla sua specifica volontà di utilizzare questa forza per legiferare in favore del proprio consolidamento del potere e della propria stabilità (338e)⁵⁸⁷. Premesso questo, ne consegue che il potere, *se funziona in quanto potere, non può mai essere ingiusto*: ingiusti saranno soltanto i sudditi che decidano di trasgredire il criterio di giustizia stabilito dalle leggi, e nessun altro. Ma il potere, in sé e per sé, non è né giusto né sbagliato, perché si configura come un “meccanismo” perfettamente *neutro* da un punto di vista dei valori, che deve “limitarsi” a garantire la conservazione del potere alla classe che governa. Il nucleo teorico del pensiero di Trasimaco, infatti, consiste «nel considerare il potere anteriore alla legge e perciò esterno alla sfera normativa che questa istituisce»: un assunto che gli consente di condurre a termine con successo «questo rarefatto smascheramento del rapporto fra politica e dimensione morale»⁵⁸⁸.

Socrate tenta di rispondere a Trasimaco definendo l'arte politica come quella tecnica (*technè*) attraverso cui il governante si occupa dell'utile dei *più deboli*, in base al principio generale per cui ogni arte non si preoccupa del proprio utile ma di quello del suo oggetto specifico, al modo della medicina, definita come arte del prendersi cura dei corpi malati, o della pastorizia, definita come arte del prendersi cura del gregge; al che Trasimaco controbatte con sarcasmo che i pastori e i bovani non allevano i buoi per il bene del gregge, ma per venderli e trarne un guadagno (342a-e). Poco dopo il retore proclama la sua seconda scandalosissima tesi, stando alla quale «la giustizia è un bene altrui», perché il suddito che la rispetta fa l'interesse non suo, ma del più forte; mentre l'ingiustizia sarebbe un «bene proprio» e di esclusiva proprietà dei potenti, perché essi agiscono invece per il loro guadagno (343c). In tal modo, definendo il potente come ingiusto, Trasimaco esprime un giudizio morale sulla politica, abbandonando di fatto la neutralità valoriale precedentemente difesa: adesso egli vuole dimostrare da un punto di vista etico che l'ingiusto, in quanto potente, è anche l'uomo più felice, perché può prevaricare con violenza (*pleonektein*) sui giusti, accaparrandosi così anche la parte di beni e di felicità che sarebbe spettata

⁵⁸⁶ *Ivi*, p. 240.

⁵⁸⁷ Cfr. Anche il passo delle *Leggi* (IV 714c-d) dove Platone scrive: «le leggi, dicono, vengono stabilite nella città da quello che è di volta in volta l'elemento dominante [...] e verranno stabilite per lo scopo primario che consiste nel suo interesse a rendere stabile il potere».

⁵⁸⁸ VEGETTI, *Trasimaco*, cit., p. 246.

a qualcun altro⁵⁸⁹. Ragion per cui, egli conclude, l'uomo perfettamente felice sarà colui che è perfettamente ingiusto, ossia il tiranno, che riduce l'intera città in schiavitù grazie alla violenza e all'inganno (344a-c)⁵⁹⁰. Insomma, la vita migliore non è del pastore che si prende cura delle pecore del gregge, ma del lupo che le sbrana.

Il procedimento con cui Trasimaco giunge a una sentenza del genere è figlio di una fallacia retorica, che stona con l'impeccabile coerenza della prima tesi: se la giustizia compete ai sudditi, costretti a rispettare la legge del più forte, per una semplice inversione polare l'ingiustizia competerà ai fautori delle leggi, i potenti. Nella prima tesi, però, si era dimostrato proprio il contrario, ossia che non avrebbe avuto alcun senso distinguere tra giusto e ingiusto a livello del potere, perché questa distinzione implica la presenza della legge (è giusto chi la rispetta, non è giusto chi le disobbedisce), mentre il potere concerne proprio quei meccanismi che precedono la formulazione della legge medesima⁵⁹¹. L'improvviso cambio di registro e di qualità argomentativa di Trasimaco deve avere dunque un significato particolare per Platone, che utilizza probabilmente le contraddizioni del suo personaggio per rivelare una contraddizione inerente alla stessa questione politica. Secondo la convincente interpretazione di Vegetti, Platone potrebbe considerare la seconda tesi come la "verità" della prima, «non in senso logico ma in senso retorico, psicologico e politico; che voglia cioè indicare come il "rigore" concettuale della prima tesi intorno al potere, alla legge e alla giustizia finisca di fatto per portare alla legittimazione della violenza tirannica»⁵⁹².

In altri termini, se si parla di politica, non si può essere *neutrali*. Carlo Sini, approfondendo questa linea interpretativa, osserva che una critica davvero radicale del potere non si limita a constatare la sua logica inerziale, ma deve indagare il *perché* il potere funzioni in modo tale da conservare sempre e comunque se stesso⁵⁹³. Il che comporta una domanda antropologica sulla *pleonexia*, sul *desiderio di predominare*: domanda che conduce Socrate al fallimento, nel momento in cui cerca di convincere il suo avversario che il potere non è mai desiderabile, per gli obblighi e i doveri che dovrebbe comportare. Trasimaco, senza alcuna difficoltà, mostra che il potere è assolutamente desiderabile, proprio perché consente a colui che lo possiede di soddisfare i suoi

⁵⁸⁹ Sul concetto di *pleonexia* cfr. VEGETTI, *Quindici lezioni su Platone*, cit., pp. 86-103; ID., *Anthropologies of 'pleonexia' in Plato*, in M. MIGLIORI (a cura di), *Plato Ethicus*, Sankt Augustin, Academia, 2004, pp. 315-327; ID., *Passioni antiche: L'io collerico*, in S. VEGETTI FINZI (a cura di), *Storia delle passioni*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 39-73; S. GASTALDI, *Storia del pensiero politico antico*, Roma-Bari, Laterza, 1998, capp. III-VI; C. ROWE E M. SCHOFIED (a cura di), *The Cambridge History of Ancient Political Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

⁵⁹⁰ VEGETTI, *Trasimaco*, cit., pp. 250-251.

⁵⁹¹ Sulla mancanza di coerenza delle due tesi vedi J.P. MAGUIRE, *Thrasimachus or...Plato?*, in «Phronesis», XVI, 1971, pp. 142-163; J. ANNAS, *An introduction to Plato's Republic*, cit., p. 35.

⁵⁹² VEGETTI, *Trasimaco*, cit., p. 253.

⁵⁹³ SINI, *La virtù politica*, cit., pp. 68-74.

desideri e affermare la sua forza, legittimandolo a commettere indebitamente violenza nei confronti dei più deboli, affinché questi ultimi siano costretti a *ricoscerne la superiorità*⁵⁹⁴. Per questo il tiranno è l'uomo più felice, a patto di considerare la capacità e la legittimità di *fare del male* come unità di misura della felicità individuale. Ed è proprio in questo frangente che Socrate propone l'unica obiezione convincente contro l'idea della felicità dell'ingiusto: in una comunità di uomini perfettamente ingiusti, dediti a esercitare la *pleonexia* sia verso i sudditi che verso i propri simili, non sarebbe possibile nessuna forma di cooperazione per il mantenimento del potere, perché essi finirebbero con il distruggersi a vicenda.

Socrate sostiene che, se neppure una banda di ladri potrebbe esistere in base ai principi di una pura coercizione e sopraffazione, a maggior ragione non potrà riuscirci un esercito o una *polis* (351b-352a): «senza un certo livello di consenso al potere, senza norme condivise da chi lo detiene e da chi lo subisce, persino le strutture di un potere finalizzato all'oppressione e alla spoliazione non possono funzionare»⁵⁹⁵. Al che si potrebbe aggiungere che in una società di soli ladri, dove tutti si derubano a vicenda, nessun ladro potrebbe essere felice. Cosa che verrà dimostrata nel IX libro, dove Socrate parla dell'infelicità della città tirannica e spiega che il tiranno non può conoscere né la vera libertà né la vera amicizia, perché egli è innanzitutto un nemico di se stesso e un servo delle proprie passioni, le quali hanno *sovvertito* le sua facoltà razionali ed emotive, trasformandolo in un vigliacco in costante balia delle paure più folli (576a-577e)⁵⁹⁶. Lungi dall'essere l'uomo più invulnerabile e soddisfatto, il tiranno assomiglia a un proprietario di cinquanta schiavi obbligato a trasferirsi con la sua famiglia in un luogo isolato,

⁵⁹⁴ Sul desiderio di riconoscimento del tiranno vedi anche la lettura hegeliana di A. KOJÈVE, *Il silenzio della tirannide*, tr. it., Milano, Adelphi, 2004.

⁵⁹⁵ VEGETTI, *Trasimaco*, cit., p. 255.

⁵⁹⁶ Nel IV libro della *Repubblica* Platone suddivide l'anima in tre parti o istanze: razionale, irascibile e concupiscibile (*loghistikon*, *thymoeides* ed *epithymetikon*), individuando nella sola istanza concupiscibile la *parte desiderante dell'anima*. In seguito, nell'VIII libro, si prova che anche la città è suddivisa in tre parti come l'anima e che esiste, dunque, una corrispondenza isomorfa tra le due, in base alla quale entrambe devono coordinarsi tra loro secondo un preciso ordine assiologico e gerarchico, che sarà poi lo stesso tipo di *ordine e misura* che andrà a costituire il concetto stesso di giustizia – e dunque di felicità. Poiché le costituzioni non nascono né da una quercia né da una roccia, esse dovranno essere messe in relazione con la natura stessa degli uomini (544d-e), dei quali si dovrà indicare poi la tipologia (filosofo, aristocratico, oligarchico, democratico, tiranno) a seconda di quale parte dell'anima prevale in essi. Nel IX libro questa corrispondenza diventa più complessa, perché ognuna delle tre istanze si configura come *amante o desiderante* del suo specifico oggetto: così si definisce l'*epithymetikon* come amante di denaro e guadagno (*philochrematon*), lo *thymoeides* come amante di vittoria ed onore (*philonikon*, *philotimon*) e il *loghistikon* come amante di sapere e verità (*philomathes*, *philosophon*). Rispetto a tutto questo, il tiranno si rivela essere l'uomo più infelice e più malato, perché vuole governare gli altri senza essere nemmeno capace di governare se stesso, essendo completamente dominato dalla parte meno nobile della sua anima; la sua sventura viene perfino paragonata a quella di un *corpo infetto e incontinente*, costretto a condurre una vita non ritirata ma in continua competizione con i corpi altrui (579 c-d). Al riguardo si veda: T.M. ROBINSON, *Plato's Psychology*, Toronto, University of Toronto Press, 1970; W. KÜHN, *Caractères collectifs et individuels. Platon, République IV*, 434d2-436b3, in «Revue de philosophie ancienne», 1, 1994, pp. 45-64; G.R.F. FERRARI, *The three-part soul*, in ID. (a cura di), *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 165-201; N. BLÖSSNER, *The City-Soul Analogy*, in FERRARI (a cura di), *The Cambridge...*, cit., 345-385; S. CAMPESE, *Epithymia / epithymetikon*, in VEGETTI (a cura di), *La Repubblica*, vol. III, cit., pp. 245-256.

lontano dalla città, dove *nessuna legge* potrebbe imporre ai numerosi servitori di non ribellarsi all'autorità del loro padrone: egli vivrebbe allora nella sua casa come un *prigioniero*, in preda al costante terrore di morire, insieme ai propri cari, per mano di questi ipotetici e affrancati schiavi desiderosi di vendetta (578e-579b)⁵⁹⁷.

Cioran, come accennato in precedenza, dedica un intero capitolo alla controversa figura dei tiranni, dai quali egli confessa di essere andato a lezione⁵⁹⁸. Una lezione proficua, da cui ha appreso i «malefici e [i] benefici del Potere, inferno tonico, sintesi di veleno e panacea»⁵⁹⁹. A suo dire, «per divenire un uomo politico, ossia per avere la stoffa di un tiranno, è necessario un disordine mentale (*dérangement mental*)», che evoca quella sovversione passionale della psiche umana esaminata da Platone. Non si tratta, ovviamente, di porre un parallelismo forzato tra i due pensatori, ma di comprendere in che senso anche Cioran stia tentando, come Platone, un'analisi «neutrale» dei deliranti meccanismi del potere; tentativo che lo porta necessariamente a riflettere su coloro che al desiderio di potere hanno sacrificato la loro anima. E Cioran – che, al modo di Trasimaco, si considera «un allievo» dei tiranni – constata però, al modo di Socrate, che essi assomigliano a dei prigionieri estremamente vulnerabili, malgrado la forza di cui dispongono:

Ciò che abbiamo appreso grazie a noi stessi, qualsiasi conoscenza estratta dalle nostre profondità, dovremo espiarla attraverso un supplemento di disequilibrio. Frutto di un disordine intimo, di una malattia definita o diffusa, di un turbamento alla radice della nostra esistenza, *il sapere altera l'economia di un essere*. Ciascuno deve pagare per il minimo attentato che porta a un universo creato per l'indifferenza e la stagnazione; prima o poi si pentirà di non averlo lasciato intatto. Questo è vero per la conoscenza, ed è ancora *più vero per l'ambizione*, perché infierire sugli altri comporta delle conseguenze più gravi e più immediate che infierire sul mistero o sulla materia. *Si comincia con il far tremare gli altri, ma gli altri finiscono per comunicarci i loro terrori*. Ed è per questo che gli stessi tiranni vivono, anche loro, nella paura⁶⁰⁰.

⁵⁹⁷ Sulla figura del tiranno nel IX libro si veda: G. GIORGINI, *Il tiranno*, in VEGETTI (a cura di), *La Repubblica*, vol. VI, cit., pp. 423-470; S. GASTALDI, *L'infelicità dell'ingusto*, in VEGETTI (a cura di), *La Repubblica*, vol. VI, cit., pp. 499-538.

⁵⁹⁸ Il terzo capitolo di HU si intitola infatti *À l'école des tyrans* (pp. 459-472).

⁵⁹⁹ *Ivi*, p. 460.

⁶⁰⁰ *Ivi*, p. 462: «Ce que nous avons appris par nous-mêmes, n'importe quelle connaissance extraite de notre propre fonds, nous devons l'expier par un supplément de déséquilibre. Fruit d'un désordre intime, d'une maladie définie ou diffuse, d'un trouble à la racine de notre existence, *le savoir altère l'économie d'un être*. Chacun doit payer pour la moindre atteinte qu'il porte à un univers créé pour l'indifférence et la stagnation; tôt ou tard, il se repentira de ne l'avoir pas laissé intact. Cela est vrai de la connaissance, cela est *plus vrai encore de l'ambition*, car empiéter sur autrui entraîne des conséquences plus graves et plus immédiates qu'empiéter sur le mystère ou sur la matière. *On commence par faire trembler les autres, mais les autres finissent par vous communiquer leurs terreurs*. C'est pourquoi les tyrans vivent, eux aussi, dans l'épouvante». Corsivi miei.

Cioran descrive in queste righe il rapporto tra potere e sapere, mettendo in evidenza che entrambi presuppongono una simile *volontà di prevaricazione* (o *pleonexia*) rispetto a ciò che non ci è dato conoscere o a ciò che non ci è dato possedere. In particolare, la sua analisi rivela un aspetto decisivo per il nostro confronto con Platone: che il sapere, in quanto desiderio di appropriazione dell'ignoto, non può mai essere neutrale, soprattutto se viene utilizzato per elaborare un discorso concettuale sul potere. Il «sapere altera l'economia di un essere», scrive il nostro autore, proprio come il potere altera gli equilibri di una comunità. Per questo nelle sue numerose riflessioni sulla natura del potere Cioran dichiara sempre la necessità di muoversi nell'orizzonte scettico del *distacco*, ma non pretende mai che le sue conclusioni siano *oggettive*: «un delirante preoccupato di *imparzialità*», per l'appunto.

Nel momento in cui parla dei tiranni, Cioran osserva inoltre che al massimo del potere non corrisponde il massimo della felicità, ma il massimo della paura e della solitudine, perché il terrore che si comunica agli schiavi, gli schiavi lo restituiscono con gli interessi⁶⁰¹. E non lo restituiscono per senso di giustizia, ma – come aveva già osservato Platone – per senso di rivalsa:

I tiranni, una volta appagata la loro ferocità, diventano dei bonaccioni; tutto rientrerebbe nell'ordine, se anche gli schiavi, gelosi, non pretendessero di appagare la loro. *L'aspirazione dell'agnello a farsi lupo suscita la gran parte degli eventi*. Coloro che sono privi di zanne, le sognano; vogliono divorare a loro volta, e ci riescono grazie alla bestialità del numero. / La storia, – *questo dinamismo delle vittime*⁶⁰².

In questo aforisma dei *Syllogismes* si palesa una diffidenza nei confronti più deboli, che si ripresenta anche nel terzo capitolo di *Histoire et utopie*, dove Cioran afferma che il popolo, in quanto “gregge” disordinato che aspira alla condizione di “branco”, «rappresenta un invito al dispotismo»⁶⁰³. Un'accusa che non comporta un disprezzo aristocratico verso le classi sociali popolari, ma che manifesta un'aporìa inerente alla *democrazia*, ossia al regime che dovrebbe rappresentare queste classi, garantendo loro il diritto alla libertà e all'uguaglianza. Per Cioran,

⁶⁰¹ Nell'estrema solitudine del tiranno si potrebbe vedere un capovolgimento in negativo del mistico bisogno di solitudine che caratterizza l'opera cioraniana, oltre a riscontrare l'eco di alcuni temi degli articoli giovanili dedicati alla questione politica. Al riguardo si veda: A. ABAD TORRES, *Solitude et philosophie*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IX, cit., pp. 81-91.

⁶⁰² SA, «Vertige de l'histoire», p. 246: «Les tyrans, leur férocité assouvie, deviennent débonnaires; tout rentrerait dans l'ordre, si les esclaves, jaloux, ne prétendaient, eux aussi, assouvir la leur. L'aspiration de l'agneau à se faire loup suscite la plupart des événements. Ceux qui n'ont pas de crocs, en rêvent; ils veulent dévorer à leur tour, et y réussissent par la bestialité du nombre. / L'histoire, – *ce dynamisme des victimes*».

⁶⁰³ HU, p. 465.

«il paradosso tragica della libertà» democratica consiste nel fatto che «i mediocri, gli unici a renderne l'esercizio possibile, non potrebbero garantirne la durata» qualora si prospettasse l'eventualità di una dittatura⁶⁰⁴ – e per almeno due ragioni.

In primo luogo, per un motivo antropologico, che concerne “l'attrazione dei contrari”. La democrazia afferma l'uguaglianza tra individui; gli individui, tuttavia, tendono a credere di essere più grandi di quel che sono, e dunque migliori e diversi dagli altri. Coloro che non riescono a soddisfare questo desiderio di grandezza (come capita, per definizione, a tutti coloro che appartengono al popolo) sono facilmente affascinabili dagli uomini di potere che, in un momento di crisi, decadenza o instabilità sociale, affermano in modo tracotante la loro forza: come se, nella megalomania dei secondi, i primi vedessero *un'opportunità di riscatto* della propria debolezza. (Proprio per questo, tra l'altro, la “moderazione” tipica dell'uomo democratico non potrebbe catalizzare l'attenzione delle masse in una fase di estrema incertezza sociale).

In secondo luogo la libertà – in quanto spazio di decisione autonoma – implica «uno stato di assenza» che, sul lungo periodo, può degenerare in stanchezza e «nostalgia della servitù»: perché «succede che l'uomo preferisca marcire nella paura invece che affrontare l'angoscia di essere se stesso»⁶⁰⁵. Secondo Cioran questa paura non dipende solo da ragioni psicologiche, ma anche metafisiche, nella misura in cui la libertà «per manifestarsi esige il vuoto; lo esige – e vi soccombe. La condizione che la determina è la stessa che l'annulla. *Manca di fondamenta*: più sarà completa, più condurrà al falso, perché tutto la minaccia, perfino il principio da cui emana. L'uomo è così poco adatto a sopportarla, o a meritarsela, che anche i benefici che ne riceve lo spaventano, e gli pesa a tal punto che ai suoi eccessi preferisce quelli del terrore»⁶⁰⁶. E in questo frangente il discorso passa dall'ambito metafisico all'ambito storico, perché quella di cui parla Cioran è anche la libertà degli Stati occidentali novecenteschi; una libertà intesa come il risultato di un lungo percorso politico, che ha i suoi prodromi nel razionalismo illuminista e le sue concretizzazioni “parlamentari” nella razionalità delle democrazie rappresentative⁶⁰⁷. Il nostro autore non nega i vantaggi e i benefici di questo percorso, ne constata però una contraddizione di fondo, che si potrebbe riassumere così: visto che la libertà delle nazioni europee è stata un *effetto* della graduale e razionale coesione politica del continente, ciò significa che, quando questa *unificazione* sarà completamente portata a termine, la libertà sarà garantita *universalmente*. Eppure Cioran non si stanca di ripetere che la libertà, proprio come la ragione, non è universale:

⁶⁰⁴ *Ibid.* Cfr. M.A. RIGONI, *Contaminazione totale. Postfazione*, in E. CIORAN, *Storia e utopia*, cit., pp. 147-159.

⁶⁰⁵ *Ivi*, p. 471.

⁶⁰⁶ *Ivi*, pp. 439-440. Corsivo mio.

⁶⁰⁷ Questo punto è esaminato da G. GROOT, *Cioran et le projet d'une Europe unifiée*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IX, cit., pp. 43-48. Sul rapporto tra storia e metafisica vedi anche: M. SORA, *Diogène sous les toits de Paris*, in *L'Herne, Cioran*, cit., p. 224-231

anche lei ha i suoi *limiti*, che spesso corrispondono ai confini e agli interessi dei singoli stati, «invischiati nelle loro gelosie e ossessioni provinciali»⁶⁰⁸. Il suo dubbio, semmai, riguarda il modo con cui tali limiti saranno *abrogati* nel nome di un ipotetico bene comune: «mi sembra, con una nettezza definitiva, che l'unità non si formerà, come pensano alcuni, per accordo e deliberazione, ma attraverso la violenza, secondo le leggi che reggono la costituzione degli imperi»⁶⁰⁹.

È difficile stabilire fino a che punto le preoccupazioni di Cioran siano riscontrabili nelle attuali difficoltà dell'Unione Europea e nei tentativi finora compiuti per uscire dalla crisi economica e politica contemporanea. Nondimeno, la recente ascesa politica dei movimenti conservatori, nazionalisti e di estrema destra in diversi paesi occidentali sembra confermare la fondatezza dei suoi timori, relativi al fascino esercitato dalle figure autoritarie nei momenti storici più delicati. Si tratta di quel proverbiale meccanismo per cui, inconsciamente, si è portati a credere che la soluzione a un grave problema debba comportare a sua volta delle gravi e drastiche soluzioni. Soluzioni che potranno essere intraprese soltanto da una figura drasticamente forte e risoluta. Per questo, in periodi di estrema difficoltà, gli uomini confondono facilmente la soluzione con il problema, la “pecora” con il “lupo”, l'amico con il nemico. E lo stesso Cioran, a proposito di amicizia e potere autoritario, arriva a scrivere:

Se mi impadronissi del potere, la mia prima preoccupazione sarebbe di far sparire tutti i miei amici. [...] essi conoscono troppo bene i nostri limiti e i nostri difetti (l'amicizia si riduce a questo e a null'altro) per nutrire la minima illusione sui nostri meriti. Ostili, inoltre, alla nostra promozione al rango di idoli, a cui l'opinione pubblica sarebbe invece disponibile, e preposti alla salvaguardia della nostra mediocrità, delle nostre dimensioni *reali*, essi sgonfiano il mito che noi vorremmo creare sul nostro proprio conto, ci inchiodano alla nostra esatta figura, denunciano la falsa immagine che abbiamo di noi stessi. [...] i nostri intimi sono i peggiori nemici della nostra *statua*⁶¹⁰.

Per mettere in luce la sostanziale *inimicizia* del tiranno nei confronti del prossimo, Cioran denuncia l'incompatibilità tra tirannia e amicizia. In particolare, si comprende che il tiranno

⁶⁰⁸ HU, p. 472.

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ *Ivi*, pp. 464-466: «M'emparerais-je du pouvoir que mon premier soin serait de faire disparaître tous mes amis. [...] ils connaissent trop nos limites et nos défauts (l'amitié se réduit à cela et à rien de plus) pour entretenir la moindre illusion sur nos mérites. Hostiles, de plus, à notre promotion au rang d'idole, à quoi l'opinion, elle, serait toute disposée, préposés à la sauvegarde de notre médiocrité, de nos dimensions *réelles*, ils dégonflent le mythe que nous aimerions créer à notre propre sujet, nous fixent à notre figure exacte, dénoncent la fausse image que nous avons de nous-mêmes. [...] nos intimes sont les pires ennemis de notre *statue*».

tanto più apparirà come “amico del popolo”, quanto più sarà in grado di falsificare – modelandola e ingigantendola – la vera immagine di sé. Ed è interessante notare che, a tal scopo, Cioran utilizza una metafora che troviamo pure nella *Repubblica* platonica: quella della «statua». All’inizio del IV libro, quando Adimanto rimprovera Socrate per aver imposto ai custodi delle condizioni di vita tali per cui essi finirebbero con l’essere la meno felice delle classi, Socrate gli ricorda che il loro scopo non è quello di rendere una classe più felice delle altre, ma di fare in modo che tutta la città sia felice nel suo insieme, e che solo se i custodi rispetteranno i molti doveri che il loro ruolo comporta ciò potrà realizzarsi⁶¹¹. E gli propone questo paragone: se qualcuno accusasse uno scultore per aver dipinto gli occhi di una statua, che sono la parte migliore del corpo, non di porpora ma di nero, egli potrebbe giustamente rispondere che colui che dipinge «gli occhi così belli da non sembrare più occhi», non è un buon pittore (420a-c). Platone segnala qui l’esigenza di rispettare le *vere qualità* delle cose che si devono rappresentare; cosa che non fa, invece, in un altro passo del *Sofista* (235a-336a), quando scrive che quanti fanno pitture o statue di grandi dimensioni devono dipingere le parti alte *più grandi* del normale e le parti basse *più piccole*, cosicché esse possano apparire davvero *proporzionate* a coloro che le guardano dal basso e da lontano⁶¹². In questo caso, proprio come era avvenuto con l’esempio della pittura schiografica, Platone mostra che in certe specifiche circostanze il bravo pittore-scultore non può limitarsi a riprodurre “realisticamente” gli oggetti, deve inoltre considerare *il punto di vista dell’osservatore* e conformarsi a quest’ultimo. Ciò non significa che egli debba *adattare a una falsa prospettiva* la sua opera d’arte; più profondamente, come abbiamo esaminato precedentemente, significa che la realtà medesima può essere percepita solo in modo prospettico, con tutto ciò che questo comporta per una definizione filosofica della verità e per una scelta di vita degna della filosofia. Platone non rinnega mai la parzialità della nostra visione prospettica, ma tenta di superarla con raffinatezza per raggiungere la verità della *prospettiva filosofica*. In questo senso nel IX libro (583b), dopo aver condannato le aberranti proiezioni dei desideri tirannici, egli afferma che il piacere del filosofo è superiore a quello conosciuto dagli altri uomini perché è l’unico godimento ad essere puro – e non, «per dir così, dipinto in prospettiva con l’ombra (*eskiagraphemene*)». Diversamente da quanto accade al piacere “dipinto” e narrato dalla tragedia, che usa i propri trucchi prospettici per *sostituire* la realtà con una “proiezione” poetica e illusoria dei nostri sentimenti e delle nostre convinzioni. Una *tromperie* che, se non riconosciuta in quanto tale, ci farà preferire i piaceri irrazionali a quelli razionali, condannan-

⁶¹¹ Cfr. F. DE LUISE, G. FARINETTI, *Infelicità degli archontes e felicità della polis*, in VEGETTI (a cura di), *La ‘Repubblica’*, vol. III, cit., pp. 107-150.

⁶¹² NAPOLITANO, *‘Prospettive’ del gioire e del soffrire*, cit., pp. XXXVII-XLIV.

doci all'infelicità di una vita inautentica. Per lo meno per Platone, secondo cui l'autentica infelicità sarà quella di una statua dipinta con gli occhi d'oro, di un'anima arzigogolata che assomiglia all'intreccio grottesco e chimerico di una bestia dalle molte teste⁶¹³. Sarà l'infelicità del tiranno, di colui che si è proiettato in un'ombra che non gli corrisponde e che non può essere corrisposta da nessun altro simulacro di statua, un'ombra che lo incatena al riverbero di un muro al modo dei prigionieri nella caverna, immobilizzati e incarcerati nelle loro illusioni.

3.3) La maschera del rancore

Nel novembre 1968 Cioran scrive, nei suoi *Cahiers*, di «dover comunicare a Michaux» la seguente citazione: «Il peggiore degli uomini è in un certo senso colui che da sveglio è proprio come l'avevamo descritto nei suoi sogni» (Platone, *La Repubblica*, 576b)⁶¹⁴. Una descrizione onirica che Cioran aveva tentato a suo modo nel distruttivo incipit dell'*Odysée de la rancune*, capovolgendo però la prospettiva platonica e osservando che la società è possibile solo nella misura in cui ognuno di noi compie nei sogni le peggiori delle violenze tiranniche:

Consumiamo i momenti migliori delle nostre veglie a spellare con il pensiero i nostri nemici, a strappar loro gli occhi e le budella, a spremere e svuotare le loro vene, a calpestare e stritolare ciascuno dei loro organi, mentre gli affidiamo con spirito di carità la compiacenza del loro scheletro. Fatta questa concessione ci calmiamo, e, colmi di fatica, scivoliamo nel sonno. Riposo ben meritato dopo tanto accanimento e tanta minuzia. Del resto, dobbiamo recuperare le forze per poter ricominciare l'operazione la notte seguente, assecondando un bisogno che scoraggerebbe un Ercole macellaio. Decisamente, avere dei nemici non è una sinecura.

Il programma delle nostre notti sarebbe meno gravoso se, di giorno, fossimo liberi di sfogare i nostri istinti peggiori. Per raggiungere non tanto la felicità quanto l'equilibrio, avremmo bisogno di liquidare un buon numero di nostri simili, praticare quotidianamente il massacro, seguendo l'esempio dei nostri fortunatissimi e lontanissimi antenati. Non così fortunati, si obbietterà, la scarsa densità demografica all'epoca delle caverne non permetteva loro di scannarsi a vicenda tutto il tempo. E sia! Ma avevano delle compensazioni, erano meglio forniti di noi: andando a cacciare a qualsiasi ora della giornata, gettandosi sulle bestie selvagge, erano sempre dei congeneri che abbattevano. Familiari del sangue, potevano senza fatica appacificare la loro frenesia;

⁶¹³ Nel IX libro Platone ritrae metaforicamente l'istanza concupiscibile dell'anima, l'*epithymetikon*, come la «vigorosa la bestia dalle forme infinite» (588e). Per un'analisi di questo passo vedi: S. GASTALDI, *L'immagine dell'anima e la felicità del giusto*, in VEGETTI (a cura di), *La Repubblica*, vol. VI, cit., pp. 599-604.

⁶¹⁴ C, p. 642. Nel testo francese il passo viene erroneamente indicato con la dicitura 567b, ma si tratta del 576b. Cioran si riferisce qui al testo di Michaux intitolato *Tempérament de nuit*, dove l'autore osserva anche che «[...] l'argot des rêveurs de nuit [...] ressemble tellement à l'argot des hors-la-loi» (in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, vol. 3, p. 471).

non avevano nessun bisogno di dissimulare e differire i loro progetti omicidi, al contrario di noi altri, condannati a sorvegliare e frenare la nostra ferocità, a lasciarla soffrire e gemere in noi, costretti come siamo al temporeggiamento, alla necessità di ritardare le nostre vendette o di rinunciarvi⁶¹⁵.

Quando Cioran si dedica alla composizione dell'*Odysée de la rancune* si trova in una situazione più "swiftiana" che "platonica", nel senso che queste elucubrazioni non prive di umorismo sul rancore sono il risultato di alcune settimane segnate dall'otite e dall'emicrania⁶¹⁶. Un malessere fisico che si traduce in alcune pagine che sembrano strappate dalle *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij⁶¹⁷, per quanto Cioran, lungi dal mandare all'inferno l'intero universo pur di bersi la sua tazza di tè, lo vorrebbe riscattare proponendo in cambio squartamenti immaginari. Proposta che lo allontana da qualsiasi orizzonte platonico e che non si relaziona immediatamente alle rigorose critiche del pensiero utopico dei restanti capitoli di *Histoire et utopie*. Se non che, nel quinto capitolo del testo, Cioran dipinge l'utopista come un riformatore squattrinato, che vede nella miseria «il suo grande ausiliare»⁶¹⁸. Ed è proprio la povertà – definita altrove «riflessione infinita sulla vendetta» e «arte di rimuginare rancori»⁶¹⁹ – a costituire il punto di incontro tra utopia e rancore: perché «il delirio degli indigenti è generatore di eventi, fonte di storia: una folla di febbricitanti che vogliono un altro mondo, qui e all'istante. Sono loro che ispirano le utopie, è per loro che si scrivono»⁶²⁰. Nella prefazione dell'edizione giapponese del 1967, lo stesso Cioran ammette che questo capitolo «avrebbe tranquillamente potuto chiamarsi

⁶¹⁵ HU, «Odysée de la rancune», pp. 473-474: «Nous employons le plus clair de nos veilles à dépecer en pensée non ennemies, à leur arracher les yeux et les entrailles, à presser et vider leurs veines, à piétiner et broyer chacun de leurs organes, tout en leur laissant par charité la jouissance de leur squelette. Cette concession faite, nous nous calmons, et, recrus de fatigue, glissons dans le sommeil. Repos bien gagné après tant d'acharnement et de minutie. Nous devons du reste récupérer des forces pour pouvoir la nuit suivante recommencer l'opération, nous remettre à une besogne qui découragerait un Hercule boucher. Décidément, avoir des ennemis n'est pas une sinécure. / Le programme de nos nuits serait moins chargé si, de jour, il nous était loisible de donner libre carrière à nos mauvais penchants. Pour atteindre non pas tant au bonheur qu'à l'équilibre, il nous faudrait liquider un bon nombre de nos semblables, pratiquer quotidiennement le massacre, à l'exemple de nos très chanceux et très lointains ancêtres. Pas si chanceux, objectera-t-on, la faible densité démographique à l'époque des cavernes ne leur permettant guère de s'entr'égorgier tout le temps. Soit! Mais ils avaient des compensations, ils étaient mieux lotis que nous: en allant chasser à n'importe quelle heure de la journée, en se ruant sur les bêtes sauvages, c'était encore congénères qu'ils abattaient. Familiers du sang, ils pouvaient sans peine apaiser leur frénésie; nul besoin pour eux de dissimuler et de différer leurs desseins meurtriers, au rebours de nous autres, condamnés à surveiller et refréner notre férocité, à la laisser souffrir et gémir en nous, acculés que nous sommes à la temporisation, à la nécessité de retarder nos vengeances ou d'y renoncer».

⁶¹⁶ Cfr. C, pp. 57, 334: «Mal di testa, sensazione di idiozia, sinusite, orecchie infiammate, etc. – Tutti gli anni la stessa storia. È qui che bisogna cercare la spiegazione della mia *Odissea del rancore*; «*Odissea del rancore* – è il frutto diretto dei miei fastidi con il naso e con le orecchie. Come sottotitolo avrei potuto mettere: O.R.L.».

⁶¹⁷ Su questo punto vedi A. ABAD TORRES, *Cioran, Dostoievski y el subsuelo*, in «Religare», n. 10, marzo 2013, pp. 13-20. Sulla questione cioraniana della malattia vedi anche: L. HERRERA, *Corps, maladie et métaphysique*, in «Alkemie», n. 6, dicembre 2010, pp. 174-178.

⁶¹⁸ HU, «Mécanisme de l'utopie», p. 492.

⁶¹⁹ *Ivi*, nota critica p. 1419, dove ci si riferisce agli aforismi dei Cahiers B.L.J.D., marzo 1958, ms. 798, f. 42.

⁶²⁰ *Ivi*, p. 493.

Anti-utopia», visto che è «punto per punto agli antipodi dell'ottimismo forsennato di cui si compiacciono i maniaci del paradiso di quaggiù»⁶²¹. Uno «specchio» troppo perfetto del risentimento utopico, che, a suo dire, è stato sottovalutato o non compreso perché la sua superficie era «priva di qualsiasi incrinatura»⁶²².

Ciò che colpisce di questa «odissea», infatti, è l'*illuminante* mancanza di prospettive sull'avvenire, che, al pari della creazione divina, «porta le stigmate del provvisorio»⁶²³. Una deficienza che si riflette nell'uomo, in questo «esperto di Contro-creazione», e nella sua incapacità di adattarsi al presente senza deformato con le sue *pretese di realtà*. E qui, ancora una volta, torna il tema dell'educazione dei desideri, ma adesso Cioran ne mette fortemente in discussione l'utilità, diagnosticando le controindicazioni di una pedagogia e di una morale volte a renderci migliori. In una sorta di controcanto alla filosofia platonica Cioran constata una dinamica dei sentimenti per cui, ad ogni tentativo di agire nella direzione del *bene*, corrisponde il *rimpianto* di non aver fatto del male. Il saldo emotivo è sempre negativo, nella misura in cui la *virtù* viene interpretata come «un'ombra proiettata dal vizio», che al vizio sempre e comunque dovrà tornare. Cioran chiarisce questa dinamica facendo riferimento al vizio eminentemente politico della vendetta e scrive che «non vendicarsi significa incatenarsi all'idea del perdono, infognarsi, impantanarsi in essa, significa rendersi impuri a causa dell'odio che si soffoca in sé»⁶²⁴.

Il rancore è l'effetto di questo odio ristagnato nella propria anima, in nome di una morale che «incatena» all'idea del bene senza eludere il «bisogno di morte inscritto nel nostro sangue». Cioran denuncia il fatto che questo bisogno antropologico, per quanto sia socialmente immorale, è proprio nella società che tende ad esasperarsi, a causa dell'obbligo a cui è sottoposto di non poter essere soddisfatto. Da cui il carattere ambivalente e paradossale della società medesima, e gli intollerabili tormenti dell'uomo civile, «aggiogato alla cortesia e alla duplicità, incapace d'annientare l'avversario se non con il discorso, votato alla calunnia e come disperato di dover uccidere senza agire, con la sola virtù della parola, questo pugnale invisibile»⁶²⁵.

Che Cioran stia pensando anche alla parola dialettica di Platone è suggerito poco dopo, quando ad essere confutata è proprio la maieutica socratica:

Perché potessimo conservare la fede in noi e negli altri, e non percepissimo così il carattere illusorio, la nullità di ogni atto, qualunque esso sia, la natura ci ha reso *opachi a noi stessi, soggetti a un accecamento che genera il mondo e lo governa*. Se intraprendessimo una ricerca esaustiva su noi stessi,

⁶²¹ *Ivi*, nota critica p. 1419.

⁶²² C, p. 52.

⁶²³ HU, p. 486.

⁶²⁴ *Ivi*, p. 474.

⁶²⁵ *Ibid.*

il disgusto ci paralizzerebbe e ci condannerebbe a un'esistenza senza rendimento. L'incompatibilità tra atto e conoscenza di sé sembra sia sfuggita a Socrate; altrimenti, *nella sua qualità di pedagogo*, di complice dell'uomo, avrebbe osato adottare la sentenza dell'oracolo, con tutti gli abissi di rinuncia che presume e ai quali ci invita?⁶²⁶

La metafora dell'accecaimento che governa il mondo dopo averlo generato, e che ci trasporta per un'istante nelle oscurità cavernicole della *Repubblica*, viene relazionata al paradigma platonico di una pedagogia declinata alla conoscenza di sé. Paradigma criticato per il seguente motivo: una vera educazione filosofica dovrebbe essere finalizzata alla *rinuncia* di qualsiasi desiderio; viceversa, se la filosofia diventa uno *strumento pedagogico* per utilizzare in modo più efficiente i nostri desideri, essa non condurrà a una lucida visione della verità, ma contribuirà necessariamente a perpetuare le illusioni dell'uomo sulla sua capacità di interferire con il mondo. Questa è la ragione di base per cui Cioran si contrappone a Platone, ed è anche il problema che li accomuna: entrambi condividono una visione pessimista dell'uomo, che per sua natura tenderebbe a prevaricare sul prossimo come un lupo accorto e feroce; ma a differenza di Platone – che a partire da questo presupposto, cerca di stabilire le condizioni entro cui gli uomini possano e debbano vivere in modo giusto – Cioran sostiene che l'unico modo per non contribuire all'ingiustizia sia quello di non fare e non proporre *nulla*. Ciò non toglie che un tale invito alla rinuncia, al distacco e all'abulia⁶²⁷, per quanto paradossale e non prescrittivo, conservi in sé qualcosa di paradigmatico, perché in Cioran la rinuncia comporta un movimento ascetico contrario alla propria volontà e si traduce sempre nei termini etici di un complesso *non dover essere*. La radice utopica di questo ideale consiste nel fatto che, essendo antropologicamente “progettato” per agire, l'uomo è fisiologicamente “impossibilitato” a non volere. Con la conseguenza che, se Cioran accusa Platone per essersi consacrato all'idea del bene, egli si trova poi costretto ad accusare se stesso per *aver voluto rinunciare* a questa stessa idea, illudendosi di trovare nello scetticismo «un rimedio alle nostre piaghe»⁶²⁸. Un'accusa che sarà tanto più rabbiosa, quanto più sarà rivolta alla sua personale incapacità di non accorgersi che perfino «il Dubbio non è

⁶²⁶ *Ivi*, p. 477: «Pour que nous puissions conserver la foi en nous et en autrui, et que nous ne percevions pas la caractère illusoire, la nullité de tout acte, quel qu'il soit, la nature nous a rendu *opaques à nous-mêmes, sujets à un aveuglement qui enfante le monde et le gouverne*. Entreprendrions-nous une enquête exhaustive sur nous-mêmes, que *le dégoût nous paralyserait* et nous condamnerait à une existence sans rendement. L'incompatibilité entre l'acte et la connaissance de soi semble avoir échappé à Socrate; sans quoi, *en sa qualité de pédagogue*, de complice de l'homme, eût-il osé adopter la devise de l'oracle, avec tous les abîmes de renoncement qu'elle oppose et auxquels nous convie?» Corsivi miei.

⁶²⁷ Vedi anche il passo di *Mécanisme de l'utopie*, dove Cioran dipinge l'abulico come «l'eleto che si rifiuta di faticare», l'unico uomo capace di non «compiacersi delle conseguenze della caduta, la più grave delle quali resta l'ossessione del rendimento» (HU, p. 498).

⁶²⁸ Su questo punto cfr. P. SLOTERDIJK, *Le revanchiste désintéressé*, in *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris, Calmann-Lévy, 2000 ; Id., *Cioran ou l'excès de la parole sincère*, in *L'Herne, Cioran*, cit., p. 232-237.

altro che un prodotto delle nostre irritazioni e lamentele, e come lo *strumento* di cui si serve lo scorticato per soffrire e far soffrire»⁶²⁹.

Anche il dubbio, come la dialettica, può essere strumentalizzato; e dunque, anche di colui che dubita in modo rancoroso, si potrà ridere nel più platonico dei modi, perché, sia nel caso in cui si stia per “entrare”, che nel caso in cui si stia per “uscire dalla caverna”, siamo sempre in procinto di inciampare in modo ridicolo sulla più evidente e ingombrante delle pietre⁶³⁰. Rocciosa e inamovibile come tutte le illusioni⁶³¹.

Riferendosi al sostrato fisiologico dei vizi e delle virtù, ai quali si collegano il bisogno di collaborazione e l'esigenza del conflitto, Cioran scrive che la «dimensione *politica* degli esseri (intendendo per politico il coronamento del biologico) salvaguarda il regno degli atti, il regno dell'abiezione dinamica»⁶³². Questo passo ne richiama un altro della *Chute dans le temps*, dove si dice che la malattia «è l'*apostasia degli organi*; ognuno vuole fare il cavaliere da solo, e di colpo o per gradi, ognuno smette di giocare al gioco, di collaborare con gli altri, e si lancia nell'avventura e nel capriccio»⁶³³. Questo parallelismo tra corpo e società, rispetto al quale l'ingiustizia si configura come una “disfunzione organica” del corpo, non si traduce in una sistematica politicizzazione del corpo, come accade in Platone⁶³⁴; né, tantomeno, preannuncia una teoria biopolitica o una filosofia della storia organicista. Semmai, in Cioran si risentono le influenze della morfologia della cultura di Spengler e del vitalismo moderno, che egli ricombina nella sua personale visione di una decadenza storica circolare, in cui le epoche di crescita, di apogeo e di declino di una civiltà procedono approssimativamente come le età della vita individuale, al punto che, talvolta, egli giudica un'intera nazione o cultura come una persona destinata a “invecchiare” in modi più o meno discutibili⁶³⁵. Da questa prospettiva, la corrispondenza metaforica tra corpo e politica orienta il discorso di Cioran sul versante metafisico e non propriamente

⁶²⁹ HU, p. 489. Corsivo mio.

⁶³⁰ BLUMENBERG, *Uscite dalla caverna*, cit., pp. 513-527.

⁶³¹ Nel pensiero di Cioran, lo scetticismo comporta una visione dell'esistenza come decadenza verso il peggio. Eppure, questa lucida consapevolezza non si traduce mai nel schopenhaueriano invito di rinunciare alla volontà di vivere: «*Exister est un plie que je ne désespère pas d'attraper*» (TE, p. 424). Su questo punto, e per un confronto tra Cioran e Schopenhauer, vedi il bel articolo di J.M. MARÍN TORRES, *Le mal et le pire (de Schopenhauer à Cioran)*, in «*Alkemie*», n. 4, dicembre 2009, pp. 9-17. Cfr. anche: VALCAN, *La concurrence des influences culturelles françaises et allemandes dans l'œuvre de Cioran*, cit., pp. 154-187; M. PETREU, *Schopenhauer et Cioran. Philosophies parallèles*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. II, cit., pp. 107-123; S. JADEAU, *Cioran, «l'indélibéré». La tentation du bouddhisme*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. I, cit., pp. 21-35.

⁶³² HU, p. 478.

⁶³³ CT, «*Sur la maladie*», p. 580.

⁶³⁴ Cfr. VEGETTI, *Quindici lezioni*, cit., pp. 132-146.

⁶³⁵ Cfr. M. SORA, *Diogene sous les toits de Paris*, in *L'Herne, Cioran*, cit., pp. 228-229; PETREU, *Il passato scabroso di Cioran*, cit., pp. 69-77; F. MEROI, *Cioran e l'Occidente. Letture e confronti*, in *Cioran e l'Occidente: utopia, esilio, caduta*, cit., pp. 127-148.

su quello politico, perché si tratta di interpretare l'incompiutezza dell'essere (e le contraddizioni della storia) a partire dalla frammentarietà fisiologica delle nostre sensazioni. Rachel Mutin parla di una «metafisica del frammento», accostando il pensiero di Cioran a quello di Montaigne, nella misura in cui entrambi tratteggiano la trama del loro scetticismo a partire dal disordine «grottesco e mostruoso» di un corpo malato, lacerato e desiderante, che inciampa continuamente ma che non rinuncia alla propria verticalità⁶³⁶.

Da un'altra prospettiva, però, questo scetticismo trova nella politica un banco di prova, nella misura in cui la dimensione politica si configura come il «regno dell'abiezione dinamica»: ossia come il regno delle certezze fisiologiche tramutate in convinzione ideologiche⁶³⁷. Non è un caso che Cioran definisca l'intolleranza come un segno di salute e forza fisica; o, più precisamente, che egli veda nella tolleranza un sintomo patologico: «Le libertà non prosperano che in un corpo sociale malato: tolleranza e impotenza sono sinonimi»⁶³⁸. Il che non equivale a una condanna delle libertà, ma alla constatazione di una «costante» storica: quando una società non ha più nulla in cui credere a causa dell'eccessiva licenza di dubitare di qualsiasi cosa, esse tende a reclamare il bisogno di una certezza a cui consacrarsi in modo assoluto. Per questo il fanatismo è spesso percepito come una «terapia» efficace nei momenti di crisi; o, secondo le parole di Cioran: in «questa assenza inaudita alla quale assistiamo [...] vi discerno – presentimento o allucinazione? – come un'attesa *di altri dei*. [...] A meno di un consenso alla morte, le vecchie nazioni, per quanto imputridite, non potrebbero fare a meno di nuovi idoli»⁶³⁹.

Nel saggio *Les nouveaux dieux* Cioran vede nell'avvento del cristianesimo un «pretesto» per discutere di questo meccanismo storico⁶⁴⁰, stando al quale il monoteismo dei cristiani doveva anche essere interpretato come una conseguenza politica dell'elegante tolleranza raggiunta dal paganesimo antico⁶⁴¹:

Quei pagani raffinati, che si lasciavano tentare dalla nuova religione, si aspettavano giustamente che qualcuno scegliesse per loro, che indicasse loro *dove* andare, per non dover più esitare sulla soglia di così tanti templi, né destreggiarsi fra tanti dèi. Si è conclusa per stanchezza, per un rifiuto delle peregrinazioni dello spirito, questa effervescenza religiosa *senza credo* che caratterizza ogni epoca alessandrina. Si denuncia la coesistenza delle verità, perché non ci si accontenta più

⁶³⁶ R. MUTIN, *Philosophie du néant et métaphysique du fragment*, in *L'Herne, Cioran*, cit., pp. 242-243.

⁶³⁷ A tal proposito, Cioran parla di «dogmi incoscienti» (PD, p. 58).

⁶³⁸ HU, «Sur deux types de société», p. 440.

⁶³⁹ *Ivi*, pp. 440-441.

⁶⁴⁰ AO, p. 56, lettera del 4 maggio 1972: «*Die neuen Götter* [I nuovi dèi] è un saggio politico. Il cristianesimo, vale a dire il monoteismo, è solo un pretesto. Su questo punto, non sono stato compreso. Ma lei capirà subito lo sfondo dei miei attacchi».

⁶⁴¹ MD, «*Les nouveaux dieux*», pp. 632-645.

del *poco* che ognuna di essa offre; si aspira al tutto, ma a un tutto limitato, circoscritto, *sicuro*, tanto grande è la paura di cadere dall'universale all'incerto, dall'incerto al precario e all'amorfo⁶⁴².

Cioran, come è evidente, tenta una lettura filosofica di un fenomeno storico che va al di là degli stessi eventi che commenta. Non è questo il contesto per discutere se ogni epoca «alessandrina» – che Cioran intende come periodo di raffinata decadenza culturale – sia storicamente caratterizzata dal rifiuto della «coesistenza delle verità»; ci interessa invece evidenziare che, per il nostro autore, l'altra grande epoca «alessandrina» che avvalga la sua ipotesi è il XVIII secolo francese. Il secolo in cui «si dispiega lo spettacolo affascinante di una società parlata» e in cui si alternano al governo le altrettanto seducenti figure del Reggente («deliquescente e inefficace, di una fiacchezza miracolosa»), di Luigi XV («ondeggiante e scettico») e di Luigi XVI (elegante incarnazione del «nulla»)⁶⁴³. Sovrani che rispecchiano la «debolezza e la dissoluzione» di una società che avrebbe generato la Rivoluzione del 1789. Una rivoluzione, secondo Cioran,

provocata dagli abusi di una classe disillusa di tutto, anche dei suoi privilegi, alla quale si aggrappava per automatismo, senza passione né accanimento, poiché aveva un debole palese per le idee che l'avrebbero annientata. La compiacenza per l'avversario è il segno distintivo della debilità, cioè della tolleranza, la quale non è altro, in ultima istanza, che una *civetteria d'agonizzanti*⁶⁴⁴.

I rivoluzionari, osserva Cioran, non peccarono di tolleranza, soprattutto nel momento della loro affermazione, essendo a loro volta precursori dell'intolleranza di Napoleone, perché «ognuno di noi lavora *contro* i nostri interessi [...] Si realizza l'opposto di ciò che si è perseguito, si avanza contrariamente alla bella menzogna che ci si è proposti»⁶⁴⁵. Una direzione che, nel lungo saggio dedicato a Joseph de Maistre, si tradurrà nel principio teorico per cui ogni Rivo-

⁶⁴² *Ivi*, p. 644: «Les païens raffinés, qui se laissaient tenter par la religion nouvelle, ce qu'ils en attendaient c'était justement qu'on optait pour eux, qu'on leur indiquât où aller, pour n'avoir plus à hésiter au seuil de tant de temples ni à louvoyer entre tant de dieux. C'est par une lassitude, c'est par un refus des pérégrinations de l'esprit, que se conclut cette effervescence religieuse *sans credo qui caractérise* toute époque alexandrine. On dénonce la coexistence des vérités, parce qu'on ne se satisfait plus du *peu* que chacune offre; on aspire au tout, mais à un tout borné, circoscrit, *sûr*, tant est grande la peur de tomber de l'universel dans l'incertain, de l'incertain dans le précaire et l'amorphe».

⁶⁴³ E, «L'Amateur de Mémoires», pp. 916-917.

⁶⁴⁴ *Ivi*, p. 917: «[...] provoquée par les abus des d'une classe revenue de tout, même de ses privilèges, auxquels elle s'agrippait par automatisme, sans passion ni acharnement, car elle avait un faible ostensible pour les idées de ceux qui allaient l'anéantir. La complaisance pour l'adversaire est le signe distinctif de la débilité, c'est-à-dire de la tolérance, laquelle n'est, en dernier ressort, qu'une *coquetterie d'agonisants*».

⁶⁴⁵ E, «Les Deux Vérités», p. 907.

luzione è destinata a convertirsi in Reazione qualora sia in grado di realizzarsi sul piano storico⁶⁴⁶. In questo *Essai sur la pensée réactionnaire*, che è anche una «discussione teologico-politica» sul rapporto tra utopia, progresso e provvidenza⁶⁴⁷, Cioran denuncia la banalizzazione teorica che vorrebbe contrapporre l'ideologia rivoluzionaria a quella reazionaria, senza tenere in considerazione che le contrapposizioni ideologiche sono solo un *effet de superficie*, poiché «le nostre concezioni politiche ci sono dettate dal nostro sentimento, o dalla nostra visione, del tempo»⁶⁴⁸: ossia dal modo con cui ciò che si compie nel presente viene giustificato in nome di una *speranza rivoluzionaria rivolta verso il futuro* o di un *rimpianto reazionario rivolto verso il passato*. Tuttavia, nella misura in cui il passato e il futuro si incrociano necessariamente nel presente storico, anche le *idee* (reazionarie o rivoluzionarie) che si nutrono verso queste due dimensioni del tempo dovranno necessariamente relazionarsi da una prospettiva metafisica. Cioran, dopo aver definito il reazionario un «ossessionato delle origini» e il rivoluzionario un «feticista del divenire», mette in luce che entrambi, in realtà, sono perseguitati dall'idea del paradiso: un paradiso che precede la comparsa della società umana e giustifica «una visione statica del mondo» nel caso del reazionario; un paradiso che si identifica con l'instaurazione di un ordine sociale perfetto nel caso del rivoluzionario, il quale discerne invece nella successione temporale «un principio di arricchimento [...] e come una perfettibilità mai smentita, sempre in marcia»⁶⁴⁹.

Come nota Jean-Claude Guerrini, in queste pagine Cioran sta delineando una sorta di «cartografia delle impasse» ideologiche legate alla direzione da dare alla storia, che, nella modernità, è stata per l'appunto immaginata come una «via trionfale» che conduce al progresso⁶⁵⁰. Maistre, all'alba della Rivoluzione, rinnega sia questo postulato sia tutti i presupposti della filosofia illuminista che hanno consentito di formularlo. Fanaticamente dalla parte della «tradizione», apologeta del papato, della teocrazia e della Restaurazione, detrattore della libertà e della ragione umana, egli afferma la tesi scandalosa per cui il principio della saggezza sta nella paura dell'uomo, e che sagge sono tutte quelle predisposizioni che proibiscono a questo «peccatore» di scegliere liberamente del proprio destino: da cui la difesa dell'assolutismo religioso sia nella morale che nella politica⁶⁵¹. Difficile trovare qualcuno di più «mostruoso» e antimoderno; difficile anche trovare un antimoderno altrettanto «attuale» per l'eleganza dei suoi paradossi e la

⁶⁴⁶ EA, «Joseph de Maistre», pp. 1131-1173. Il testo viene originariamente pubblicato come prefazione a una raccolta di testi maistriani curata da Cioran: *Joseph de Maistre. Textes choisis et présentés par E.M. Cioran*, Monaco, Éditions du Rocher, 1957. Per una presentazione di questo «esercizio di ammirazione» cioraniano si veda: G. CAVALCANTI, *Exercices d'admiration critique. Notes sur Joseph de Maistre et Emil Cioran*, in P. BARTHELET (a cura di), *Joseph de Maistre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2005.

⁶⁴⁷ KLUBACK & FINKENTHAL, *The temptations of Emil Cioran*, New York, Peter Lang, 1997, p. 181.

⁶⁴⁸ EA, p. 1147.

⁶⁴⁹ *Ivi*, pp. 1145-1147.

⁶⁵⁰ GUERRINI, *Vision du temps. Cioran, analyste de la réaction, de l'utopie et du progrès*, cit., p. 42.

⁶⁵¹ KLUBACK & FINKENTHAL, *The temptations of Emil Cioran*, cit., p. 176.

dismisura delle sue provocazioni. Cioran, che vede in Maistre «l'immagine di un profeta dell'Antico Testamento e di un uomo del XVIII secolo»⁶⁵², è attratto dal suo lato mostruosamente dogmatico, un dogmatismo che ha permesso a questo autore di “illuminare” alcune aporie (o aberrazioni) della modernità contrapponendole proprio alle assurdità anacronistiche che andava difendendo⁶⁵³: «in un'epoca in cui l'ideologia trionfava, in cui si faceva un gran frastuono per riabilitare l'uomo, nessuno più di [Maistre] fu ancorato nell'aldilà, né più qualificato per predicare la Caduta: rappresentava l'altro volto del XVIII secolo»⁶⁵⁴. Un volto grottesco e discutibile, ma che, in controluce, rivelava i presupposti “religiosi” di una cultura che voleva sostituire la fede nell'altro mondo con il credo dell'Avvenire.

Nel ritratto ciorniano, Maistre evoca la figura di un retore-teologo estremamente abile ed estremamente incoerente, che ha spinto il proprio disprezzo dell'uomo ai limiti della licantropia e il proprio timore di Dio ai limiti del «donchisciottismo [in] teologia»⁶⁵⁵. Seguendo tale suggestione, potremmo paragonare Maistre a un paradossale Trasimaco in versione “papista”, che, invece di smascherare il rapporto tra politica e dimensione morale, cerca di fondare la dimensione politica su una morale religiosa. Cioran non approva questo tentativo, ma nel momento in cui lo critica, compie egli stesso un'operazione simile a quella del Trasimaco platonico: se Trasimaco aveva equiparato democrazia, aristocrazia e tirannia in base al principio per cui tutti e tre questi regimi sono dei meccanismi di *conservazione del potere*, Cioran, dal canto suo, dimostra che una rivoluzione, nel momento della sua affermazione politica, tende a convertirsi in reazione, poiché, al pari del regime che ha sostituito, deve agire in modo tale da *conservare* il potere che ha appena conquistato. Per argomentare questa tesi “scandalosa”, Cioran si impegna in un confronto serrato con Maistre, la cui condanna al pensiero rivoluzionario offre gli strumenti concettuali per decostruire la dicotomia canonica tra rivoluzione e reazione:

Il concreto, che interviene fortunatamente a denunciare la comodità delle nostre spiegazioni e dei nostri concetti, ci insegna che una rivoluzione che ha vinto, che si è insediata, divenuta l'opposto di un fermento e di una nascita, cessa di essere una rivoluzione, perché imita e deve imitare la fisionomia, l'apparato e persino il funzionamento dell'ordine che ha rovesciato; più vi si adopera (né può fare altrimenti) e più distruggerà i propri principi e il proprio prestigio. Conservatrice ormai a modo suo, si batterà non per difendere il passato, bensì il presente. Niente le sarà d'aiuto quanto *il seguire le vie e i metodi che utilizzava, per mantenersi, il regime che essa avrà abolito*. Così,

⁶⁵² EA, p. 1133.

⁶⁵³ A questa ambivalenza della figura di Maistre è dedicata la raccolta di saggi: L. MARINO (a cura di), *Joseph de Maistre tra illuminismo e restaurazione*, Torino, Centro studi piemontesi, 1975.

⁶⁵⁴ EA, p. 1153.

⁶⁵⁵ *Ivi*, p. 1137.

al fine di *garantire la durata* alle conquiste di cui si vanta, abbandonerà le visioni esaltate e i sogni da cui aveva attinto fino allora gli elementi del suo dinamismo. *Veramente rivoluzionario è soltanto lo stato prerivoluzionario*, quello in cui le menti sottoscrivono il duplice culto dell'avvenire e della distruzione. Finché una rivoluzione è solo una possibilità, *essa trascende i dati e le costanti della storia, ne evade - per così dire - il quadro; ma, non appena si instaura, vi rientra e vi si conforma, e, prolungando il passato, ne segue il solco*; ci riuscirà tanto meglio quanto più utilizzerà i mezzi della reazione che aveva condannato precedentemente. Persino l'anarchico dissimula, nel più profondo delle sue rivolte, un reazionario che aspetta la propria ora, l'ora della presa del potere, in cui *la metamorfosi del caos in... autorità* pone problemi che nessuna utopia osa risolvere e neppure prospettare senza cadere nel lirismo o nel ridicolo⁶⁵⁶.

Alcune righe dopo l'autore precisa di voler mostrare che, «al di là del loro stadio virtuale, pensiero ed azione si degradano e si annullano: il primo finisce in sistema; l'altra, in potere». Ciò significa che le idee di una rivoluzione, se si concretizzano in una vittoriosa azione rivoluzionaria, si convertono necessariamente in una difesa reazionaria della "realtà politica" che esse hanno contribuito a costruire e a giustificare ideologicamente. Più precisamente: se la rivoluzione è un meccanismo di *delegittimazione* del potere, essa dovrà necessariamente tradire i propri presupposti qualora sia in grado di insediarsi al governo, perché, in tal caso, anche la rivoluzione dovrebbe *legittimare la propria autorità* attraverso l'uso del potere.

Il che, di riflesso, comporta una demistificazione della contrapposizione ideologica per cui soltanto un pensiero che difende filosoficamente l'idea della libertà potrebbe consentire all'uomo di agire e pensare con tolleranza. Purtroppo, Cioran dimostra che il problema è molto più complesso. Se si definisce l'intolleranza come un *violento desiderio di prevaricazione su coloro che dissentono da un determinato paradigma di verità*, ci si accorge che un desiderio del genere non dipende esclusivamente da una visione del mondo intollerante, ma anche dalle circostanze che permettono a una qualsiasi interpretazione della realtà di affermarsi come unico criterio di

⁶⁵⁶ *Ivi*, p. 1158: « Le concret, venant heureusement dénoncer la commodité de nos explications et de nos concepts, nous apprend qu'une révolution qui a abouti, qui s'est installée, devenue le contraire d'une fermentation et d'une naissance, cesse d'être une révolution, qu'elle imite et doit imiter les traits, l'appareil et jusqu'au fonctionnement de l'ordre qu'elle a renversé; plus elle s'y emploie (et elle ne peut faire autrement), plus elle détruira ses principes et son prestige. Désormais conservatrice à sa façon, elle se battra, non point pour défendre le passé, mais le présent. Rien ne l'y aidera tant que de *suivre les voies et les méthodes dont usait, pour se maintenir, le régime qu'elle aura abolé*. Aussi, afin d'*assurer la durée* aux conquêtes dont elle s'enorgueillit, se détournera-t-elle des visions exaltées et des rêves dont jusque-là elle avait tiré les éléments de son dynamisme. *N'est véritablement révolutionnaire que l'état pré-révolutionnaire*, celui où les esprits souscrivent au double culte de l'avenir et de la destruction. Tant qu'une révolution n'est qu'une possibilité, *elle transcende les données et les constantes de l'histoire, elle en dépasse pour ainsi dire le cadre ; mais, dès qu'elle s'instaure, elle y rentre et s'y conforme, et, prolongeant le passé, en suit l'ornière*; elle y parvient d'autant mieux qu'elle utilisera les moyens de la réaction qu'elle avait auparavant condamnés. Il n'est pas jusqu'à l'anarchiste qui ne dissimule, au plus profond de ses révoltes, un réactionnaire qui attend son heure, l'heure de la prise du pouvoir, où *la métamorphose du chaos en... autorité* pose des problèmes qu'aucune utopie n'ose résoudre ni même envisager sans tomber dans le lyrisme ou le ridicule». Corsivi miei.

discriminazione tra il giusto e l'ingiusto: «in modo che l'intolleranza deriva [non da un'idea che rinnega la libertà, ma] da un'ipotesi degenerata in certezza e imposta come tale da un regime, da una visione promossa al rango di verità»⁶⁵⁷.

Non va dimenticato che Cioran scrive queste parole a fine degli anni Cinquanta, nel bel mezzo della Guerra Fredda, quando in Europa, e in particolare in Francia, gli intellettuali esistenzialisti affermavano precisamente il contrario, ossia che il filosofo dovesse impegnarsi (*s'engager*) a difendere l'idea di libertà attraverso l'elaborazione di un'ideologia giusta. Cioran denuncia proprio il rischio di assolutizzare questo impegno, per non convertirlo nella premessa di un pensiero dogmatico. Per far ciò, egli sembra portare alle estreme conseguenze la distinzione heideggeriana tra «piano ontologico» e «piano ontico» dell'essere, esplicitandola però nei termini meno criptici del rapporto che il possibile intrattiene con il reale – o che la virtualità (di ciò che deve ancora essere) intrattiene con la realtà (di ciò che è)⁶⁵⁸. Si potrebbe provocatoriamente ipotizzare che, per Cioran, il “senso autentico della rivoluzione in generale” sia il convertirsi nel “fondamento di una reazione in particolare”. Per questo, come osserva Peter Sloterdijk, egli non asseconda l'esistenzialismo dell'*engagement*, ma si consuma in «una serie infinita di atti di disimpegno [...] in una successione di dinieghi nei confronti delle tentazioni a farsi coinvolgere e a ricoprire una determinata posizione»⁶⁵⁹.

Una postura scettica che comporta il *dovere* di deporre momentaneamente la maschera politica della «destra» e della «sinistra»: gesto che, tuttavia, non implica la *reazionaria equivalenza* tra la speranza in un mondo più giusto e la rassegnazione all'ingiustizia del mondo. Cioran, che nonostante tutto è un «apologeta dell'eresia»⁶⁶⁰, è ben consapevole che per quanto sia fragile

[...] la classica distinzione tra il concetto di rivoluzione e quello di reazione, dobbiamo nondimeno conservarla, per non smarrirci nella considerazione del fenomeno politico. Essa costituisce un punto di riferimento tanto problematico quanto indispensabile, una convenzione sospetta, ma fatale e vincolante. Ed è ancora lei che ci obbliga a parlare senza sosta di «destra» e di «sinistra», termini che non corrispondono in alcun modo a dei dati intrinseci e irriducibili, termini così sommari che vorremmo lasciare al solo demagogo la facoltà e il piacere di servirsene. Capita talvolta alla destra (si pensi alle insurrezioni nazionaliste) di superare la sinistra in vigore, forza e dinamismo; [...] viceversa, la sinistra, invischiata nei meccanismi del potere o prigioniera di superstizioni desuete, può facilmente perdere le sue virtù, anchilosarsi, e conoscere le tare che

⁶⁵⁷ *Ivi*, p. 1159.

⁶⁵⁸ Per un'analisi di questo rapporto vedi DEMARS, *Le pessimisme jubilatoire de Cioran*, cit., pp. 346-357.

⁶⁵⁹ P. SLOTERDIJK, *Devi cambiare la tua vita*, tr. it., Milano, Raffaello Cortina, 2010, p. 94.

⁶⁶⁰ Cioran conclude il suo saggio sul pensiero reazionario confessando proprio che, più si legge de Maistre, «più si medita sulle delizie dello scetticismo o sull'urgenza di apologeta dell'eresia» (EA, p. 1173).

solitamente colpiscono la destra. [...] «Destra» e «sinistra», semplici approssimazioni di cui disgraziatamente non possiamo fare a meno⁶⁶¹.

La complessità di questo passaggio – in cui Cioran tenta di decifrare, da una prospettiva politicamente *neutrale*, «i meccanismi del potere» che corrompono tanto la destra quanto la sinistra – si può comprendere meglio se confrontata con le considerazioni del Trasimaco platonico precedentemente esaminate, ma con un'importante precisazione teoretica. Per Trasimaco (ossia per Platone), si trattava di confutare le premesse dell'intellettualismo etico socratico, per mostrare che il bene e il male, il giusto e lo sbagliato, non sono criteri con giudicare il potere, perché è lo stesso potere a stabilire ciò che è o non è giusto attraverso le promulgazioni delle leggi. Per Cioran, invece, si tratta di confutare l'ottimismo antropologico alla base delle ideologie utopiche moderne, un ottimismo che valuta la rivoluzione come un bene in sé, ignorando il fatto che una rivoluzione non è né giusta né sbagliata, ma che deve essere giudicata tale a seconda dalle conseguenze («reazioni») che produce. E qui, però, si impone una seconda considerazione.

Platone mostra che il potere, se da un lato è un «neutro» strumento di conservazione del potere, dall'altro lato è uno strumento che consente al potente di soddisfare il proprio «desiderio» di governare e dominare gli altri: un desiderio che, in quanto tale, non solo non è neutrale, ma anche pericoloso, perché manifesta la natura inclinazione dell'uomo a prevaricare sul proprio simile. Per questa ragione Platone sostiene che bisogna costruire un paradigma di legge tale per cui chi detiene il potere sia «costretto» ad agire in nome del benessere comune. Cioran, che nutre ben poca fiducia sulle «possibilità» di un tale paradigma, condivide però con Platone la consapevolezza che l'uomo tenderebbe ad agire come un tiranno, se avesse sempre e comunque la forza per affermare i propri desideri e le proprie convinzioni. Da questa prospettiva, egli denuncia il fatto che l'idea per cui l'uomo è un essere razionale, incline al bene e capace di realizzarlo è stata una delle «convinzioni» utopiche più funeste della modernità: perché gli uomini, tanto più sono certi della propria bontà, quanto più si consacrano alle azioni peggiori. Al

⁶⁶¹ *Ivi*, p. 1160: «[...] la distinction classique entre le concept de révolution et celui de réaction, nous devons néanmoins la conserver, sous peine de désarroi ou de chaos dans la considération du phénomène politique. Elle constitue un point de repère aussi problématique qu'indispensable, une convention suspecte, mais fatale et contraignante. Et c'est elle encore qui nous oblige à parler sans arrêt de 'droite' et de 'gauche', termes qui ne correspondent nullement à des données intrinsèques et irréductibles, termes si sommaires que nous voudrions laisser au démagogue seul la faculté et le plaisir de s'en servir. Il arrive quelquefois à la droite (qu'on pense aux soulèvements nationaux) de l'emporter sur la gauche en vigueur, force et dynamisme; [...] inversement, la gauche, empiétrée dans le mécanisme du pouvoir ou prisonnière de superstitions désuètes, peut très bien perdre ses vertus, s'ankyloser, et connaître les tares qui affectent communément la droite. [...] 'Droite' et 'gauche', simples approximations dont malheureusement on ne peut se dispenser».

riguardo Maistre, con tutto il suo apparato teologico di pregiudizi misantropici, pur non essendo condivisibile, si rivela un maestro imprescindibile, perché «è il Machiavelli della teocrazia»⁶⁶². Sentenza che ci richiama alla prefazione al *Principe* scritta da Cioran nel 1954⁶⁶³, dove il pensatore rumeno spiega i motivi per cui il secolo più ostile e meno preparato alle parole del filosofo italiano sia stato l'Ottocento, segnato com'era dall'euforia positivista e liberale del progresso:

Questi nobili spiriti credevano, nella loro ingenuità, [...] che la libertà fosse un bene acquisito definitivamente, che l'uomo si accingesse a scuotersi di dosso per sempre la sua eredità barbarica, che la tirannia appartenesse per sempre alle «tenebre» del passato. [...] Considerando la realtà politica sotto l'aspetto morale, essi eludevano il fatto, il dato, per sostituirlo con il criterio, l'ideale, il mondo dei valori. Ossia rifiutavano di vedere nell'uomo le costanti terribili che ne determinano la natura per scorgervi soltanto i lati perfettibili, le apparenze, ciò che è educato, il *falso*. Legati a un'antropologia ottimista, dovevano necessariamente costruire teorie fragili e dubbie. Tutte le teorie politiche che non esitano a considerare l'uomo un animale «ragionevole» rientrano nell'utopia⁶⁶⁴.

Nel suo saggio dedicato ai tiranni, Cioran riassume il pensiero machiavellico nella seguente sentenza: «Perché l'uomo si muove solo per fare il male»⁶⁶⁵. Maistre esaspera questa constatazione attraverso il dogma della religione, optando per una censura totale del movimento e del cambiamento delle istituzioni umane: la sua «visione statica del mondo» sembra accettare esclusivamente i mali certificati dalla benevolenza divina, etichettando le restanti incongruenze del reale come una conseguenza del Peccato originale; la sua fede in questa dottrina arriva perfino a interpretare la malattia fisica come conseguenza del male morale ereditato dal progenitore adamico⁶⁶⁶. Ipotesi ingiustificabile, ma che rappresenta uno dei punti di massima lontananza tra il dogmatismo maistriano e l'ideologia rivoluzionaria, per un motivo esaminato nell'ultimo

⁶⁶² *Ivi*, p. 1163.

⁶⁶³ *Préface à Nicolas Machiavel*, in N. MACHIAVEL, *Le Prince*, tr. fr. a cura di C. TOUSSAINT, Paris, Delmas, 1955; ora in *Cioran, L'Herne*, cit., pp. 289-292.

⁶⁶⁴ *Ivi*, p. 289: «Ces braves esprits croyaient, dans leur naïveté, [...] que la liberté était un bien définitivement acquis, que l'homme allait pour toujours secouer son hérité barbare, que la tyrannie appartenait à jamais aux 'ténèbres' du passé. [...] Envisageant la réalité politique sous l'angle moral, ils escamotaient le fait, le donné, pour lui substituer le critère, l'idéal, le monde des valeurs. C'est dire qu'ils refusaient de voir dans l'homme les constantes terribles qui en déterminent la nature pour n'y déceler que les côtés perfectibles, les apparences, le poli, le *faux*». Seguo la traduzione di M.A. RIGONI (a cura di), *Fascinazione della cenere*, Padova, Il notes magico, 2005, p. 15.

⁶⁶⁵ HU, p. 467. Sulla concezione metafisica del male in Cioran si veda: A. DEMARS, *Le mystère d'iniquité de Cioran ou la lecture du mal comme tendance initiale de l'être*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. VIII, cit., pp. 40-54.

⁶⁶⁶ EA, p. 1143. Sul tema del peccato originario vedi S. MODREANU, *Le dieu paradoxal de Cioran*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, pp. 110-105.

capitolo di *Histoire et utopie*, dove la speranza di instaurare un «paradiso di quaggiù» viene relazionata alla dottrina del pelagianesimo, ossia a quella «eresia di tipo utopico» che aveva negato gli effetti della Caduta e la necessità di ottenere la salvezza attraverso la grazia divina⁶⁶⁷:

Non che gli utopisti se ne siano ispirati direttamente; ma non si contesterà che nel pensiero moderno esiste, ostile all'agostinismo e al giansenismo, tutta una corrente pelagiana – di cui l'idolatria del progresso e le ideologie rivoluzionarie sarebbero il compimento – secondo la quale formeremmo una massa di eletti *virtuali*, emancipati dal peccato originale, modellabili a piacimento, predestinati al bene, suscettibili di tutte le perfezioni⁶⁶⁸.

Ancora una volta Cioran evidenzia lo sfondo religioso del pensiero utopico-rivoluzionario e si focalizza sul tema della «virtualità», termine con cui indica evidentemente un cortocircuito inerente al rapporto tra storia e utopia: le rivoluzioni mantengono il loro slancio utopico verso il reale a patto di rimanere *esterne* alle «cornici» della storia; nel momento in cui vi *rientrano*, poiché talvolta anche i rivoluzionari vincono, esse non possono esimersi dal costituirsi in custodi del «nuovo ordine stabilito». Il che comporta la seguente e paradossale alternativa: o l'utopia simboleggia una rivoluzione impossibile, destinata a fallire; o la rivoluzione, in quanto possibile, è destinata a concretizzarsi nel fallimento dell'utopia che l'ha generata. In entrambi i casi, si è condotti alla «doppia impossibilità» di fondare il paradiso sulla terra⁶⁶⁹.

Attraverso l'esposizione di questa aporia, Cioran rielabora in modo originale la distinzione concettuale tra ideologia e utopia stabilita da Karl Mannheim nel 1929, stando alla quale le ideologie rappresentano le convinzioni dei gruppi sociali dominati, che tendono a posizioni conservatrici e reazionarie; mentre le utopie esprimono le contestazioni dei gruppi sociali subordinati, le quali, denunciando le mancanze della realtà presente, trascendono una situazione data e manifestano il bisogno rivoluzionario di sovvertirla⁶⁷⁰. Nell'alternanza dialettica tra questi due poli si manifesta l'evoluzione di una società, perché nessun sistema sociale può cristallizzarsi in modo permanente, nella misura in cui le contraddizioni di ogni epoca generano delle tendenze utopiche che, a loro volta, creeranno le premesse per le inevitabili contraddizioni

⁶⁶⁷ HU, «L'Âge d'or», pp. 511-513. Come fonte critica su Pelagio, Cioran fa riferimento al testo di G. DE REYNOLD, *Le Toit chrétien*, Paris, Plon, 1957 (vedi nota critica 11 a p. 1124).

⁶⁶⁸ HU, p. 511: «Non point que les auteurs d'utopies s'en soient inspirés directement; mais on ne contestera pas que dans la pensée moderne il existe, hostile à l'agostinisme et au jansénisme, tout un courant pélagien – l'idolâtrie du progrès et les idéologies révolutionnaires en seront l'aboutissement – selon lequel nous formerions une masse d'élus *virtuels*, émancipés du péché d'origine, modelables à souhait, prédestinés au bien, susceptibles de toutes les perfectiones».

⁶⁶⁹ *Ivi*, p. 517.

⁶⁷⁰ K. MANNHEIM, *Ideologia e utopia*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1957. Per un commento critico al testo vedi: P. RICOEUR, *Conferenze su ideologia e utopia*, tr. it., Milano, Jaca Book, 1994, parte II; C. ALTINI (a cura di), *Utopia: storia e teoria di un'esperienza filosofica e politica*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 7-43.

dell'epoca successiva. Cioran, al riguardo, intensifica i rischi ideologici impliciti nelle rivendicazioni utopiche, evidenziando il carattere mistificatorio di qualsiasi pretesa di perfezionare la realtà che si consideri definitiva.

«Il mio proposito era di mettervi in guardia contro la Serietà, contro questo peccato che nulla riscatta»⁶⁷¹. Questo passo della *Tentation* citato nel precedente capitolo, se riletto alla luce del saggio su Maistre, ci rivela che Cioran ha usato il dogmatismo dei reazionari come pretesto per parlare dell'eccessiva «serietà» delle ideologie rivoluzionarie; inoltre, ci mette nelle condizioni di azzardare un'ulteriore considerazione. Nei testi francesi, come abbiamo visto, l'invito al distacco, alla futilità e al disimpegno delineano l'orizzonte concettuale dello scetticismo di Cioran, che comporta innanzitutto il dovere di *prendere le distanze da se stesso e dalle proprie convinzioni*; una distanza che si traduce in un ironico e malinconico sentimento di *non appartenenza* alla realtà che lo circonda: «*Non radicarsi, non appartenere a nessuna comunità* – questa era ed è la mia massima»⁶⁷². Una sorta di imperativo, che prescrive però la non adesione come norma di comportamento: non si tratta semplicemente di non scegliere – cosa non possibile, poiché vivere e scegliere sono due termini coestensivi – ma di osservare e giudicare le proprie convinzioni da una *prospettiva esterna*, come se si fosse uno «spettatore disilluso» pronto ad assistere a una commedia⁶⁷³.

All'inizio di *Écartèlement* Cioran narra una leggenda d'ispirazione gnostica di Clemente Alessandrino (*Stromateis*, VII, VII), secondo la quale gli uomini non sarebbero altro che angeli rilegati sulla terra per punizione, perché, durante lo scontro celeste tra l'arcangelo Michele e il Dragone, hanno assistito al conflitto senza schierarsi per nessuna delle due fazioni. Questi angeli vengono esiliati dalla dimora celeste a causa della loro neutralità, con la conseguenza che l'uomo, «gettato sulla terra per imparare a scegliere, sarà condannato all'atto, e vi si mostrerà capace solo nella misura in cui avrà soffocato in lui lo spettatore»⁶⁷⁴. Al riguardo, la storia sarebbe la dimostrazione di quanto gli uomini abbiano ben appreso la lezione, essendo diventati, nel corso del tempo, del tutto incapaci di non «sposare una causa». Implicitamente, Cioran ci suggerisce che si dovrebbe apprendere a giudicare la realtà al modo di questi spettatori angelici e neutrali: dove «neutralità» non significa astenersi dall'esprimere un giudizio, ma non partecipare allo spettacolo che si deve giudicare. Lo spettatore, in quanto tale, e fortunatamente per Cioran, può anche essere «un delirante preoccupato di *imparzialità*».

⁶⁷¹ TE, p. 333.

⁶⁷² EA, «Borges», p. 1225.

⁶⁷³ GUERRINI, *Vision du temps*, cit., p. 30.

⁶⁷⁴ E, «Les deux vérités», p. 904. Per un'analisi della leggenda vedi: M. DANDO, *Les Anges neutres*, in «Cahiers d'études cathares», n. 69, 1976, pp. 3-38.

Così, quando il pensatore rumeno deve parlare del rapporto tra rivoluzione e reazione, lo fa come uno “spettatore” del dibattito ideologico: il che non gli impedisce di esprimere il proprio giudizio su tale o talaltra dottrina politica. Questa postura “teatrale”, lungi dal rappresentare la volontà di dissimulare le proprie opinioni, gli consente di svelare il carattere “fanzionale” delle certezze ideologiche. Se Cioran, nel *Précis*, disvela lo «scenario del sapere», nel saggio su Maistre, si impegna invece ad esaminare lo «scenario della politica», per smascherare con rigore la relatività e l'intercambiabilità degli ideali politici: «Possiamo discutere indefinitamente sul destino delle rivoluzioni, politiche o altre, un solo tratto le accomuna, una sola certezza si sprigiona dall'esame che ne facciamo: la delusione che esse provocano in tutti coloro che vi hanno creduto con un qualche fervore»⁶⁷⁵.

È una confessione autobiografica, che si riferisce al periodo in cui Cioran aveva creduto con fervore nella rivoluzione (o nella «trasfigurazione») politica della Romania, rifiutando con violenza la mediocrità di coloro che non volevano assumere una posizione nella storia. Sia nella *Transfiguration* che negli altri articoli politici pubblicati nel corso degli anni Trenta, Cioran evita volutamente di affrontare la questione politica da un punto di vista puramente teorico, convinto che sia più importante «chiudere gli occhi sulle innumerevoli impasse teoriche» del fanatismo nazionalista, che tentare di comprenderle e ritrovarsi così del tutto incapace di agire: «in fondo la dottrina ha poca importanza»⁶⁷⁶. Ciò non toglie, come dimostra Marta Petreu nella sua accurata analisi della *Transfiguration*, che l'estremismo politico teorizzato dal giovane Cioran si caratterizza per una particolare presa di distanza sia dall'estremismo di destra sia da quello di sinistra, perché, perfino nel momento del suo peggiore dogmatismo ideologico, Cioran sostiene delle tesi che non lo rendono assimilabile né all'ortodossia nazionalista né a quella rivoluzionaria, come se egli parlasse sempre in prima persona, senza il supporto di un gruppo o di un partito alle sue spalle. Anche nelle sue pagine più deliranti, in cui si presenta come un apologeta del fanatismo, così come quelle in cui difende l'efficienza dei metodi dittatoriali, egli parla come un «solitario» lucido e folle, come un folle che ha abdicato alla ragione perché esasperato dalla sua solitudine, dalla sua coatta reclusione dal mondo⁶⁷⁷. Da qui il suo desiderio

⁶⁷⁵ EA, p. 1159. Su questo sentimento di delusione vedi: N. CAVAILLES, *Scandale et déception*, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. I, cit., pp. 11-18.

⁶⁷⁶ AB,

⁶⁷⁷ PETREU, *Il passato scabroso di Cioran*, cit., p. 338: «La *Transfiguration* afferma infatti qualcosa di diverso sia rispetto ai nazionalismi degli anni Trenta, legionarismo incluso, sia rispetto alle idee portate avanti dai colleghi di generazione di Cioran. Invece di permettere l'integrazione del suo autore in un gruppo, il libro ha quindi evidenziato con forza la sua condizione di solitario. Una voce unica, violenta, esagerata, messianica, con impulsi totalitari».

di trasfigurazione del mondo e del suo paese, nella disperata ricerca di un destino che continuava a sbeffeggiarlo⁶⁷⁸.

Negli anni francesi, dopo l'arrivo a Parigi, sarà Cioran a sbeffeggiare questa megalomania mistica e politica, mettendo in ridicolo e confutando i presupposti ideologici e metafisici che lo avevano condotto a considerarsi un «demiurgo» del proprio destino⁶⁷⁹. Un problema, quello del destino, che si ripresenterà in tutte le opere della maturità, ma a cui non si tenterà più di dare una risposta: perché il destino sarà diventato un «rimpianto» da ricordare con un riso disilluso⁶⁸⁰. Soltanto allora Cioran affronterà il discorso politico per analizzare – come uno spettatore disinteressato – i «meccanismi del potere»: meccanismi che conducono «ogni movimento a negare se stesso, a tradire la sua ispirazione originaria e a corrompersi nel caso che si affermi e che avanzi»⁶⁸¹. Soltanto allora cercherà di diagnosticare la «genealogia del fanatismo», a partire dalla malinconica constatazione che, «in se stessa ogni idea è neutra, o dovrebbe esserlo»⁶⁸².

Petreu paragona Cioran a un sofista che, dopo aver abusato dei temibili strumenti della retorica per giustificare le idee più atroci, li utilizza per lo scopo opposto: per mostrare che, se «la terra è il luogo dove si può affermare tutto con la stessa verosimiglianza», è verosimile che nessuna certezza sia meno ridicola e falsa delle altre⁶⁸³. Nel dubbio, meglio continuare a dubitare. Principio che l'autrice interpreta così:

In assenza di una qualsivoglia adesione a una idea, agli occhi di Cioran il vero e il falso diventano identici, tutte le opinioni possono essere abbracciate con uguale fondatezza, il sì e il no sono simultaneamente validi. In altre parole, egli reinventa o riscopre la meontica, l'agnosticismo e il relativismo dei grandi sofisti, assieme alle loro tecniche e al loro procedimento manierista. Piuttosto che lottare per un'idea o per un ideale che lo tormenti e al quale prestare fede, Cioran preferisce ora lanciare parole scintillanti e sfolgoranti paradossi. Come Gorgia e Protagora, il filosofo intende suscitare stupore con l'ingegnosità verbale e sbalordire attraverso la gratuità e l'enormità delle affermazioni⁶⁸⁴.

⁶⁷⁸ Cfr. la lunga introduzione storico-filosofica alla lettura del saggio di Petreu a cura di ROTIROTI, *L'incandescente e "rivoluzionaria" traiettoria romena di Cioran: «un lascito funesto che rovina ogni velleità di speranza»*, cit., pp. 7-63. Vedi anche A. DI GENNARO, *La svolta della disperazione. Emil Cioran e la storia*, in *Cioran e l'Occidente. Utopia, esilio, caduta*, cit., pp. 73-89.

⁶⁷⁹ Cfr. V. PIEDNOIR, *Fanatique jusqu'au ridicule*, in «Le Magazine Littéraire», n. 508, mai 2011, pp. 52-53.

⁶⁸⁰ Cfr. I.N. CRETU, *Les larmes de Cioran comme «sourire exterminateur»*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IV, cit., pp. 89-95.

⁶⁸¹ EA, p. 1159.

⁶⁸² PD, p. 3.

⁶⁸³ PETREU, *Il passato scabroso di Cioran*, cit., pp. 358-362.

⁶⁸⁴ *Ivi*, p. 382.

Gorgia e Protagora sono i due sofisti protagonisti degli omonimi dialoghi platonici. Nella nostra analisi, noi ci siamo soffermati su un terzo sofista scelto da Platone come uno dei suoi personaggi, il terribile Trasimaco. E ci siamo confrontati con i suoi paradossi retorici per evidenziare un aspetto leggermente diverso da quello sottolineato da Petreu: che i paradossi non servono soltanto a sbalordire, ma anche ad imporre alla dialettica una dimostrazione più coerente e rigorosa. Le due «enormità» sostenute da Trasimaco – che il giusto è l'utile del più forte e che la massima felicità appartiene ai massimamente ingiusti – costringono Socrate a non nascondersi dietro il semplicistico e illusorio postulato della bontà dell'uomo. Lo obbligano invece a riconsiderare il problema del male e del potere, cercando di proporre un modello antropologico e politico che sappia affrontare la natura ferina e violenta degli uomini, per provare in un secondo momento ad educarli alla giustizia e alla temperanza.

Similmente Cioran, per difendere in modo rigoroso il «diritto all'eresia, alla singolarità o al dubbio»⁶⁸⁵, deve in primo luogo scontrarsi con la ferocia dogmatica di un pensatore come Maistre, che gli impone di considerare tutte le ragioni per cui l'uomo, in quanto schiavo peccatore, dovrebbe realisticamente limitarsi ad obbedire. E Cioran, assecondando quest'ipotesi reazionaria, arriva a mostrare che anche l'obbedienza è un'illusione – e che ci potrebbero essere illusioni migliori. L'equivalenza (parziale) che egli pone tra reazione e rivoluzione, tra destra e sinistra⁶⁸⁶, lungi dall'essere una provocazione retorica con cui eludere il problema del fanatismo ideologico, è la formulazione *dialetticamente più precisa* per affrontare in modo rigoroso il rapporto tra ideologia e potere, tra utopia e libertà. Se è vero che siamo «condannati ad essere liberi», è altrettanto vero che la libertà potrebbe condannarci a desiderare e a giustificare la schiavitù e l'illusione. Esplicitando questo “paradosso” Cioran non vuole soltanto stupire; delinea anche le ragioni per cui, se l'utopia implica un “dubbio creativo” nei confronti della realtà presente, lo scetticismo dovrebbe essere una condizione necessaria alla coscienza utopica. Ma poiché lo scetticismo si traduce proprio nel dubbio di poter perfezionare la realtà, accade che ad assumersi questo “dovere utopico” siano coloro che non abbiano alcuna intenzione di dubitare, ma parecchie intenzioni di stravolgere la realtà per conformarla alle proprie ambizioni. In questo senso, nel capitolo della *Chute dans le temps* dedicato al rapporto tra scetticismo e

⁶⁸⁵ EA, p. 1162.

⁶⁸⁶ In un'intervista del 1983 con Jason Weiss, che gli chiede se esiste un regime politico di sua preferenza, Cioran risponde così: «Credo che il regime ideale sia un regime di sinistra senza dogmi rigidi, una sinistra libera dal fanatismo. [...] Per un intellettuale è evidente che, in questa fase della storia, l'ideale è un governo intelligente di sinistra, ma a condizione che non si arrenda. La libertà è un ideale, ma l'uomo è un animale diabolico e tende a fare un cattivo uso della libertà, è innegabile. I governi socialisti non lo fanno. La libertà deve essere controllata, sfortunatamente, perché l'uomo non sa fermarsi» (*L'intellettuale senza patria. Intervista con Jason Weiss*, a cura di A. DI GENNARO, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 68-69).

barbarie, Cioran accusa il pensatore scettico (e se stesso) di consumare tutte le proprie speranze ed energie a causa dell'«abuso della sfumatura», privandosi così di quelle forze che gli servirebbero per non arrendersi alle evidenze del peggio e dei peggiori: «Così, non bisogna stupirsi di vederlo, lui, il professionista della sottigliezza, nell'intimo della solitudine ultima a cui è pervenuto, erigersi in amico e in complice delle orde»⁶⁸⁷.

Rivoluzione e reazione, scetticismo e utopia: nel gioco dialettico tra queste coppie di “opposti”, Cioran elabora la sua critica (e la sua apologia) del pensiero utopico. E se le conclusioni a cui giunge sono spesso delle perplessità paradossali, è opportuno ricordarsi che “l'enormità grottesca” di certi dubbi serve a farci rivalutare le nostre effettive dimensioni, le vere proporzioni della nostra insignificanza. Una consapevolezza che ha a che fare, nello stesso tempo, con il cinismo e con il ridicolo⁶⁸⁸, e che custodisce in sé qualcosa di propositivo: perché ci costringe a non arrenderci alla mancanza di ironia del dogmatismo e dell'intolleranza⁶⁸⁹.

A proposito delle irragionevoli sentenze di Maistre, Cioran si domanda se egli le pensasse veramente o se volesse soltanto divertirci: «Sarebbe più semplice ammettere che era sincero; d'altronde nella sua vita non scorgiamo la minima traccia di fanfaronaggine: la lucidità non arrivava mai in lui fino all'impostura o alla farsa... È questa l'unica debolezza del suo senso della dismisura»⁶⁹⁰. Come abbiamo visto, il senso della dismisura cioraniano è orientato proprio verso un sentimento farsesco dell'esistenza, che ne decreta la totale vanità. A tal proposito, Cioran cita un passo di Maistre in cui l'autore savoiano si paragona a Salomone, con questa differenza: che il disilluso re biblico aveva visto la vanità di tutte le cose sotto il sole, mentre Maistre, dal canto suo, aveva visto la gloria di Colui che stava al di sopra del sole, senza trarne tuttavia alcun vanto⁶⁹¹. In effetti, commenta Cioran, egli coglie solamente la futilità delle eresie e delle riforme terrene, escludendo dalle sue invettive la “riforma” cosmogonica della creazione. Ma accostandosi modestamente al saggio sovrano biblico, Maistre lancia una di quelle provocazioni che tanto avrebbero affascinato Baudelaire, il quale scriveva che «De Maistre et Poe m'ont appris à raisonner»⁶⁹².

⁶⁸⁷ CT, «Le Sceptique et le Barbare», p. 561.

⁶⁸⁸ Cfr. Y. PORTE, *Cioran, sceptique abîmé et cynique fragmenté*, in «Alkemie», n. 6, dicembre 2010, pp. 66-92.

⁶⁸⁹ Cfr. F. CONSTANTIN, *Cioran et le rire. Regards sur une pensée entre moralisme, religion et philosophie*, «Revue de littérature comparée», n. 328, 4/2008, p. 475-487.

⁶⁹⁰ EA, p. 1173.

⁶⁹¹ *Ivi*, p. 1153. Cioran si riferisce al testo di

⁶⁹² EA, p. 1171. La citazione è tratta da C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, vol. I, p. 669.

A questa frase baudelariana Cioran riconosce il merito di averlo fatto avvicinare alla lettura di Maistre, questo «temperamento epiletico infatuato delle futilità del verbo»⁶⁹³. Una definizione che colloca Maistre proprio tra Baudelaire e Salomone, tra il poeta maledetto che invocava la «provvidenza diabolica» e il sovrano qoheletico che certificava la cenere divina. Come vedremo nel prossimo capitolo, Baudelaire e il Qohelet sono due figure decisive per approfondire la questione del grottesco nell'opera cioraniana.

⁶⁹³ EA, p. 1168.

CAPITOLO QUARTO: TRASFIGURAZIONI DELLA POLVERE

4.1) Un riso grottesco

«Un critico americano che ha recensito *La tentation d'exister* mi chiama “un Beduino del pensiero”»⁶⁹⁴. Difficile sapere se il critico si riferisse al nomadismo intellettuale di questo «apolide metafisico», intento a non farsi sopraffare «dall'apatia del suolo»⁶⁹⁵ e affascinato «dall'urgenza del deserto»⁶⁹⁶; o se si rivolgesse alla postura farsesca di uno scrittore che si atteggiava da «barbaro» ma che, da buon «scettico», aveva «fatto naufragio da qualche parte tra il sospiro e l'epigramma»⁶⁹⁷, in quei salotti della solitudine dove gli unici modelli di stile ammissibile sono «la bestemmia, il telegramma e l'epitaffio»⁶⁹⁸. Forse si riferiva a entrambi gli aspetti, per un motivo suggerito dallo stesso Cioran nel *Précis*:

L'essere veramente solo non è colui che è abbandonato dagli altri uomini, ma colui che soffre in mezzo a loro, che *trascina il suo deserto nelle fiere e sfoggia i suoi talenti da lebbroso sorridente, da commediante dell'irreparabile*. [...] Se non fossimo dei saltimbanchi, se non avessimo appreso gli artifici di una ciarlaterania sapiente, se infine fossimo *sinceri* fino all'impudenza o alla tragedia – i nostri mondi sotterranei vomiterebbero oceani di fiele, in cui sparire sarebbe un punto d'onore a nostro favore: sfuggiremmo così alla sconvenienza di tanto grottesco e di tanto sublime. A un certo grado d'infelicità, ogni franchezza diventa indecente. Giobbe si è fermato in tempo: un altro passo, e né Dio né i suoi amici gli avrebbero più risposto⁶⁹⁹.

Passo compiuto dal re Salomone, il quale, senza aspettarsi in cambio alcuna risposta, aveva gridato che «fumo è tutto / soffio che ha fame» (*Qohelet*, 1, 14)⁷⁰⁰. Una sentenza di assoluta lucidità e disperazione a cui Cioran si richiama spesso, soprattutto nel momento in cui ha la

⁶⁹⁴ C, p. 666.

⁶⁹⁵ TE, «Un peuple des solitaires», p. 318.

⁶⁹⁶ Cfr. *Cioran, L'Herne*, cit., p. 193.

⁶⁹⁷ I, p. 871.

⁶⁹⁸ SA, «Atrophie du Verbe», p. 173.

⁶⁹⁹ PD, «Le souci de décence», p. 40: «L'être véritablement seul n'est pas celui qui est abandonné par les hommes, mais celui qui souffre au milieu d'eux, qui *traine son désert dans les foires et déploie ses talents de lépreux souriant, de comédien de l'irreparable*. [...] Car si nous n'étions pas saltimbanques, si nous n'avions pas appris les artifices d'un charlatanisme savant, si enfin nous étions *sincères* jusqu'à l'impudeur ou à la tragédie, – nos mondes souterraines vomiraient des océans de fiel, où disparaître serait notre point d'honneur : nous fuirions ainsi l'inconvenance de tant de grotesque et de sublime. A un certain degré de malheur, toute franchise devient indécent. Job s'est arrêté à temps: un pas de plus, et ni Dieu, ni ses amis ne lui eussent plus répondu». Primo corsivo mio.

⁷⁰⁰ «Qohelet» è il titolo originale in ebraico della versione greca dell'*Ecclesiaste*. Seguendo la traduzione italiana di Guido Ceronetti, manteniamo come lui l'utilizzo del titolo originale. La versione a cui facciamo riferimento è: *Qohelet. Colui che prende la parola*, Milano, Adelphi, 2013.

sensazione che la sua lucidità abbia oltrepassato la disperazione per cadere nel ridicolo: «Nessuno più di me è stato convinto della futilità di tutto, eppure nessun altro ha preso sul tragico un così gran numero di cose futili»⁷⁰¹; «Aver proclamato la vanità di ogni cosa ed esporsi agli onori! Mi dicono: non dovevi, in queste condizioni, fare libri e pubblicarli. Ma anche Salomone ha *pubblicato*, come Giobbe e tutti gli altri. La mia debolezza è dunque comprensibile, anzi scusabile»⁷⁰².

Attraverso la suggestiva evocazione di un Salomone correttore di bozze, Cioran pone un problema molto complesso, che è anche uno dei dilemmi di tutta la sua vita: chi ha compreso la futilità di tutto, non ha più alcun motivo per credere nella necessità di qualcosa; in mancanza di questo motivo, egli non riuscirà a concludere nulla, fallendo in tutto ciò che proverà a realizzare; poiché, però, questo fallimento è la *necessaria conseguenza* della sua totale disillusione del modo, egli si potrà *coerentemente illudere* di essere il più lucido degli uomini: ma a che pro tutto questo? Per quale motivo consacrarsi al distacco e alla futilità, se questi sono destinati a convertirsi nell'ennesima infatuazione di se stessi e della propria saggia vanità? E come può considerarsi saggio colui che considera il fallimento al modo di un «privilegio» riservato a pochi eletti?

Nei *Cahiers* Cioran ammette ironicamente di non vivere «nella rinuncia, ma nell'*idea* di rinuncia. Come tutti i falsi saggi»⁷⁰³. Questi falsi saggi, verrebbe da aggiungere, sono plausibilmente uomini, costretti a dimenarsi tra ciò che *sono* e ciò che *vorrebbero* essere: il cortocircuito della saggezza, o della lucidità, subentra quando un uomo vorrebbe «esercitarsi a non essere niente»⁷⁰⁴, dovendo affrontare l'imbarazzante evidenza di essere qualcuno. Cioran non accetta proprio questa evidenza o, più precisamente, non si arrende alla fattualità di essere se stesso: il che, oltre a comportare la ben nota attitudine a «pensare contro se stesso», lo costringe anche a *ridere di sé* – delle sue ambizioni, delle sue rinunce e dei suoi rimpianti. A ridere di questo *combat*⁷⁰⁵ che egli intraprende con se stesso e che presuppone il fallimento come unica possibilità di vittoria. Nell'*Effigie du raté* egli descrive questo combattimento in termini grotteschi, utilizzando come metro di paragone delle proprie sconfitte la figura del saggio re Salomone:

I suoi sogghigni hanno devastato la vita prima che ne consumasse la linfa. È un *Ecclesiaste da marciapiede*, che trae dall'insignificanza universale una scusa alle sue disfatte. Ansioso di trovare

⁷⁰¹ I, p. 828.

⁷⁰² C, p. 68.

⁷⁰³ C, p. 680.

⁷⁰⁴ CT, «Désir et horreur de la gloire», p. 574. Corsivo mio.

⁷⁰⁵ Cfr. N. CAVAILLES, *Scandale et déception*, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. I, cit., pp. 11-18.

futile qualsiasi cosa, vi riesce facilmente, avendo tutte le evidenze dalla sua parte. [...] (“A che pro?” – adagio del Fallito, di colui che si compiace della morte... Che stimolante quando cominciamo a subirne l’ossessione! [...] Così questa ossessione ci incita a divenire tutto e niente. Normalmente dovrebbe metterci di fronte alla sola scelta possibile: *il convento o il cabaret*. Ma quando non riusciamo a sfuggirle né grazie all’eternità e nemmeno grazie ai piaceri, quando, assillati nel mezzo della nostra vita, siamo lontani dal cielo come dalla volgarità, essa ci trasforma in quella sorta di eroi decomposti che promettono tutto e non concludono nulla: oziosi che si affannano nel Vuoto; carogne verticali, la cui unica attività si riduce al pensare che cesseranno di essere...⁷⁰⁶

Scegliere tra il convento e il cabaret: secondo Cioran tale è la discriminazione amletica a cui ci costringerebbe Salomone, se assecondassimo in modo radicale la sua confutazione del senso universale. Essere un *santo* o essere un *buffone*: rinunciare a ogni tentazione in modo religioso, perché tutto tornerà alla polvere; o dissacrare tutto in modo irreligioso, perché la cenere è la reticenza volgare di ogni nostra preghiera⁷⁰⁷. In entrambi i casi si comprende che, tra «le lacrime e i santi», c’è sempre un istrione pronto a sghignazzare, come Cioran sostiene già negli *Exercices négatifs*:

Scherziamo con le nostre gioie e con le nostre afflizioni. La nostra vita non è che un circo di impeti e dolori in cui gli autentici gemiti sono inopportuni. [...] Siamo i teatranti di una fiaba macabra: recitare bene la propria parte, in fin dei conti, non riscatta nessuno, perché ben prima che noi incontrassimo la luce e le tenebre, e ben prima che esse incontrassero il mondo, i dadi erano già stati tratti. / (Ogni uomo arrivato a un certo grado di distacco e ironia è necessariamente farsesco. Nei suoi rapporti con gli altri si comporta come se nulla fosse cambiato, come se condividesse i loro sentimenti, errori e verità; ma egli non potrebbe mai essere sincero. È *falso* per profondità, per la profondità di un’amarezza chiaroveggente. Signore di tutti gli artifici della simulazione, al suo confronto, gli ipocriti innati, i bugiardi per professione, gli impostori inveterati e il resto dei predestinati alla lucidità non compongono che una banda di esemplari ingenui, che si impegolano sulla soglia della Farsa. Egli ricorda un Diavolo che abbia approfondito il

⁷⁰⁶ PD, «Effigie du raté», p. 81: « Ses ricanements ont dévasté la vie avant qu’il n’en ait épuisé la sève. C’est un Ecclésiaste de carrefour, qui puise dans l’universelle insignifiance une excuse à ses défaites. Soucieux de trouver sans importance quoi que ce soit, il y réussit aisément, les évidences étant en foule de son côté. [...] (‘À quoi bon?’ – Adage du Raté, d’un complaisant de la mort... Quel stimolante lorsqu’on commence à en subir la hantise! [...] Ainsi cette obsession nous incite à devenir tout et rien. Normalement elle devrait nous mettre devant le seul choix possible: *le convent ou le cabaret*. Mais, quand nous ne pouvons la fuir ni par l’éternité ni par les plaisirs, quand, harcelés au milieu de notre vie, nous sommes aussi loin de ciel que de la vulgarité, elle nous transforme en cette espèce de héros décomposés qui promettent tout et n’accomplissent rien: oisifs s’essouffant dans le Vide; charognes verticales, dont la seule activité se réduit à penser qu’ils cesseront d’être...»). Corsivo mio.

⁷⁰⁷ Cfr. S. MODREANU, *Le dieu paradoxal de Cioran*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.

disprezzo degli uomini alla scuola di Diogene e Pirrone, ma un Diavolo educato, capace di approfittare del loro insegnamento e di disdegnare la loro asprezza. E sogna l'ideale di questo Principe della Luce Mortale, di questo principe più forte di tutti i saggi)⁷⁰⁸.

Questo principe, come Salomone, avrebbe visto «tutte le azioni che si fanno sotto il sole» (*Qo* 1, 14); ma a differenza di Salomone, ne avrebbe dedotto un buon motivo per comportarsi da commediante, quasi che la sola regola di saggezza a sua disposizione fosse quella di *ridere* «bene nei giorni felici / E male nei cattivi» (*Qo* 7, 14), perché Dio *si diverte* facilmente a convertire questi in quelli.

Certamente, «l'Ecclesiaste da marciapiede» del *Précis* si distanzia notevolmente dal Salomone protagonista del *Qobélet*: sembra, anzi, che Cioran voglia presentarsi come una sorta di “caricatura” del saggio sovrano biblico, capace di denunciare soltanto la futilità di ciò che *non* si è fatto, poiché non è si è stati all'altezza delle difficili mete che ci si era preposti. Eppure, nel suo sovraccaricare di contraddizioni la figura del re di Gerusalemme, Cioran si fa erede di una lunga tradizione, che aveva interpretato le sentenze salomoniche nei modi più svariati e incongruenti. Basti ricordare, a titolo d'esempio, che Francis Bacon fa della «Casa di Salomone» il centro operativo e costituzionale della sua utopia scientifica⁷⁰⁹, convinto che il progresso del sapere e della scienza avrebbe comportato una diminuzione (e non un aumento) dei tormenti dell'uomo⁷¹⁰. Viceversa, a partire già dal V secolo e nel corso di tutto il Medioevo, una delle opere più divertenti e dissacranti della letteratura carnevalesca è *Il dialogo di Salomone e Marcolfo*: ossia una disputa tra il rozzo ed astuto villano Marcolfo e il divino e sapiente Salomone, che però, per quanto sapiente, si trova sbeffeggiato, sorpreso e ingannato dagli infiniti nonsense e

⁷⁰⁸ EN, «Histrionisme», pp. 55-56: «Jouons avec nos joies, jouons avec nos peines. Car notre vie n'est qu'un cirque de transports et de douleurs où les authentiques gémissements ne sont pas de mise. [...] Nous sommes les cabotins d'une féerie macabre: nos rôles bien joués, cela, en fin de compte, ne rachète personne, car avant même que nous rencontrions la lumière et les ténèbres, avant même qu'elles rencontrassent le monde, tous les jeux étaient faits. / Tout homme arrivé à un certain degré de détachement et d'ironie est nécessairement farceurs. Dans ses rapports avec les autres il se comporte comme si rien n'était changé, comme s'il partageait leurs sentiments, leurs erreurs et leurs vérités. Mais il ne saurait jamais être sincère. Il est *faux* par profondeur, par la profondeur d'une amertume clairvoyante. Maître de tous les artifices de la simulation, en regard de lui, les hypocrites innés, les menteurs professionnels, les imposteurs invétérés et le reste de prédestinés à la lucidité ne composent qu'un ensemble d'exemplaires naïfs, s'empêtrant sur le seuil de la Farce. Il s'imagine un Diable qui eût approfondi le mépris des hommes à l'école de Pyrrhon et de Diogène, mais un Diable poli qui eût profité de leur enseignement et dédaigné leur rudesse. Et il rêve à l'idéal de ce Prince de la Lumière Mortelle, de ce Prince plus fort que tous les sages».

⁷⁰⁹ Cfr. F. BACON, *New Atlantis*, in *Philosophical works. Vol. III*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1989; tr. it.: *La Nuova Atlantide*, Milano, Rusconi, 1997.

⁷¹⁰ Cfr. *Qo* 1, 18: «Sapienza che si accresce / È crescere in tormento / Gravarsi di conoscere / Fa traboccare il dolore».

proverbiale paradossi del suo sagace e volgare sfidante, che – come è stato notato – si fa portavoce della “follia” degli emarginati e depositario di una sapienza preclusa ai dotti⁷¹¹. In questo dialogo, infatti, Salomone propone una serie di «massime» impeccabili sulla giustizia dei re, sulla saggezza degli uomini, sulla purezza delle donne; massime che sono puntualmente ridicolizzate da Marcolfo, che, con i suoi «proverbi», smaschera la tracotante idiozia dei saggi e dei potenti (oltre ad escogitare un tranello a causa del quale il soave Salomone si sorprenderà a maledire l'intera popolazione femminile del suo regno). E così, se Salomone ci ricorda che «la parola del re deve essere immutabile», Marcolfo puntualizza in dialetto che «*presto se infastidisse chi ara col lupo*»⁷¹².

Anche a Salomone, insomma, capita di *fraintendere* l'essenziale – che, avendo a che fare con la polvere, il fumo e la cenere, potrebbe essere perfino più *sporco* del fango (e di Marcolfo). E Cioran, a proposito di questo genere di “sporco”, scrive in *Divagazioni*: «Amare la cenere come una fenice che disdegna la risurrezione...»⁷¹³ Questo aforisma è immediatamente seguito da un lungo paragrafo, dove si afferma che «ci muoviamo su una terra [...] in cui l'idiozia regge l'equilibrio universale e in cui *il fine delle trasformazioni è il fumo*. È più facile che tutti gli elementi si convertano in oro, che la sostanza umana in motivi di speranza»; e poco dopo: «Dove non c'è spavento e incompiutezza, il pensiero non è di casa. Esso è figlio naturale di questa vita che divora se stessa in uno spasmo dell'inutilità e con pretesti sinistri di significato. Una *nemesi tra valzer e mattatoio*»⁷¹⁴.

All'inizio del quarto capitolo del *Qobelet* (1-4), Salomone recita: «E io ancora vidi / Ogni violenza che si consuma / Sotto il sole // Ed ecco i pianti dei calpestati / E nessuno si impietosiva / E la potente mano / Che li calpesta / E nessuno si impietosiva // [...] E vidi in tanto sforzarsi / In tanto industriarsi e appropriarsi / L'Invidia che da ciascuno / È gettata sull'altro / Fumo anche questo soffio che ha fame». Ed è forse pensando a tutte queste ingiustizie che si commettono alla luce del giorno, che Cioran scrive di «aver negato tutto quel che si può negare *sotto il sole* – a cominciare dal sole stesso...»⁷¹⁵

⁷¹¹ *Il dialogo di Salomone e Marcolfo* è pubblicato come appendice in: G.C. CROCE, *Bertoldo e Bertoldino*, Milano, Mursia, 1973, pp. 197-223. Per un commento critico vedi: BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., Introduzione; P. CAMPORESI, *La maschera di Bertoldo. G.C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 64-75.

⁷¹² «Si spazientisce facilmente colui che utilizza un lupo per arare un campo»; cfr. *Il dialogo di Salomone e Marcolfo*, cit., p. 203.

⁷¹³ *D*, p. 94.

⁷¹⁴ *Ivi*, pp. 94-95. Corsivi miei.

⁷¹⁵ *Ivi*, p. 68. Corsivo mio.

Sotto il sole, lo spettacolo dell'umanità è troppo grottesco per poter essere sopportato a lungo. Ed è troppo ributtante per non volervi assistere. Un sentimento contraddittorio che, in un aforisma del *Mauvais Démon*, viene spiegato a partire da un passo di Baudelaire, dove il poeta francese parla de «l'orrore e l'estasi della vita»⁷¹⁶. Cioran scrive di aver vissuto questi due sentimenti «simultaneamente, come un'esperienza all'interno dello stesso istante, di ogni istante»⁷¹⁷. Un'affermazione che, nel corso di un'intervista a François Duval, viene commentata così: «Ma ho sempre detto che ci sono due richiami in me: voi giustamente vi ricordate Baudelaire, le postulazioni contraddittorie, l'estasi e l'orrore della vita [...] Quando si conosce questo, [...] in tutto ciò che facciamo ci sono per forza delle contraddizioni, delle cose riprovevoli, delle cose impure»⁷¹⁸. E ancora, in un'altra intervista con Jason Weiss, precisa Cioran: «Ho avuto una specie di culto per Baudelaire. [...] Da qualche parte ho scritto che ci sono due scrittori ai quali penso sempre, ma che non leggo spesso, Pascal e Baudelaire. Sono stati i miei compagni costanti. Non è una questione di vanità da parte mia, ma di una profonda affinità, come se facessimo parte della stessa famiglia»⁷¹⁹.

Baudelaire e Cioran: o le affinità di un sorriso. Nel 1855, infatti, Baudelaire scrive un saggio intitolato *De l'essence du rire. Et généralement du comique dans les arts plastiques*⁷²⁰, in cui analizza il rapporto tra riso, comico e grottesco. In questo testo l'autore si propone, da un lato, di esaminare il carattere «duplice» del riso in relazione alla natura «satanica» dell'uomo; dall'altro, di interpretare il riso come un fenomeno «teologico» ed «estetico» capace di rivelare il livello di decadenza di una civiltà⁷²¹. Tutti aspetti – vedremo – riscontrabili anche nell'opera di Cioran.

Baudelaire introduce il suo discorso con due precisazioni: una di metodo e una di circostanza. In primo luogo, egli spiega di non voler scrivere un trattato di storia dell'arte sulle caricature; bensì di volersi focalizzare, in quanto «filosofo e artista», sul quel particolare genere di caricature che sanno introdurre «questo inafferrabile elemento del bello perfino nelle opere destinate a rappresentare all'uomo la sua particolare bruttezza fisica e morale». L'oggetto del saggio sarà dunque il riso scaturito e provocato da questo tipo di creazioni comico-artistiche,

⁷¹⁶ Baudelaire scrive: «Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires, l'horreur de la vie et l'extase de la vie. / C'est bien le fait d'un paresseux nerveux» (*Mon cœur mis à nu*, XL, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, vol. I, p. 703).

⁷¹⁷ MD, «Pensées étranlées», p. 704.

⁷¹⁸ E, p. 50.

⁷¹⁹ *L'intellettuale senza patria. Intervista con Jason Weiss*, a cura di A. DI GENNARO, Milano-Udine, Mimesis, 2014, p. 31.

⁷²⁰ In BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, vol. II, pp. 525-543. Cfr. anche C. PICHOS, *La Date de l'essai de Baudelaire sur le rire et les caricaturistes*, in ID., *Baudelaire: études et témoignages*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1967.

⁷²¹ Cfr. A.K. HAUGEN, *Baudelaire: le rire et le grotesque*, in «Littérature», n. 72, 1988, pp. 12-29.

ossia dalle creazioni grottesche. Dettaglio che implica, in secondo luogo, uno «scrupolo» di circostanza nei confronti del mondo accademico: come giustificarsi di fronte a «certi professori giurati del serio, ciarlatani della gravità, cadaveri pedanti usciti dai freddi ipogei dell'Istituto», secondo i quali soltanto ciò che è puro, perfetto, coerente e simmetrico potrebbe essere degno di una discussione filosofica sulla bellezza⁷²²?

Baudelaire risponderà a questa provocazione nel corso del suo saggio, dimostrando che non si può comprendere la bizzarra natura della bellezza umana se ci si ostina a ignorare l'inquietante ambivalenza dell'animale razionale. Il riso, in questo frangente, pone un problema particolare, perché se l'uomo è l'unico animale capace di ridere, è pur vero che tanto più gli uomini aspirano alla saggezza, quanto più sono inclini a rinnegare la loro voglia di ridere: «*Il saggio non ride se non tremando*»⁷²³. Baudelaire cita questa frase fingendo di non ricordarsi se appartenga a Salomone, «il re filosofo della Giudea», o a Joseph de Maistre, «questo soldato animato dallo Spirito Santo». In realtà si tratta di una proposizione delle *Maximes et réflexions sur la comédie* (1694) del vescovo Jacques-Bénigne Bossuet⁷²⁴, il quale voleva forse suggerire che il saggio, seguendo l'esempio terreno di Gesù, «si arresta sul bordo del riso come sul bordo della tentazione» (p. 527).

Che il riso sia una «tentazione» a cui è difficile resistere lo prova anche la fisiologia, poiché noi ridiamo e piangiamo con gli occhi e con la bocca, ossia con «gli organi in cui risiedono il comandamento e la scienza del bene e del male» (p. 528). Interpretando il riso e le lacrime come un *effetto* della Caduta, Baudelaire crea il presupposto per spostare il discorso dall'ambito teologico a quello filosofico: perché se il riso e il pianto segnalano la perdita di una condizione paradisiaca, ciò significa che gli uomini ridono e piangono soltanto *fuori dal paradiso* – ossia nella *società*. Da questa prospettiva il riso non si riduce a un gesto individuale causato dalla trasgressione adamica, ma si rivela pure come un fenomeno sociale che tradisce una discrepanza collettiva, perché gli uomini ridono soltanto di altri uomini – e soltanto se sono nella posizione per poterlo fare⁷²⁵.

Per Baudelaire il riso deriva dall'idea che ogni uomo ha della propria superiorità, un'idea che si proietta necessariamente verso qualcuno che è considerato inferiore: non si ride mai della forza dell'altro, bensì della altrui debolezza. In questo senso il riso è il sintomo di un *orgoglio demoniaco*, che sa tramutare la sofferenza del più debole in un perverso piacere personale. L'esempio è noto: se vedo qualcuno che inciampa e rotola a terra, non rido semplicemente del

⁷²² BAUDELAIRE, *De l'essence du rire*, cit., p. 526.

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ Come è dimostrato da J.S. PATTY, *Baudelaire and Bossuet on Laughter*, in «Publications of the Modern Language Association», LXXX, n. 4, pp. 459-461.

⁷²⁵ HAUGEN, *Baudelaire: le rire et le grotesque*, pp. 18-21.

fatto che *lui* è caduto: soprattutto, rido del fatto che *io* sono rimasto in piedi, per l'evidente ragione che non sono stato altrettanto sciocco e imprevedente da non guardare dove stavo camminando (p. 531). Come si intuisce, anche il riso risponde a delle esigenze di *comparazione*: tanto più sembra "piccolo" colui di cui si ride, tanto più si percepisce "grande" colui che sta ridendo. Tuttavia, è proprio questo il lato tragico del riso: perché se colui che ride è inconsciamente convinto della propria superiorità, è altrettanto e inconsciamente terrorizzato dalla possibilità di doversi confrontare con qualcuno più forte di lui. In termini generali (o antropologici) Baudelaire sostiene che una creatura la cui forza dipenda esclusivamente dal grado di debolezza altrui non è una creatura semplicemente debole, ma un essere drammaticamente *miserevole*⁷²⁶. O se preferite, un essere umano: «Il riso è satanico, e dunque profondamente umano. [...] in effetti, siccome il riso è essenzialmente umano, è essenzialmente contraddittorio, perché è nello stesso istante il segno di una grandezza infinita e di una miseria infinita, miseria infinita relativamente all'Essere assoluto di cui possiede la concezione, grandezza infinita relativamente agli animali» (p. 532)⁷²⁷.

Torneremo tra poco sulla questione del satanismo. Al momento ci interessa evidenziare che, per Baudelaire, se l'uomo fosse strappato alla creazione, al mondo non esisterebbe più il comico, «perché gli animali non si credono superiori ai vegetali, né i vegetali ai minerali» (p. 532) – e dunque non ci sarebbe più nessuno desideroso di ridere di qualcun altro. Abbiamo già visto, parlando di Cioran, che la distanza che separa l'uomo dai vegetali e dai minerali può essere interpretata come indice del «progresso» di una civiltà. È ciò che accade anche in Baudelaire, il quale arriva addirittura a considerare il progresso come un *criterio* con cui giudicare il comico di una società. A suo dire, più una nazione è evoluta, più in essa saranno riscontrabili motivi di comico, dato che l'umanità «guadagna attraverso il male e l'intelligenza del male una forza proporzionale a quella che ha guadagnato attraverso il bene» (p. 533). Per questo, prosegue l'autore, noi cristiani siamo molto più vicini al comico degli antichi e saggi pagani, nonostante i pagani fossero molto più lontani di noi dalla verità predicata da Gesù.

Baudelaire non propone qui una semplice parodia del cristianesimo, né si limita a condannare il progresso in nome di un fantomatico stato di natura che egli non sembra rimpiangere. In modo molto più complesso, egli relaziona il concetto di «riso» a quello di «intelligenza», per

⁷²⁶ Cfr. HARPHAM, *On the Grotesque*, cit., p. 70.

⁷²⁷ Baudelaire ripropone qui dei temi tipici della riflessione agostiniana, giansenista e pascaliana sulla negatività originaria della condizione umana: cfr. J.E. JACKSON, *Charles Baudelaire, a life in writing*, in R. LLOYD (a cura di), *The Cambridge Companion to Baudelaire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 9-10; R. LLOYD, *Baudelaire literary criticism*, in ID. (a cura di), *The Cambridge Companion to Baudelaire*, cit., pp. 167-171.

contrapporlo implicitamente all'ideale di «saggezza»⁷²⁸. Così facendo, riesce a utilizzare la contraddittorietà insita nel riso per denunciare una contraddizione inerente a una società – come quella occidentale – dedita allo sviluppo: una società in cui alla «grandezza» delle conquiste tecniche (frutto della razionalità) si contrappongono le «miserie» delle disuguaglianze sociali (causate da una totale mancanza di sapienza e lungimiranza). In altri termini, Baudelaire non accusa la razionalità moderna per aver provocato il progresso, ma per aver declinato il progresso allo sfruttamento animalesco dell'uomo. In questo senso il progresso è tragicamente comico – o comicamente satanico: al riguardo, come dimostrato da Walter Benjamin, il *satanesimo* di Baudelaire non rappresenta solo una «forma teologica radicale», ma anche la sola attitudine che consente al poeta di restare fedele a una «posizione non conformista», schierata dalla parte degli esclusi, dei falliti e degli emarginati⁷²⁹.

In *Des larmes et des saints* Cioran scrive di aver imparato, da Baudelaire, che «i vermi sono senza occhi e senza orecchie»⁷³⁰. Il riferimento è a una terzina della poesia *Le mort joyeux* (versi 9-11), dove Baudelaire chiama i vermi «noirs compagnons sans oreille et sans yeux / [...] Philosophes viveurs, fils de la pourriture»⁷³¹. Van Itterbeek, commentando la citazione di Cioran, osserva che i vermi, in mancanza di occhi e di orecchie, sono in effetti più inclini a meditare di quanto non lo siano *les philosophes* di professione, la cui intelligenza è circoscritta alla sfera del visibile e dell'udibile: questi ultimi si limitano a *pensare* filosoficamente, mentre i primi *vivono* davvero in modo filosofico⁷³². D'altronde, i vermi *non ridono*... Da tale prospettiva, questi esseri invertebrati simboleggiano un *modello di saggezza* a cui gli uomini difficilmente saprebbero conformarsi, perché troppo impegnati ad usare la vista e l'udito per realizzare qualcosa di utile: ad eccezione del *mendicante*, il quale, a differenza degli altri uomini, se ne sta sfaccendato ai bordi della strada con la stessa disinvoltura con cui un lombrico sguazza in un cadavere. Una suggestione che Cioran riprende in un successivo passaggio del suo testo, dove suddivide la società in tre classi (poveri, ricchi e mendicanti) in base alla seguente ragione metafisica: «I mendicanti, proprio come i proprietari, sono dei grandi reazionari: nessuno di loro desidera il cambiamento o il progresso. Soltanto i poveri si sforzano e portano tutto il peso; senza di loro la società non

⁷²⁸ HAUGEN, *Baudelaire: le rire et le grotesque*, p. 21.

⁷²⁹ Cfr. W. BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, tr. it., Vicenza, Neri Pozza, 2012.

⁷³⁰ *Lacrimi și sfinti*, Bucarest, Huamnitias, 1991, p. 120 (passo non presente nella traduzione francese).

⁷³¹ BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. I, p. 70.

⁷³² Cfr. E. VAN ITTERBEEK, *Le mendiant chez Cioran et chez Baudelaire: analogies et dissemblances*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IV, cit., pp. 84.

ci sarebbe. Perché i proprietari sono delle bestie selvagge, mentre i mendicanti non vogliono niente»⁷³³.

I proprietari *vogliono* dominare; i poveri, dal canto loro, *sperano* di trovare un padrone migliore. Soltanto i mendicanti, per Cioran, sono *indifferenti*: indifferenti sia ai loro desideri che alle imposizioni delle norme sociali, e dunque *liberi* – come se essi avessero trovato il modo di situarsi *al di fuori della storia*: «La mendicizia non è il risultato della miseria. In uno Stato ideale ci sarebbero altrettanti mendicanti di quelli che ci sono in un qualsiasi Stato storico. Il mendicante professionale è un aspetto costante della vita»⁷³⁴. Infatti Cioran non sta componendo un ritratto storico del mendicante, ma ne idealizza la figura, al fine di proporlo come una sorta di «santo medioevale», irriverente come un cinico e imperturbabile come uno stoico *privato anche della propria identità*⁷³⁵.

E qui torniamo al tema del grottesco nel *De l'essence du rire*. Dopo aver definito il carattere doppio del comico (e delle caricature che lo rappresentano), Baudelaire parla del riso causato dal grottesco (o «comico assoluto»). In questo caso l'uomo non ride per lo spettacolo di una debolezza relativa a un suo simile, ma per la visione di una «creazione favolosa» e terrificante, che scardina tutti i parametri della natura e del senso comune e che suscita «in noi un'ilarità folle, eccessiva, che si traduce in lacerazioni e capogiri interminabili» (p. 535). Si tratta di un «riso violento», istintivo, che ha «in sé qualcosa di profondo, assiomatico e primitivo», che corrisponde alle metamorfosi primordiali e sconvolgenti ricreate dal grottesco. Per offrire un esempio del genere di «violenza» a cui si riferisce, Baudelaire si richiama ai gesti teatrali degli attori di una pantomima inglese a cui ha assistito, che secondo la sua opinione sono stati capaci di portare sulla scena «la vertigine dell'iperbole» (p. 539)⁷³⁶. I personaggi interpretati da questi attori – osserva – «si esercitano ai grandi disastri e al destino tumultuoso che li attende, come qualcuno che si sputa sulle mani e le sfrega l'una contro l'altra prima di combinarne una grossa» (p. 540). Ma, dettaglio importante, essi fanno questo «con non curanza e neutralità», «senza rancore», come se tutto ciò non li riguardasse *in prima persona*. Infatti, conclude Baudelaire, «uno dei segni molto particolari del comico assoluto è di ignorare se stesso», di denotare «l'esistenza nell'essere umano di una dualità permanente, la potenza di essere nello stesso tempo sé e un

⁷³³ *Lacrime și sfinti*, cit., p. 131 (anche questo brano non è presente nell'edizione francese).

⁷³⁴ *Ivi*, p. 29.

⁷³⁵ VAN ITTERBEEK, *Le mendiant chez Cioran et chez Baudelaire*. Sulla «santità» del mendicante nel Medioevo vedi anche: B. GEREMEK, *Le marginal*, in J. LE GOFF (a cura di), *L'homme médiéval*, Paris, Seuil, 1989.

⁷³⁶ Sul tema della vertigine in Cioran vedi: A. DEMARS, *Le vertige chez Cioran: une métaphysique*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IX, cit., pp. 92-105.

altro» (pp. 542-543). Epilogo che, in realtà, riprende uno dei passi centrali del testo, dove Baudelaire paragona il filosofo a un uomo bizzarro che, cadendo, ride della propria caduta, perché «ha acquisito, per abitudine, la forza di sdoppiarsi rapidamente e di assistere come uno spettatore disinteressato ai fenomeni del suo *sé*» (p. 532).

Nel corso di questa tesi ci siamo soffermati più volte sulla metafora dello spettatore, e su come essa sia determinante per delineare la postura scettica di Cioran. Si potrebbe dire, semplificando molto, che lo scettico cioraniano è necessariamente qualcuno che sa prendere le *distanze da sé*, mettendosi nelle condizioni di giudicare se stesso al modo di uno spettatore estraneo e indifferente allo svolgersi del dramma personale. Dalla prospettiva di questo «spettatore disinteressato», per quanto sia difficile da ammettere, lo spettacolo della propria vita tende a risultare ridicolo e grottesco, a causa dell'enorme disproporzione che sussiste tra la «grandezza» della verità che ci trascende e la «miseria» delle convinzioni che ci definiscono – tra la nostra ipotetica «statua» e la nostra «immagine» reale. Principio che, se applicato a livello della storia, spiega molto chiaramente il perché Cioran abbia potuto definire l'utopia come «il grottesco *in rosa*».

Alla luce delle osservazioni fatte su Baudelaire, ad ogni modo, dovrebbe risultare più comprensibile il significato specifico dello *stile grottesco* operato da Cioran. Per spingersi alle *estremità di se stessi* è necessario un gesto filosofico estremamente *violento*; una violenza colma di ironica «non curanza» e di intransigente «neutralità» nei confronti delle proprie illusioni, che non potrebbe che esprimersi attraverso l'exasperazione grottesca dei paradossi e delle contraddizioni di ogni singola esistenza. È ciò che fa Cioran, nella malinconica speranza che questa violenza nei confronti delle proprie certezze possa essere il preambolo per un'esistenza approssimativamente futile – e dunque meno tragica del previsto.

Nella *Lettre sur quelques impasses*, nel paragrafo che non casualmente precede l'invito a «divenire futile» e «metafisicamente *stranieri*», Cioran delinea in questi termini una sorta di paradossale “dialettica” del grottesco:

Mi distruggo, e non voglio altro; nel frattempo, in questo clima d'asma creato dalle convinzioni, in un mondo di oppressi, respiro; respiro a modo mio. Un giorno, chissà? conoscerete anche voi questo piacere di puntare un'idea, scagliarsi su di essa, vederla giacere morente, e poi ricominciare l'esercizio su un'altra, su tutte; questa voglia di chinarvi su un essere, di deviarlo dai suoi antichi appetiti, dai suoi antichi vizi, per imporgliene dei nuovi, più nocivi, affinché ne perisca; di accanirvi contro un'epoca o contro una civiltà, di precipitarvi sul tempo e martirizzarne gli istanti,

per rivolgervi in seguito contro voi stessi, e mandare al supplizio i vostri ricordi e le vostre ambizioni, e, rovinando il vostro respiro, infestare l'aria per meglio soffocare..., un giorno forse conoscerete anche voi questa forma di libertà, questa forma di respiro che è liberazione da sé e da tutto. Allora potrete impegnarvi in qualsiasi cosa senza aderirvi⁷³⁷.

Non si tratta di un esercizio violento, ma di scetticismo. Perché lo scettico, come il saggio, non ride che tremando.

4.2) Le rivelazioni di un museo

Cioran suggerisce di «mandare al supplizio» le nostre ambizioni, lasciandoci intuire che le convinzioni di un individuo, al pari dei suoi organi, possono essere l'oggetto di una meticolosa *tortura*⁷³⁸. Un'operazione che risulta del tutto giustificabile alla luce di un passo di *Histoire et utopie*, dove «l'appetito di gloria» viene paragonato «a un grido delle budella»⁷³⁹. Cioran, com'è sua abitudine, focalizza la propria attenzione sul sostrato fisiologico della coscienza umana e scrive: «conoscere noi stessi significa identificare il movente sordido dei nostri gesti, l'inconfessabile inscritto nella nostra sostanza, la somma di miserie patenti o clandestine da cui dipende il nostro rendimento. *Tutto ciò che emana dalle zone inferiori della nostra natura è investito di forza, tutto ciò che viene dal basso ci pungola*: si produce e ci si dimena sempre di più per gelosia e rapacità che per nobiltà e disinteresse»⁷⁴⁰.

In un passo della *Chute* che fa da contrappunto a quello appena citato, si dice che un uomo, per privarsi del suo appetito di gloria, dovrebbe nello stesso istante abdicare al suo corpo e rinunciare alla radice fisiologica di tutti i suoi desideri – «per diventare tutt'al più una pianta *coscientee*»⁷⁴¹. In entrambi i casi, sembra che un'eventuale annullamento delle proprie ambizioni avrebbe come conseguenza uno stravolgimento radicale della struttura corporea: come se il raggiungimento della *disillusione* comportasse una sorta di *disincarnazione* da se stessi.

⁷³⁷ TE, p. 338: «Je me détruis, je le veux bien; en attendant, dans ce climat d'asthme que créent les convictions, dans un monde d'oppressés, je respire; je respire à ma façon. Un jour, qui sait? vous connaîtrez peut-être ce plaisir de viser une idée, de tirer sur elle, de la voir là gisante, et puis de recommencer l'exercice sur une autre, sur toutes; cette envie de vous pencher sur un être, de le dévier de ses anciens appétits, de ses anciens vices, pour lui en imposer des nouveaux, plus nocifs, afin qu'il en périsse; de vous acharner contre une époque ou contre une civilisation, de vous précipiter sur le temps et d'en martyriser les instants; de vous tourner ensuite contre vous-même, de supplicier vos souvenirs et vos ambitions, et, ruinant votre souffle, d'empêcher l'air pour mieux suffoquer..., un jour peut-être connaîtrez-vous cette forme de liberté, cette forme de respiration qui est délivrance de soi et de tout. Vous pourrez alors vous engager dans n'importe quoi sans y adhérer».

⁷³⁸ Cfr. PIEDNOIR, *Les révélations du corps*, cit., p. 253.

⁷³⁹ HU, «Odyssée de la rancune», p. 480.

⁷⁴⁰ *Imi*, p. 478. Corsivo mio.

⁷⁴¹ CT, «Désir et horreur de la gloire», p. 571.

Cioran non esplicita una conclusione del genere; crede però che la saggezza sia, in primo luogo, una meditazione sul carattere macabro, vulnerabile e illusorio della *carne*: «Ho sempre avuto una predilezione per coloro che sono stati ossessionati dalla sua nullità, che ne hanno fatto un caso eccezionale: Baudelaire, Swift, Buddha...»⁷⁴² Parole tratte dalla parte introduttiva di *Paléontologie*, terzo capitolo del *Mauvais Démon* dedicato proprio a una discussione del rapporto tra soggetto, corpo e realtà, a partire da alcune riflessioni grottesche sulla natura «frivola e provvisoria» del nostro organismo. Il saggio prende spunto da una visita al Museo nazionale di storia naturale di Parigi effettuata da Cioran nel febbraio 1965, dove egli ha l'occasione di osservare per alcune ore un considerevole numero di scheletri di primati e animali⁷⁴³. La visione di «questa fiera di crani» conduce l'autore a riflettere sul significato metafisico del cadavere e della metamorfosi che tramuta un corpo in una carogna. A differenza di un Merleau-Ponty, che interpreta fenomenologicamente la carne come spessore del mondo, Cioran vede in essa una stratificazione nervosa di nulla e dolore, che preannuncia e conferma il non-senso del cosmo. Un cosmo che non ha alcuna intenzione di assecondare la nostra ricerca di significato:

«Colui che aspira al nirvana faccia in modo che niente gli sia caro» – si legge in un testo buddhista. Basta considerare questi spettri, e riflettere sul destino della carne che vi aderiva, per comprendere l'urgenza del distacco. Nessun tipo di ascesa senza la duplice ruminazione intorno alla carne e allo scheletro, sulla terrificante caducità della prima e sull'inutile permanenza del secondo. A titolo di esercizio, è utile di tanto in tanto separarci dal nostro viso, dalla nostra pelle, lasciare in disparte questo rivestimento ingannevole e, non fosse che per un istante, deporre questa accozzaglia di grasso che ci impedisce di discernere il *fondamentale* in noi. L'esercizio terminato, siamo più soli e più liberi, pressoché invulnerabili. / Per vincere gli affetti e gli inconvenienti che ne derivano, bisognerebbe contemplare la nudità ultima di un essere, perforare con lo sguardo le sue viscere e il resto, avvolgersi nell'orrore delle sue secrezioni, nella sua fisiologia di cadavere imminente. Questa visione non dovrebbe essere morbosa ma metodica, un'ossessione controllata, particolarmente salutare durante le prove. Nella lezione d'inermità dispensatoci sia dall'una che dall'altro, la felicità si confonde con la distruzione dei nostri legami. Non aver tentato di eludere nessun dettaglio di un insegnamento del genere, e scendere ancora a patti con dei simulacri!⁷⁴⁴

⁷⁴² MD, «Paléontologie», p. 646.

⁷⁴³ *Ivi*, nota critica a p. 1471.

⁷⁴⁴ *Ivi*, p. 648: «Que celui qui aspire au nirvana fasse que rien ne lui soit cher', lit-on dans un texte bouddhique. Il suffit de considérer ces spectres, de songer au destin de la chair qui y adhérerait, pour comprendre l'urgence du détachement. Point d'ascèse sans la double ruminazione sur la chair et sur le squelette, sur l'effrayante caducité de l'une et l'inutile permanence de l'autre. À titre d'exercice, il est bon de temps en temps de nous séparer de notre visage, de notre peau, d'écarter ce revêtement trompeur, de déposer ensuite, ne fût-ce que pour un instant, ce fatras de graisse qui nous empêche de discerner le *fondamental* en nous. L'exercice terminé, nous sommes plus libres et plus seuls, invulnérable presque. / Pour vaincre les attachements et les inconvénients qui en découlent, il

Presumibilmente, il metodo proposto da Cioran non corrisponde alle intenzioni della massima buddhista a cui si richiama⁷⁴⁵. E in effetti, come ammette egli stesso, perché nulla sia davvero importante per noi, non bisognerebbe rinunciare soltanto ai legami con gli altri, ma anche a quelli con se stessi: un'assoluta rinuncia di sé rispetto alla quale Cioran si dichiara incapace, per la precisa ragione che tutto ciò che ha scritto contro se stesso non è altro che una variazione sulle sue ossessioni e i suoi desideri: desideri e ossessioni da cui non si è mai liberato, proprio come non si è mai liberato da se stesso⁷⁴⁶. Ciò che è importante, per il nostro autore, è l'idea buddhista secondo cui l'identità personale è un'illusione priva di consistenza reale, poiché noi non siamo altro che un «aggregato» di brandelli eterogenei, «il luogo di incontro di alcuni elementi, fusi insieme per un istante» e destinati alla dissoluzione⁷⁴⁷.

In tal senso, il quotidiano e metaforico esercizio di smembramento del proprio corpo e di quello altrui non risponde a un perverso bisogno di violenza, ma all'ironica esigenza di ricordare a noi stessi la nostra natura frammentaria, il fatto di non essere altro che una ricomposizione caotica di viscere e aspettative. Inoltre, va notato che questo passo di *Paléontologie* ricorda per molti aspetti l'incipit dell'*Odyssée de la rancune*, dove l'autore prescrive di addormentarsi soltanto dopo aver minuziosamente spellato e squartato nei nostri pensieri i nemici con cui saremo costretti a chiacchierare durante le giornate di lavoro⁷⁴⁸. L'umorismo dei precetti è innegabile in entrambi i casi, per quanto i supplizi proposti sembrano declinarsi verso due scopi differenti: da un lato, infatti, si tratta di compensare con l'immaginazione all'impossibilità di vendicarsi fisicamente sul prossimo; dall'altro, di sfruttare l'immagine decomposta del proprio cadavere per riappacificarsi asceticamente con noi stessi e con gli altri.

Ciò non toglie che, facendo convergere l'ideale del distacco con la competenza di uno squartatore, Cioran stia compiendo un gesto artistico perfettamente grottesco, in cui degli elementi apparentemente incompatibili si armonizzano tra loro per dare vita a una forma nuova

faudrait contempler d'un être la nudité ultime, percer du regard ses entrailles et le reste, se rouler dans l'horreur de ses sécrétions, dans sa physiologie de macchabée imminent. Cette vision ne devrait pas être morbide mais méthodique, une hantise dirigée, particulièrement salutaires dans les épreuves. Le squelette nous incite à la sérénité; le cadavre, au renoncement. Dans la leçon d'inanité que l'un et l'autre nous dispensent, le bonheur se confond avec la destruction de nos liens. N'avoir escamoté aucun détail d'un tel enseignement et cependant composer encore avec des simulacres!»

⁷⁴⁵ Si tratta di un passo dell'*Udana* citato da L. DE LA VALLEE POUSSIN, *La Morale bouddhique*, Paris, Nouvelle librairie nationale, 1927, p. 87.

⁷⁴⁶ Cfr. E, pp. 82-84 (intervista con Léo Gillet). Sul tema del buddhismo vedi anche: F. CHENET, *Cioran et le bouddhisme*, in *L'Herne, Cioran*, cit., pp. 271-283.

⁷⁴⁷ MD, p. 649.

⁷⁴⁸ *Infra*, p. 170.

e inaspettata. Nel primo capitolo abbiamo visto che le demoniache figure del simbolismo grottesco erano il risultato di una *ricomposizione anatomica* tra parti di specie diverse (umane, animali e vegetali), capace di mettere in discussione non solo i confini tra i regni naturali, ma anche la presunta centralità dell'uomo rispetto a un mondo aprioristicamente definito. Un Vitruvio aveva sinteticamente manifestato la sua disapprovazione verso questa compromissione di forme affermando che si trattava di bestie che *non erano, né potevano essere, né mai sarebbero state*. Cioran, a suo modo, si contrappone indirettamente a questa affermazione, perché egli opera una *decomposizione anatomica* della figura umana volta a dimostrare che se c'è un animale grottesco la cui esistenza risulta impossibile, si tratta proprio dell'uomo: una creatura «obnubilata dalla metamorfosi»⁷⁴⁹, che *non è mai ciò che potrebbe e che non sarà mai ciò che dovrebbe essere*.

Questa conclusione, però, non è distruttiva e, a maggior ragione, non si traduce in una posizione nichilista nei confronti del mondo. Considerare l'esistenza come qualcosa di irreali significa renderla più tollerabile, perché le incongruenze causate da un'illusione si accettano più facilmente di quelle premeditate da una provvidenza malevola:

Quando tutto ci fa tremare, l'unico rimedio è pensare che se la paura è reale, poiché sensazione, la *sensazione per eccellenza*, il mondo che ne è la causa si riduce a un accostamento transitorio di elementi irreali; che, insomma, la paura è tanto più forte quanto più diamo credito al mondo e al nostro "io", e che essa deve inevitabilmente diminuire qualora sveliamo l'impostura dell'uno e dell'altro. [...] Liberarsi significa *rallegrarsi* di questa irrealità e cercarla ad ogni istante⁷⁵⁰.

Colui che non ha paura di ciò che è, avrà anche meno paura di ciò che non è: ossia della *morte*. In questo senso, Cioran passeggia nel museo di scheletri come Salomone nell'ossuario imperiale dei suoi palazzi: entrambi constatano che «l'esito è uno / Figli d'uomo o di bestie / Muoiono / In tutti è lo stesso soffio / E se sia l'uomo / Più della bestia / Niente / Perché svapora tutto / A un identico luogo vanno tutti / La polvere li ributta / La polvere li riaccoglie» (*Qa*, 3, 19-20).

Cioran parla ampiamente della paura della morte, e della difficoltà di superarla, in un capitolo dedicato a Tolstoj della *Chute dans le temps*⁷⁵¹. Secondo Cioran, Tolstoj è rimasto paralizzato a causa dell'«umiliazione di morire»: un'umiliazione che, al pari di Salomone, lo ha costretto a

⁷⁴⁹ CT, «L'arbre de vie», p. 530.

⁷⁵⁰ MD, p. 650: «Quand tout nous fait trembler, l'unique recours est de penser que si la peur est réelle, puisque sensation, la *sensation par excellence*, le monde qui la cause se réduit à un assemblage transitoire d'éléments irréels, qu'en somme la peur est d'autant plus vive que nous faisons crédit au moi et au monde, et qu'elle doit inévitablement diminuer lorsque nous décelons l'imposture de l'une et de l'autre. [...] Se délivrer, c'est se *réjouir* de cette irréalité et la rechercher à tout instant».

⁷⁵¹ CT, «La plus ancienne des peurs. A propos de Tolstoï», pp. 590-598.

ripetersi «fino all'ebetudine: *A che pro?* o *E con tutto questo?* / Chi ha fatto un'esperienza analoga a quella dell'Ecclesiaste se ne ricorderà sempre; ne avrà attinto delle verità irrefutabili e altrettanto impraticabili: delle banalità, delle evidenze distruttrici di equilibrio, dei luoghi comuni *che rendono pazzi*»⁷⁵². Delle trivialità devastanti, gridate nella solitudine del deserto⁷⁵³.

Ma queste grida, sia per Cioran che per Salomone, si convertono in uno strumento di indagine: o meglio, in uno strumento chirurgico che indaga la vanità di ogni conoscenza e la follia sedimentata in ogni sapere filosofico⁷⁵⁴. E qui, come nota Ceronetti, «la differenza da ogni affinità greca è capitale: una grecità scritta introduce a un universo logico sempre e nel nocciolo stesso dell'enigma tende alla parola la mano»⁷⁵⁵. Le parole del Qohelet semitico, invece, non alimentano in nessun modo la speranza in una soluzione razionale. Aspetto che si palesa a proposito del movimento circolare dell'esistenza, paragonata a una ruota (*galgal*) che gira su stessa senza nessun scopo apparente, se non quello di convalidare ogni notte il dolore del giorno che l'ha preceduta. Come è stato osservato: «l'uniformità ciclica della natura – sbalorditiva intuizione dei metafisici ellenici – non offre più la felicità a colui che aspetta un segno trascendente. Il *nomos* scoperto dalla filosofia diviene nel *Qohelet* metafora di un'assenza totale di direzione, amara sentenza sul destino dell'uomo, fonte di uno scetticismo senza speranza»⁷⁵⁶. Parallelismo che viene ulteriormente precisato nella *Tentation*, quando Cioran paragona Salomone a «un Pirrone devastato e lirico», che perpetua le perplessità di «uno scetticismo da ulcerati»⁷⁵⁷.

Che si abbia a che fare con un dubbio che perfora lo stomaco, lo rivela una domanda ripetuta più volte nel *Qohelet*: se tutto è destinato al fumo e alla polvere, se la morte colpisce indistintamente il sapiente come l'idiota, il misericordioso come l'assassino, cos'altro dovrebbe fare un uomo, se non bere e mangiare con un minimo di gioia e piacere? L'esortazione a preferire il godimento del *ventre* rispetto alla ricerca dell'*occhio* ricorre cinque volte nei versetti qoheletici, nei quali il Vecchio che tutto ha indagato confessa che il modo migliore per render grazie al Signore consiste nel consumare «contento il tuo pane [e nel bere] con cuore grato il

⁷⁵² *Ivi*, p. 594.

⁷⁵³ Cfr. E. MAZZARELLA, «Ogni notte il rigore del labirinto». *Qohelet o l'incapacità della polvere*, in E. RAMBALDI (a cura di), *Qohelet. Letture e prospettive*, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 117-132, dove le illuminazioni di Salomone vengono paragonate alla luce di un «sole dell'essicazione».

⁷⁵⁴ Cfr. J.L. CRENSHAW, *Qoheleth. The Ironic Wink*, Columbia, The University of South Carolina Press, 2013, pp. 23-48.

⁷⁵⁵ G. CERONETTI, *Tradurre Qohelet. Quasi un'autobiografia*, in ID., *Qohelet. Colui che prende la parola*, Milano, Adelphi, 2013, p. 12.

⁷⁵⁶ F. TESTA, *Le désespoir d'une amitié. Emil Cioran et Guido Ceronetti du côté du Qohelet*, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. II, cit., p. 104.

⁷⁵⁷ TE, «Un peuple de solitaires», p. 326.

tuo vino» (*Qo.* 9, 7)⁷⁵⁸. Una gratitudine che lascia comunque interdetti, nella misura in cui la saggezza si definisce da sempre (o almeno in una certa misura) come un rifiuto del godimento triviale del cibo e del vino, come un allontanamento *ascetico* dal rigurgito del nostro intestino. Ma Salomone afferma il contrario, indicando nel rispetto per il nutrimento uno spiraglio di luce, perché non c'è buio peggiore del morire di fame. Scrive Ceronetti: «Il ventre è l'essenziale, l'occhio il trascurabile. [...] Per questo nemico delle parole, una predica immoralistica è odiosa come qualsiasi altra predica. Il panegirico del ventre è fatto da una magrezza di *puro filosofo*, che vede nel nutrimento la mano di Dio (un punto oltre, e ci vedrebbe Dio stesso) e nella parola astratta, priva di ventre, la privazione di Dio. Il mangiatore qoheletico [...] è un mangiatore che pensa a Elohim nei giorni della sua giovinezza: e che cosa può farglielo pensare, nel tempo che le macinatrici macinano ancora, se non il pane che prende dalla sua mano?»⁷⁵⁹

Un pezzo di pane non giustifica certo il male del mondo; nondimeno, se si vuole intuire la distanza terribile che separa l'intelligenza degli uomini da quella di Dio, non si può ignorare che l'uomo, per conoscere, deve innanzitutto *masticare*. Diagnosi espressa anche da Cioran, che, commentando la sua visita al museo, appunta: «Ciò che sopravvive di tutti questi mostri, è la loro ossatura e soprattutto le loro zanne. Mascelle, e ancora mascelle. Una necropoli di mascelle. Milioni di anni trascorsi a masticare, a *sbafare*...»⁷⁶⁰ – e a digerire nel panico. Un'indigestione metafisica che – in un'altra sezione del *Mauvais Démon* – fa confessare a Cioran di sognare «una lingua le cui parole, come pugni, fracasserebbero le mascelle»⁷⁶¹.

In effetti se il corpo, come la sapienza, si riduce a un cumulo di fumo, è legittimo chiedersi a che scopo si dovrebbe continuare a nutrire la propria carcassa e ad esprimere i propri pensieri. Questione che potrebbe porsi indistintamente a qualsiasi gesto della vita, nel momento in cui si sia giunti a percepire qoheleticamente «la somma di irrealità che entra in ogni fenomeno»⁷⁶². Questione che Cioran, nei *Cahiers*, pone in questo modo:

«A che pro?» – Credo che si finirà per rispondere a tutte le domande tranne che a questa. Ma soltanto lei importa. Le altre, semplici passatempi. / (D'altronde, è una domanda? Non è piuttosto una risposta che uccide tutte le domande?) / *Avere l'a che pro?* nel sangue, esserci nato. C'è una luce *tarata* in questa domanda e in colui che la pone. Fossimo pure un imbecille, non appena

⁷⁵⁸ Gli altri quattro passi a cui facciamo riferimento sono: 2, 24-25; 3, 12-13; 5, 17; 8, 15. Per un'analisi dettagliata di questi versetti cfr. CRENSHAW, *Qoheleth. The ironic wink*, cit., pp. 82-92.

⁷⁵⁹ G. CERONETTI, *Qobélet poema ebraico*, in ID. (a cura di), *Qobélet. Colui che prende la parola*, cit., pp. 107-108.

⁷⁶⁰ Cahiers B.L.J.D., ms. 807, f. 89 (vedi MD, nota critica a p. 1471).

⁷⁶¹ MD, «Pensées étranglées», p. 692.

⁷⁶² MD, «L'Indélivré», p. 679.

la poniamo non siamo più come gli altri, non assomigliamo più a nessuno; siamo unici, e non siamo niente⁷⁶³.

Questa domanda – pur non proibendo a Cioran di scrivere molti libri sulla saggezza, sullo scetticismo e sulle utopie – gli impedisce certamente di credere nella necessità di qualche soluzione filosofica. Egli non vuole risolvere nulla, per quanto si prenda la libertà di lamentarsi di tutto⁷⁶⁴. Ma le sue *lamentazioni* metafisiche, al pari dei suoi *squartamenti* immaginari, gli consentono di trasfigurare la totale mancanza di senso della vita nell'unico scopo plausibile per continuare a vivere: e continuare a commentare l'assurdo, come un istrione della dialettica dedito alla composizione di un «*Breve Inventario dell'Insolubile*»⁷⁶⁵. Rispettare questo Insolubile, senza violarne il segreto che si vorrebbe comprendere, implica il *dovere* di deridere l'esistenza: per questa ragione nei testi di Cioran, e nei suoi aforismi, la poesia si intreccia continuamente con la parodia, il paradosso e la filosofia. Leggiamo nei *Cahiers*:

Oggi pomeriggio, al [Jardin du] Luxembourg, ho pensato a Gide e Valéry giovani, che passeggiavano pieni di orgoglio e, da lì a poco, anche pieni di gloria; ma non era questo a interessarmi un'ora fa, era la loro presenza fisica, *i loro passi*. Mi dicevo: che senso può avere il ripetersi che sono passati per questa strada, in questo punto preciso? Che cosa ne resta? / Mi pongo spesso questa domanda ridicola e nondimeno inquietante. Non resta nulla in nessun luogo del nostro passaggio. Quando guardo, a Parigi, gli alberghi in cui ho abitato per molti anni, non riesco a immaginarmi che queste stanze siano state il centro della mia vita per tutto quel tempo. Ed è esattamente a questo che si riduce il nostro passaggio sulla terra. E come possiamo ancora gioire o soffrire, sapendo una cosa del genere? Eppure questa possibilità coincide con il «segreto», con lo stesso «mistero» dell'esistenza⁷⁶⁶.

⁷⁶³ C, pp. 894-895: «À quoi bon? – Je crois qu'on finira un jour par trouver une réponse à toutes les questions, sauf à celle-là. Mais elle seule importe. Les autres, c'est du passe-temps. / (D'ailleurs, est-elle une question? N'est-elle pas plutôt une réponse qui tue toutes les questions?) / Avoir l'à quoi bon? dans le sang, être né avec. Il y a une lumière tarée dans cette question, et dans celui qui la pose. Fût-on un imbécile, dès qu'on la formule, on n'est plus comme les autres, on ne ressemble plus à personne; on est unique, et on n'est rien».

⁷⁶⁴ Cfr. MARÍN TORRES, *Lamentations et protestations contre la mer*, cit., p. 30.

⁷⁶⁵ C, p. 616.

⁷⁶⁶ C, p. 898: «Tout à l'heure, au Luxembourg, j'ai pensé à Gide et Valéry jeunes, qui s'y promenaient pleins d'orgueil, et même plus tard en pleine gloire; mais ce n'est pas cela qui m'intéressait il y a une heure, c'était leur présence physique, *leurs pas*. Je me disais: quel sens cela peut-il avoir de dire qu'ils étaient passés dans cette allée, à cet endroit? Qu'en est-il resté? / Je me pose souvent cette question ridicule mais troublante néanmoins. Rien ne reste nulle part de notre passage. Quand je regarde, à Paris, les hôtels où j'ai habité pendant des années, je ne peux plus comprendre que ces lieux aient été le centre de ma vie pendant si longtemps. C'est exactement à cela que se réduit notre passage sur la terre. Sachant ces choses, comment peut-on encore se réjouir ou souffrir? Mais cette possibilité coincide avec le 'secret' et même le 'mystère' de l'existence».

Passeggiando come un paleontologo tra le bacheche del Museo di storia naturale, Cioran ha probabilmente riflettuto sui *passi* di questi antichi predatori – e sui tentativi di *fuga* delle loro prede, archetipi preistorici di ogni vittima. E deve aver pensato che il Progresso ha fallito sin dagli albori dell’Evoluzione:

All’ingresso, l’uomo *in piedi*; tutti gli altri animali, curvi, avviliti, oppressi, perfino la giraffa, malgrado il suo collo, e anche l’iguanodonte, grottesco nella sua volontà di raddrizzarsi. Più vicini a noi, l’orango-tango, il gorilla, lo scimpanzé, e si capisce subito che hanno penato inutilmente per tenersi dritti. I loro sforzi non hanno avuto successo e se ne restano là, miserevoli, fermi a metà strada, contrariati nella loro ricerca di verticalità. Dei gobbi, insomma. Nessun dubbio che noi saremmo ancora come loro, se non ci fosse capitata l’occasione di fare un passo decisivo in avanti. Da allora, ci ingegniamo a cancellare ogni traccia della nostra bassa estrazione, con quell’aria provocante così specifica dell’uomo. Accanto a lui, alle sue pose e al suo fare sprezzante, anche i dinosauri sembrano timidi. Ma siccome le sue vere disgrazie sono appena cominciate, non gli mancherà il tempo per metter giudizio. Tutto lascia prevedere che, tornando alla sua fase iniziale, si ricongiungerà con lo scimpanzé, con il gorilla, con l’orango-tango, e sarà di nuovo simile a loro, per quanto gli risulterà sempre più difficile barcollare nella sua posizione verticale. Forse, stremato dalla fatica, potrebbe diventare ancor più curvo dei suoi compagni di un tempo. Giunto alla soglia della senilità, si *ri-scimmierà* – e non si vede cosa potrebbe fare di meglio⁷⁶⁷.

In questa contro-narrazione farsesca della storia evolutiva, l’indifferente circolarità dell’esistenza trascina l’uomo verso una sua versione *precedente*, in una caverna qoheletica sovraffollata di scimmie, fumo e speranze. Cioran lascia intendere che perfino questi futuri trogloditi si metterebbero a imbrattarne le pareti, per distrarsi dal pensiero della morte e illudersi che fuori dalla spelonca li attenda qualche luogo migliore. Eppure, nemmeno in questa condizione post-storica, ci sarebbe qualcosa di nuovo da vedere sotto il sole: i nostri ipotetici e improbabili eredi dovrebbero continuare a lottare per non soccombere alle ingiustizie dei più forti, custodendo

⁷⁶⁷ MD, p. 647: «À l’entrée, l’homme *debout*; tous les autres animaux, voûtés, accablés, affaîssés, même la girafe, malgré son cou, même l’iguanodon, grotesque dans sa volonté de se dresser. Plus proches de nous, cet orang-outan, ce gorille, ce chimpanzé, on voit bien que c’est en pure perte qu’ils ont peiné pour se tenir droits. Leurs efforts n’ayant pas aboutis, ils restent là, misérables, arrêtés à mi-chemin, contrariés dans leur poursuite de la verticalité. Des bossus en somme. Nous serions encore comme eux, nul doute là-dessus, sans la chance que nous eûmes de faire un pas décisif en avant. Depuis, nous nous escrimons à effacer toute trace de notre basse extraction; de là cet air provocant si particulier à l’homme. Au près de lui, de sa posture et du genre qu’il se donne, les dinosauriens même paraissent timides. Comme ses véritables revers ne font que commencer, il aura le temps de s’assagir. Tout laisse prévoir que, revenant à sa phase initiale, il rejoindra ce chimpanzé, ce gorille, cet orang-outan, qu’il leur ressemble de nouveaux, et qu’il lui sera de plus en plus malaisé de se trémousser dans sa position verticale. Peut-être même, ployant sous la fatigue, sera-t-il plus courbé encore que de ses compagnons de jadis. Arrivé au seuil de la sénilité, il se *resingera*, car on ne voit pas ce qu’il pourrait faire de mieux».

sotto la propria pelle le loro riserve di ossa, rancori e desideri. E così pure loro, come qualsiasi uomo di una qualsiasi epoca, avrebbero bisogno di educare se stessi a fare un «buon uso delle scheletro» – approfittando della favorevole circostanza di averlo, anche nei momenti peggiori, «a portata di mano»⁷⁶⁸. Come un tozzo di pane abbandonato sul tavolo, dopo una giornata di stenti.

4.3) Le Domeniche della vita

Nel testo dedicato a Tolstoj, Cioran scrive che il personaggio di Ivan Il'ic non era stato altro che «un fantoccio infatuato di simulacri» fino alle sue ultime settimane di vita, quando la malattia giunse a «rivelar[gli] delle realtà prima insospettabili»⁷⁶⁹. Quest'ultima frase è un'allusione alle *Révelations de la mort* (1923) di Lev Šestov, saggio in cui il filosofo russo esamina, da un punto di vista metafisico, l'esperienza della morte nell'opera letteraria di Tolstoj. Questo saggio è stato molto importante nella formazione intellettuale di Cioran⁷⁷⁰, al punto che egli ne aveva curato una nuova edizione nel 1958, pubblicata dall'editore Plon, presso cui aveva lavorato per qualche mese come direttore di collana⁷⁷¹. Tuttavia, Cioran non menziona mai il nome di Šestov ne *La Plus Ancienne des peurs*, per quanto queste pagine si possano e si debbano leggere come una rielaborazione di alcuni problemi šestoviani⁷⁷².

In un'intervista con Leonard Schwartz, Cioran spiega di essersi interessato a Šestov per la sua capacità di usare la letteratura come modo per minare la filosofia, e riassume così il suo pensiero:

Per esempio, egli molto spesso cita Tolstoj contro Hegel, che è molto interessante come metodo, così come cita Ivan Karamazov dopo aver citato Kant o Hegel, e vi sono numerosi altri esempi ancora. Egli scoprì che la verità si trova lì, nella letteratura e non nella filosofia. Sa, non bisogna dimenticare che Šestov ha avuto un ruolo determinante nell'aver esaltato il lato filosofico di Dostoevskij. Tale aspetto naturalmente prima era conosciuto, ma nessuno si rese conto fino a Šestov di quanto fosse profondo. Šestov è per me il più grande storico della filosofia, anzi, è egli stesso un filosofo. A mio avviso, tutta la sua opera ha lo scopo di minare il credito della filosofia,

⁷⁶⁸ *Ivi*, p. 653.

⁷⁶⁹ CT, «La Plus Ancienne des peurs», p. 592.

⁷⁷⁰ Cfr. E, pp. 216-217 (intervista con Sylvie Jaudeau).

⁷⁷¹ Cfr. M. VAN BUUREN, *Chestov, Fondane, Cioran*, in *Cahiers Emil Cioran*, cit., vol. V, p. 16. Il saggio *Les révélations de la mort* (Paris, Plon, 1958) è stato pubblicato in italiano in una raccolta di saggi di Šestov curata da A. Pescetto: *Rivelazioni della morte*, in L. ŠESTOV, *Sulla bilancia di Giobbe. Peregrinazioni attraverso le anime*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 37-187.

⁷⁷² Cfr. E. VAN ITTERBEEK, *Cioran et les russes Rožanov, Chestov et Tolstoï*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. V, cit., pp. 178-179.

il prestigio della filosofia. Ovviamente, Šestov era disprezzato da tutti i filosofi ufficiali, in quanto minacciava la loro professione; ecco perché fu trascurato⁷⁷³.

Cioran evidenzia che il metodo filosofico proposto da Šestov ha come conseguenza, più o meno immediata, di rifiutare le soluzioni proposte dalla filosofia. Conclusione talmente affine a quella sposata dal filosofo rumeno, da considerarsi come una premessa implicita delle sue riflessioni; ragion per cui, forse, Cioran preferisce non citare il testo di Šestov, per non dover ostentare il differente significato che egli conferisce alle «rivelazioni della morte». Per Šestov, infatti, la cosa importante è comprendere ciò che la morte può rivelarci della vita; viceversa, per Cioran si tratta di capire come sia possibile vivere con l'idea della morte, con la disperazione di questa consapevolezza⁷⁷⁴. Non casualmente i due pensatori giudicano diversamente la figura di Tolstoj: il primo considera la paura della morte di Tolstoj come un risveglio metafisico, che ha consentito allo scrittore russo di mettere in discussione le certezze della ragione e della realtà; il secondo come un fallimento spirituale, a causa del quale egli è sprofondato nella desolazione e nell'illusione di «una vita nuova», mentre la vita in quanto tale gli sfuggiva⁷⁷⁵.

In particolare, Cioran paragona Tolstoj a un Salomone radicalmente incapace d'amare, perché travolto dal suo eccessivo disgusto universale; e lo contrappone a Dostoevskij, che invece a questo disgusto reagisce con humour, riuscendo a trasfigurare la paura della morte in una riconciliazione (più o meno discutibile) con la vita e con il proprio paese⁷⁷⁶. Ad ogni modo, anche questa preferenza cioraniana verso l'autore delle *Memorie del sottosuolo* ha più di un legame con il pensiero di Šestov, il quale aveva dedicato a Dostoevskij un saggio intitolato *La lotta contro le evidenze*.⁷⁷⁷ In questo testo Dostoevskij viene definito il primo pensatore che ha proposto una vera *Critica della ragion pura*, perché ha avuto il coraggio di giudicare il pensiero razionale moderno davanti a un tribunale che non fosse quello della ragione medesima⁷⁷⁸.

Dostoevskij, secondo la lettura di Šestov, conduce la ragione davanti al «tribunale della morte»: ossia in quello spazio metafisico, rappresentato dal «sottosuolo», in cui non vige il principio di non contraddizione. Qui l'uomo del sottosuolo scopre che le verità della vita trascendono le definitive evidenze della ragione: rivelazione che lo spinge a lottare contro «l'omnitudine», contro «il muro» delle leggi naturali, contro «il due per due fa quattro della matema-

⁷⁷³ *Al di là della filosofia. Conversazioni su Benjamin Fondane*, a cura di A. DI GENNARO, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 22-23.

⁷⁷⁴ IITERBEEK, *Cioran et les russes*, cit., pp. 180-181.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ *CT*, p. 598.

⁷⁷⁷ In ŠESTOV, *Sulla bilancia di Giobbe*, cit.,

⁷⁷⁸ *Ivi*, p. 58.

tica». A tutti questi inconfutabili principi del razionalismo moderno, il personaggio di Dostoevskij non risponde con il metodo dialettico, ma con l'irragionevole dolore del suo «mal di denti» e con i «capricci» della sua volontà: una volontà disperata, che desidera contro i suoi stessi interessi la sofferenza e l'infelicità, il disordine e il caos⁷⁷⁹. Šestov insiste molto sui paradossi e sui lucidi deliri dell'uomo del sottosuolo, perché vede nella privazione di senso creato da essi uno spiraglio per la libertà umana. Una libertà che non consiste solo nel trasgredire le leggi della ragione e della moltitudine, ma anche nel rinnegare radicalmente il «principio di ragion sufficiente» per sostituirlo con il «principio dell'irragionevolezza assoluta»⁷⁸⁰.

Cioran sarà affascinato da questa irragionevolezza e, in particolare, dall'arbitrarietà metafisica dei capricci dell'uomo del sottosuolo⁷⁸¹. Nell'ultimo capitolo di *Histoire et utopie*, egli definisce le *Memorie* come una replica al Falansterio e al socialismo utopico di Fourier (di cui Dostoevskij era stato un fervente adepto) e osserva: «chi ha toccato l'inferno, l'infelicità pianificata, ne risconterà la terribile simmetria nella città ideale, felicità per tutti, alla quale ripugna chiunque abbia molto sofferto: Dostoevskij vi si mostrò ostile fino all'intolleranza. Invecchiando, si definì sempre più in opposizione alle idee fourieriste della sua gioventù; non potendosi perdonare di avervi sottoscritto, si vendicò di questo sui suoi eroi, *caricature... sovraumane delle sue prime illusioni*»⁷⁸². Quest'ultima frase – che evoca per contrappunto un passo dei *Fratelli Karamazov*, dove si legge che «l'uomo è troppo vasto, io lo *restringerei*»⁷⁸³ – precede di poco la seguente osservazione cioraniana, che riassume così l'evoluzione intellettuale di Dostoevskij: «Non attendendosi più la realizzazione dell'Età dell'Oro nella storia, egli iniziò, al contrario, a temerne l'avvento, senza tuttavia finire nella “reazione”, perché egli attaccava il “progresso” non tanto in nome dell'ordine, quanto in nome del capriccio, del *diritto al capriccio*»⁷⁸⁴.

Questo «diritto al capriccio», che si traduce filosoficamente nel dovere di mettere ogni idea in contraddizione con se stessa, accomuna Cioran non solo a Šestov, ma anche al solo discepolo che il solitario Šestov abbia avuto in vita: Benjamin Fondane⁷⁸⁵. Cioran incontra Fondane a Parigi nel 1941 e, sin da subito, i due condividono la comune affiliazione all'insegnamento di

⁷⁷⁹ *Ivi*, pp. 60-75.

⁷⁸⁰ Cfr. I. SOKOLOGORSKY, *Léon Chestov. Le masque de Dostoïevsky*, in «Cahiers Léon Chestov», n. 2, 1998; E. VAN ITTERBEEK, *Chestov, lecteur des Révelations de la mort*, in «Cahiers Léon Chestov», n. 10, 2010; M. BACHTIN, *Dostoïevskij. Poetica e stilistica*, tr. it., Torino, Einaudi, 1968; S. GIVONE, *Dostoïevskij e la filosofia*, Roma-Bari, Laterza, 1984.

⁷⁸¹ Sulle influenze filosofiche di Šestov su Cioran vedi i «Cahiers Léon Chestov», n. 10, autunno 2010, in particolare gli articoli di: N. CAVAILLÉS (*Écriture, révélation, révélabilité ou pourquoi Cioran cessa de lire Chestov*), A. DEMARS (*La Mort selon Cioran et Chestov*), S. MODREANU (*Cioran, Chestov et la tentation du vide*).

⁷⁸² HU, «L'Âge d'or», p. 514. Corsivo mio.

⁷⁸³ F. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, tr. it., Garzanti, Milano, 1992, p. 152. Corsivo mio.

⁷⁸⁴ HU, p.515. Corsivo mio.

⁷⁸⁵ Cfr. *L'uomo Benjamin Fondane. Conversazione con Ricardo Nirenberg*, in A. DI GENNARO (a cura di), *Al di là della filosofia*, cit., pp. 49-50.

Šestov. Entrambi sono affascinati dal tipo di «esistenzialismo» proposto dal pensatore russo, che, attraverso la sua interpretazione di Kierkegaard, prende le distanze dall'esistenzialismo heideggeriano e sartriano che si sta affermando in quegli anni. Per Šestov, l'esistenzialismo non consiste in un momento di svelamento ontologico, ma in una «situazione limite» in cui il sole si dilegua qoheleticamente sotto gli occhi della ragione e in cui l'uomo è tragicamente messo in presenza del nulla: un nulla che non si rivela come una possibilità di arricchimento della conoscenza, ma come «un punto finale», che abolisce la necessità di ogni sapere che voglia eludere la presenza dell'assurdo in nome della ragione⁷⁸⁶.

Come è noto, Cioran e Fondane si conoscono in un periodo storico in cui la «ragione» della tradizione occidentale non stava offrendo il meglio di sé. Cioran, inoltre, aveva da poco pubblicato *La Transfiguration de la Roumanie*, libro in cui aveva apertamente manifestato le sue simpatie per l'estrema destra e un'antipatia razziale contro il popolo ebraico. Dettaglio che doveva essere noto al poeta ebreo-rumeno Fondane, che, sebbene avesse lasciato Bucarest nel 1923, a Parigi era portavoce degli studenti rumeni residenti all'estero, e su posizioni certamente distanti da quelle difese dal giovane Cioran⁷⁸⁷. A testimonianza di ciò, basti citare un articolo che Fondane scrive nel dicembre del 1934 – a pochi mesi di distanza dai primi articoli a favore del regime nazista che Cioran pubblica su «Vremea» –, in cui sostiene che bisogna «rompere il cerchio angusto del fatalismo storico che spinge a imitare oggi il disordine e le assurdità della Germania. [...] Innanzi tutto, l'offensiva fascista deve essere impedita; si sa che è imminente; si conosce il suo ruolo distruttivo: [...] l'età delle caverne non è lontana; cos'altro ci resta da sperare se non l'inquisizione, la schiavitù, l'arbitrario [...] La lotta che ci aspetta è decisiva»⁷⁸⁸.

Quando Fondane conosce Cioran, deve ritenere di non aver di fronte un nemico. I due, infatti, diventano amici e dal 1942 al 1944 si frequentano regolarmente. Il 7 marzo di quell'anno, però, Fondane viene arrestato insieme alla sorella Line Pascal per essere deportato ad Auschwitz. Alla notizia del suo arresto, Cioran (insieme a Stéphan Lupasco e Jean Paulhan, e grazie alla mediazione di Eugène Ionesco) entra in contatto con le autorità francesi. I tre uomini riescono a ottenere la liberazione di Fondane, in quanto «coniuge di una donna ariana», ma non quella della sorella, che Fondane decide di non abbandonare. Così, il 30 maggio, egli viene

⁷⁸⁶ CFR. BUUREN, *Chestov, Fondane, Cioran*, cit., pp. 18-19, dove l'autore si riferisce in modo particolare al testo di Fondane: *La conscience malheureuse*, Plasma, Paris, 1979.

⁷⁸⁷ G. ROTIROTI, *Fondane e Cioran: due scrittori di fronte alla "rivoluzione"*, in A. DI GENNARO (a cura di), *Al di là della filosofia*, cit., pp. 86-90.

⁷⁸⁸ *Ivi*, p. 90, dove si cita l'articolo di Fondane: *Apelum Studentîmi*, in «Viața Studentească», Paris, 15 dicembre 1934.

caricato sul penultimo convoglio diretto al campo di Auschwitz, dove verrà ucciso il 3 ottobre del 1944⁷⁸⁹.

Nel ritratto dedicato a Fondane negli *Exercices d'admiration*, Cioran scriverà:

Si stimava minacciato, e lo era, ma si può supporre che interiormente fosse rassegnato alla sua condizione di vittima, perché senza questa misteriosa complicità con l'Ineluttabile, e senza una certa fascinazione per la tragedia, non si potrebbe spiegare il suo rifiuto di ogni precauzione, a cominciare dal cambio di domicilio. (Sarebbe stato denunciato dal suo portinaio!) Strana «non-curanza» da parte di qualcuno che era tutto tranne che ingenuo, e i cui giudizi d'ordine psicologico o politico testimoniavano un'eccezionale chiaroveggenza⁷⁹⁰.

E un'eccezionale predisposizione all'abisso, rintracciabile sin nel suo sguardo, che Cioran descrive come «un viso dalle rughe millenarie, ma per nulla fossilizzate, perché animate dal più contagioso ed esplosivo dei tormenti»⁷⁹¹. Un tormento a cui Cioran probabilmente ripensa nel momento in cui scrive *Un peuple de solitaires* (1955), laddove difende il popolo ebraico e dipinge gli ebrei come degli uomini «amari e insaziabili, lucidi e appassionati, sempre all'avanguardia nella solitudine, [che] rappresentano lo scacco *in movimento*»⁷⁹². Una solitudine atavica che ri-compare nel ritratto dell'amico poeta composto una ventina d'anni dopo, dove Cioran paragona Fondane a «un asceta di una prodigiosa vivacità, e di una verve che faceva dimenticare – mentre parlava – la sua fragilità e la sua vulnerabilità. Ma quando taceva, lui, che malgrado tutto, dominava il suo destino, dava l'impressione di trascinarsi un non so che di patetico e, in certi momenti, di *perduto*»⁷⁹³.

In un passo precedente del testo Cioran osserva che, nei suoi saggi, Fondane amava partire da una citazione di un altro scrittore per estrapolare da essa una conclusione inaspettata, e talvolta irrispettosa. Incongruenza giustificata dal fatto che egli «non si interessava tanto a ciò

⁷⁸⁹ Sul tentativo di liberazione di Cioran e sugli ultimi mesi di vita di Fondane vedi: L. VOLOVICI, *Épilogue d'une amitié*, in «Cahiers Benjamin Fondane», n. 6, 2003. Articolo consultabile online: http://www.benjaminfondane.com/un_article_cahier-Epilogue_d%E2%80%99une_amiti%C3%A9-163-1-1-0-1.html.

⁷⁹⁰ EA, «Benjamin Fondane», p. 1221: «Il s'estimait menacé, et il l'était, mais on peut supposer qu'intérieurement il était résigné à sa condition de victime, car sans cette mystérieuse complicité avec l'Inéluctable, et sans une certaine fascination de la tragédie, on ne saurait expliquer son refus de tout précaution, dont la plus élémentaire était de changer de domicile. (Il aurait été dénoncé par son concierge !) Étrange 'insouciance' de la part de quelqu'un qui était tout, sauf naïf, et dont les jugements d'ordre psychologique ou politique témoignaient d'une exceptionnelle clairvoyance».

⁷⁹¹ *Ivi*, p. 1220.

⁷⁹² TE, p. 319. In una lettera a Marin Mincu del 25 dicembre 1988 Cioran confida che *Un peuple de solitaires* è una risposta indiretta alle «inammissibili» affermazioni rivolte contro gli Ebrei nella *Transfiguration* (lettera pubblicata in: *Il Nulla. Lettere a Marin Mincu (1987-1989)*, a cura di G. ROTIROTI, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 52-55).

⁷⁹³ EA, p. 1223. Per un confronto tra l'esercizio dedicato a Fondane e il saggio *Un peuple de solitaires*, vedi: E. VAN ITTERBEEK, *L'identité du portrait : Cioran et Fondane*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. V, cit., pp. 29-38.

che un autore dice, ma a ciò che avrebbe potuto dire, a ciò che *nasconde*, facendo suo il metodo di Šestov, ossia la *peregrinazione attraverso le anime*, ben più che attraverso le dottrine»⁷⁹⁴. Cioran, approfittando di questo gioco di peregrinazioni letterarie, si riconosce nella solitudine di Fondane, che diventa uno “specchio” attraverso il quale può tratteggiare un autoritratto delle proprie incertezze. E così, il lettore ha la sensazione che Cioran confidi anche qualcosa di se stesso, quando dice di Fondane:

*Cercare era per lui più di una necessità o di una fissazione, cercare senza disimparare era una fatalità, la sua fatalità, percepibile perfino nella sua maniera di articolare, specialmente quando si incartava o oscillava senza tregua tra l'ironia e l'affanno. Mi rimproverò sempre di non essermi appuntato le sue uscite, le sue trovate, i lampi di un pensiero rivolto in tutte le direzioni, continuamente in lotta contro la tirannia e le nullità delle evidenze, avido di contraddizioni e come terrorizzato di *concludere**⁷⁹⁵.

Secondo Cioran, l'opera di Fondane in cui si manifesta in modo più drammatico la sua incapacità di «mettere un *punto*» al proprio pensiero è *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, un testo composto tra il 1941-42 e lasciato incompiuto a causa dell'arresto. Dopo la guerra, Cioran (insieme a Boris de Schloezer, Claude Sernet e Stéphane Lupasco) avrebbe aiutato la vedova del poeta, Geneviève Fondane, a preparare un'edizione del saggio che sarebbe stata pubblicata nel 1947 presso l'editore Seghers⁷⁹⁶. In una lettera del 7 maggio 1946 spedita alla vedova, Cioran conferma di aver letto con attenzione il manoscritto e di essere «sicuro che non si sia mai scritto qualcosa di più profondo su Baudelaire. Ma quel che è ancora più notevole, è che Fondane abbia preso Baudelaire come punto di partenza, come pretesto per sviluppare la propria filosofia»⁷⁹⁷.

⁷⁹⁴ EA, p. 1222.

⁷⁹⁵ *Ibid.* «*Chercher était pour lui plus qu'une nécessité ou une hantise, chercher sans désespérer était une fatalité, sa fatalité, perceptible jusque dans sa manière d'articuler, spécialement quand il s'emballait ou qu'il oscillait sans trêve entre l'ironie et le halètement. Je me reprocherai toujours de n'avoir pas noté ses propos, ses trouvailles, les bonds d'une pensée tournée dans toutes les directions, sans cesse en lutte contre la tyrannie et la nullité des évidences, avide de ses contradictions et comme effrayé d'aboutir.*»

⁷⁹⁶ Il volume è stato ripubblicato nel 1994 dall'editore Complexe di Bruxelles; una recente traduzione italiana è stata invece curata da L. ORLANDINI, *Baudelaire e l'esperienza dell'abisso*, Torino, Aragno, 2013. Per un approfondimento sulla genesi e sulla composizione del saggio, si veda: M. JUTRIN, G. VANHESE (a cura di), *Une poétique du gouffre. Sur Baudelaire et l'expérience du gouffre de Benjamin Fondane. Actes du colloque (Cosenza 30 septembre/1-2 octobre 1999)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003; E. VAN ITTERBEEK, *Le «Baudelaire» de Benjamin Fondane*, Cahiers de Louvain, Sibiu, Sept Dormants, 2003; L. ORLANDINI, *La vita involontaria. In margine al «Baudelaire e l'esperienza dell'abisso» di Benjamin Fondane*, Torino, Aragno, 2014.

⁷⁹⁷ Lettera di Emil Cioran a Geneviève Fondane, in A. DI GENNARO (a cura di), *Al di là della filosofia*, cit., p. 80.

Negli *Exercices d'admiration*, Cioran menziona in modo particolare il XXIX capitolo del saggio, dedicato all'esperienza della noia⁷⁹⁸. In questo capitolo Fondane sostiene che le radici della noia sono da ricercare nel «vuoto affettivo» provocato da un eccessivo razionalismo: «una disaffezione dalla vita a causa del pensiero» che crea le premesse per l'emergere dell'angoscia, che a sua volta genera l'inquietudine, che scaturisce infine nella noia di vivere. Fondane arriva a definire la *crudeltà* dei suoi tempi come «figlia di questa noia», perché, quando gli uomini sono troppo annoiati per vivere, si consacrano facilmente alle improvvisazioni del male e alle fascinations della morte: «ai cambiamenti improvvisi, alle guerre senza motivo, alle rivoluzioni omicide»⁷⁹⁹. Che Fondane si riferisca a una «noia metafisica» relativa a un'imminente tragedia storica, e non solo in quanto abisso individuale, si intuisce già nella parte introduttiva del capitolo, dove si legge: «Non si tratta, ben inteso, di questa noia delle domeniche vuote, dei pianoforti non accordati, dei campi vaghi, dei desideri senza scopo, noia della pletore, della ricchezza insoddisfatta, noia del piacere e della salute, [...] ma la noia nella civiltà e forse nel cosmo».

In questo passo Fondane sembra evocare Schopenhauer, che, nel quarto capitolo del *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vede nella noia «il supplizio delle classi superiori. Nella borghesia, la noia è rappresentata dalla domenica, il bisogno dagli altri sei giorni della settimana»⁸⁰⁰. Fondane fa un passo oltre l'agenda della classe borghese e scorge nella «domenica» una metafora della condizione storica dell'uomo, un po' come, nella Bibbia, il «calendario» della creazione è rappresentato dalla narrazione dei sette giorni cosmogonici. Ad ogni modo, Fondane si richiama all'ultimo giorno della settimana anche nel titolo del suo ultimo saggio scritto prima dell'arresto, che verrà pubblicato solo dopo la sua morte: *Le Lundi existentiel et le dimanche de l'histoire*⁸⁰¹.

In esergo a questo saggio, Fondane pone due citazioni. La prima è tratta dai *Tagebücher* di Kafka, dove si legge: «Tu sei destinato a un grande lunedì. Ben detto ma la domenica non finisce mai»⁸⁰²; la seconda, dal vangelo di *Marco* (2, 27-28), quando Gesù risponde ai farisei che «Sabbatum propter hominem factum est et non homo propter sabbatum». Come si comprende

⁷⁹⁸ FONDANE, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, cit., pp. 363-378.

⁷⁹⁹ M. FINKENTHAL, *Ennuie et gouffre de Baudelaire à Cioran*, in M. JUTRIN, G. VANHESE (a cura di), *Une poétique du gouffre*, cit., pp. 23-29.

⁸⁰⁰ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, tr. it., Milano, Mursia, 1982, p. 353.

⁸⁰¹ B. FONDANE, *Le lundi existentiel et le dimanche de l'Histoire*, Monaco, Rocher, 1990; seguiamo la traduzione italiana curata da A. GONZI: *Il lunedì esistenziale e la domenica della Storia*, Brescia, Morcelliana, 2014 (per una contestualizzazione storica e un'analisi della composizione del saggio fondaniano si veda la postfazione al volume: *L'irrazionalizzazione esistenziale del pensiero*, pp. 65-83).

⁸⁰² F. KAFKA, *Tagebücher*. 1910-1923, in *Gesammelte Werke 3*, Frankfurt, Suhrkamp, 1967, Tagebuch 12, 30 ottobre 1921. Per un commento a questa citazione vedi: M. JUTRIN, *En marge du "gouffre": Fondane, Kafka et le "grand Lundi"*, in «Cahiers Benjamin Fondane», n. 8, 2005, pp. 31-33.

sin dalle prime pagine, il testo si sviluppa come una critica serrata all'interpretazione hegeliana del passo evangelico. Fondane osserva innanzitutto che, quello di Gesù, è stato uno dei pensieri più «audaci e sconvolgenti» della storia dell'umanità, perché Gesù afferma che, se un uomo è affamato, può trasgredire la legge che gli avrebbe vietato di raccogliere il grano di Sabato. Ciò significa che è la Legge ad essere fatta per l'uomo e non l'uomo per la Legge: «di conseguenza, essa può essere sospesa allorché i superiori interessi dell'uomo rischiano di essere sospesi, piuttosto che salvaguardati da essa»⁸⁰³.

Questa idea evangelica, secondo Fondane, è stata completamente stravolta dal giovane Hegel, che, in *Das Leben Jesu*, ribadisce la superiorità della Legge (Ragione) sull'uomo, immaginando che il vero significato dialettico del messaggio di Cristo fosse stato: «io sottometto il mio insegnamento al giudizio della ragione universale, che può determinare ognuno a credere o no»⁸⁰⁴. Un giudizio che il vecchio Hegel esprimere in modo ancora più coerente nella sua maturità, quando commenta il mito della Caduta e identifica il frutto dell'albero della conoscenza del bene e del male con il Sapere, cioè con la «Ragione che attinge entro di sé il principio universale della filosofia per tutte le età seguenti»⁸⁰⁵. Per Fondane, questo principio teleologico comporta in ultima istanza un annullamento della dignità umana, se è vero che l'idea fondamentale di Hegel è che la Storia, in quanto concretizzazione della Legge dello Spirito, «non sia fatta per l'uomo ma che, tutto al contrario, sia l'uomo ad essere fatto per la Storia».

Riprendendo la parabola evangelica, Fondane puntualizza che, se ci affidassimo a Hegel, non necessariamente saremmo costretti a rinnegare la *fame* dei discepoli; necessariamente, però, dedurremmo che questa fame (che è sempre fame di un singolo uomo, a digiuno e sofferente) debba *conformarsi* al divenire della ragione universale, la quale procede indipendentemente dalla mancanza di cibo di qualche affamato: perché i bisogni del singolo uomo – «l'esistente» –, si rivelano *insignificanti* se comparati alla cogenza razionale «dell'Esistenza». Parafrasando Hegel, Fondane scrive: «l'idealismo della filosofia consiste soltanto in questo, *nel non riconoscere il finito come vero essere*»; il finito, il lacerato, lo straziato esistono, senza dubbio, ma non dovrebbero avere voce in capitolo; se, tuttavia, elevano la loro voce la si considererà come una sterile lamentela, una lagna sentimentale, un puro riflesso di bisogni e appetiti»⁸⁰⁶.

Fondane spende diverse pagine a dimostrare che l'esistenzialismo di matrice fenomenologica (Heidegger, Sartre, Camus) resta fedele, nei suoi tratti fondamentali, al dettato hegeliano,

⁸⁰³ FONDANE, *Il lunedì esistenziale*, cit., p. 18.

⁸⁰⁴ *Ivi*, p. 19. Fondane cita dalla traduzione francese di H. Lefèbvre e N. Guterman: G.W.F. HEGEL, *Morceaux choisis*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1938, p. 299. Sulla ricezione di Hegel nella Francia del primo Novecento, si veda: B. BAUGH, *French Hegel. From Surrealism to Postmodernism*, New York-London, Routledge, 2003.

⁸⁰⁵ Cfr. G.W.F. HEGEL, *Lezioni sulla storia della filosofia*, tr. it., 3 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1973, vol. II, p. 107.

⁸⁰⁶ FONDANE, *Il lunedì esistenziale*, cit., p. 27.

poiché, focalizzandosi sull'*essenza* dell'Esistenza, è inevitabilmente costretto ad ignorare la *disperazione* dell'esistente⁸⁰⁷. In questo senso egli si richiama a Nietzsche, Kierkegaard, Dostoevskij e Šestov – a queste «*vores clamantes in deserto*»⁸⁰⁸ – e rivendica il bisogno di innalzare il *grido* di un Giobbe o le *lamentazioni* di un Salomone a “metodo” filosofico: non tanto per il piacere di gridare, quanto per il dolore di essere stati violentemente ridotti al silenzio. Per chiarire questo punto, Fondane cita ancora una volta Hegel, che, in *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, scriveva che gli apologeti «dell'incertezza, vanità e instabilità delle cose temporali» difficilmente troverebbero qualcosa di sensato da controbattere alla «venuta degli ussari con le spade scintillanti», poiché «le guerre hanno luogo quando sono necessarie; poi i raccolti crescono di nuovo e le chiacchiere tacciono davanti alla serietà della Storia»⁸⁰⁹.

La ragion di Stato, come la ragione dello Spirito, non accetta sterili moralismi. Ma Fondane non vuole proporre nessun tipo di morale ottimista; vuole denunciare il fatto che – se l'incoerenza «delle cose temporali» viene posta su piano differente (e inferiore) rispetto al divenire incorruttibile «della Storia» – si è giustificati a «voltare le spalle» di fronte alle assurde atrocità che accadono nella «temporalità» di tutti i giorni. Assurdità che tendenzialmente colpiscono i taciturni «esistenti» privi di spade. Da questa prospettiva, egli accusa la filosofia tradizionale di essersi comportata nei confronti dello Spirito e della Storia come uno schiavo ridicolo, che chiede al proprio padrone il *permesso* di togliersi le catene: «è impossibile [ammettere e] porre l'Assurdo con il *consenso* della ragione universale; bisogna ignorare questo consenso, bisogna battere in breccia la “serietà”; [...] l'Assurdo non è *al di qua*, ma al di là della Ragione» (p. 37).

Per Fondane il tentativo di spiegare razionalmente l'Assurdo evoca lo sforzo hegeliano di comprendere dialetticamente la tragedia antica: come quest'ultimo, esso sarebbe condannato a interpretare il massimo dell'infelicità dell'eroe (o dell'uomo) come un'opportunità metafisica di «soddisfazione dello spirito» (o del filosofo). Si tratta di una teodicea che Fondane condanna non solo per il motivo che, pensando in tal modo, si «aggiungerebbe sofferenza a sofferenza»; ma anche per un dubbio relativo allo *scopo* della sofferenza umana: «come si potrebbe vivere se il dolore del mondo fosse *per niente?*» (p. 47).

⁸⁰⁷ Cfr. M. JUTRIN, *Avec Benjamin Fondane au-delà de l'histoire*, Paris, Parole et Silence, 2011.

⁸⁰⁸ GONZI, *L'irrassegnazione esistenziale del pensiero*, cit., p. 75.

⁸⁰⁹ FONDANE, *Il lunedì esistenziale*, cit., p. 28. Cfr. G.W.F. HEGEL, *Lineamenti di filosofia del diritto*, tr. it., Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 381-382 (aggiunta al § 324).

Dall'impossibilità di rispondere in modo *soddisfacente* a questa perplessità, scaturisce l'impegno «esistenziale» di Fondane: la sua lotta *contro* le evidenze della ragione e a *favore* delle metaforiche «chiacchiere» della poesia e della letteratura⁸¹⁰. Non casualmente, in un paragrafo decisivo del saggio, egli propone una lettura esistenziale del *Processo* di Kafka, in cui il rifiuto del protagonista di «morire come un cane» si configura come una metafora di questa lotta contro la ragione hegeliana⁸¹¹. Joseph K. viene consegnato ai suoi «carnefici (gli ussari con le spade scintillanti) per un crimine che ignora e che gli viene nascosto (la “serietà” della Storia)», ma che lo trascina *senza preavviso* in una situazione estrema, in un universo «irresistibilmente oppresso da una *magia* – che vieta la libertà senza prevenire l'evasione» (pp. 54-55). Per Fondane una situazione del genere è del tutto indipendente dalla volontà di colui che vi si trova invischiato e assomiglia a un terremoto che si «*affaccia all'improvviso*» anche nella vita dell'uomo più banale. Un terremoto che lo obbliga a realizzare che la sua esistenza – per quanto ordinaria, stabile e soddisfacente – può tramutarsi da un momento all'altro in «un'eccezione»: in un tormento, in un'angoscia, in un abisso. In una *tragedia*, che potrebbe condurre il soggetto a perdere la (fiducia nella) propria ragione⁸¹².

In questo frangente dell'argomentazione fondaniana, Hegel scompare dalla discussione e il discorso si focalizza su Kafka. Fondane conclude il suo saggio con lo stesso aforisma con cui lo aveva cominciato: il «grande lunedì» che Kafka promette all'uomo viene adesso interpretato come una sorta di «grido profetico», che consente all'autore di trascendere momentaneamente le cornici della Storia (e della Ragione hegeliana)⁸¹³. Questo «grande lunedì» non è una speranza utopica, che proietta nel futuro l'illusoria immagine di un'umanità senza ussari, fame e terremoti; per Fondane, si tratta di un giorno che simboleggia il ritorno a quel «sabato» evangelico in cui la legge era stata subordinata alla dignità degli uomini. In questo senso, il lunedì esistenziale è metafisicamente più vicino al sabato delle cose temporali che alla domenica della Storia. Una domenica che diventa il luogo epifanico di una ragione storicamente declinata alla sopraffazione, alla violenza e alla crudeltà, questa «figlia della noia». Una domenica, scrive

⁸¹⁰ Sul rapporto tra filosofia e poesia in Fondane si veda: AA.VV., *Situation de Benjamin Fondane poète*, numero monografico dei «Cahiers Benjamin Fondane», n. 7, 2004.

⁸¹¹ Cfr. J. DAVID, *Franz Kafka et Benjamin Fondane ou la clameur du négatif: critique de la dialectique du Progrès et espoir messianique*, in «Lendemain», n. 37, 2012, pp. 194-201.

⁸¹² Cfr. A. GONZI, *Conceptions de l'absurde: Fondane, Camus, Kafka*, in «Cahiers Benjamin Fondane», n. 14, 2011.

⁸¹³ Il «messianesimo» di Fondane, al riguardo, potrebbe essere accostato a quello di Walter Benjamin. Al riguardo, si veda: M. TEBOUL, *Walter Benjamin et Benjamin Fondane Fondane devant l'Histoire et le temps*, in «Cahiers Benjamin Fondane», n. 14, 2011; R. VALLE, *L'Apocalisse della Noia: Benjamin Fondane e la domenica della storia*, in «Sociologia», n.45, 2011.

Fondane, «così fosca, così ansiosa, così impaziente di proclamare la sua “serietà” e di *fare intervenire* i suoi ussari contro tutti coloro che subodorano che è solamente – e non potrebbe essere diversamente – nulla»⁸¹⁴.

Les dimanches de la vie è il titolo di un capitolo del *Précis de décomposition*, in cui Cioran parla della noia domenicale. La noia della domenica pomeriggio è un dato autobiografico che compare diverse volte nell’opera cioraniana ed è spesso descritta come esperienza negativa di un tempo vuoto o terrore causato da un tempo *puro*, come una negazione della vita causata dalla sospensione del lavoro, degli impegni e delle preoccupazioni quotidiane. In *Divagazioni*, raccolta di aforismi precedente alla scrittura del *Précis*, Cioran scriveva già: «togliete all’uomo il dono del sudore – e si decomporrà all’istante. Il tormento è l’impiego, è il mestiere essenziale di tutti noi. Sopprimetelo – e la storia è finita»⁸¹⁵. Questo passo è preceduto da alcune righe, in cui Cioran paragona la domenica pomeriggio a un «incubo interminabile» e osserva: «Se la vacanza di una domenica fosse prolungata per una settimana, due settimane o un mese, se tutti gli uomini fossero costretti a contemplare [...] il divenire del tempo e la nudità dell’esistenza, perfino l’omicidio sembrerebbe loro di una banalità paurosa. [...] L’uomo deve *fare* per non *vedere*; qualsiasi cosa è preferibile al *tutto*; l’atto è il segno con cui l’anima sconfigge e soffoca l’infinito; può l’immaginazione concepire una Domenica senza fine?»⁸¹⁶ Domanda che viene riformulata nel *Crépuscule des pensées*, dove Cioran nota che durante «i pomeriggi della domenica [...] la ragione si svela come un’assenza di cielo, e le idee delle stelle nere sul fondo vuoto dell’eternità. La noia nasce da un ultimo recupero dei sensi, distaccati dalla natura»⁸¹⁷.

In queste citazioni, il motivo schopenhaueriano della noia domenicale come «supplizio borghese» si intreccia a quello fondaniano della noia come preludio metafisico ad «una banalità paurosa» e crudele. Ma come si evince da altri passi dei *Cahiers*, per Cioran la domenica è anzitutto un problema *personale*, un giorno che lo perseguita *lentamente* e a cadenza settimanale sin dall’infanzia. Riferendosi a una «domenica pomeriggio a Sibiu» in cui passeggiava nella parte bassa della città, dove c’erano solo «soldati e sguattere ungheresi», Cioran ricorda: «Mi annoiavo a morte, ma credevo in me. Del personaggio smorto che sarei diventato, non ne avevo ancora il presentimento, ma sapevo che qualunque cosa fosse capitata, l’Angelo della perplessità avrebbe planato sui miei anni»⁸¹⁸. Durante un’altra domenica pomeriggio della sua adolescenza, Cioran si trovava nel bosco vicino a Sibiu con suo fratello, dove sorprende la ragazza di cui era

⁸¹⁴ FONDANE, *Il lunedì esistenziale*, cit., p. 61.

⁸¹⁵ D, p. 66.

⁸¹⁶ *Ibid.*

⁸¹⁷ CP, XII, p. 486.

⁸¹⁸ C, p. 98.

segretamente innamorato in compagnia del più odioso dei suoi compagni di classe, da tutti «soprannominato il *Pidocchio*»⁸¹⁹. A Parigi, in seguito, i pomeriggi domenicali non tendono a migliorare e tantomeno le abitudini di Cioran, che spesso sfrutta la domenica per fare chilometriche passeggiate tra i boschi lontani da Parigi o sulle rive della Senna, combattendo la noia grazie alla fatica fisica⁸²⁰. Domeniche in cui talvolta si rintana in chiesa, sperando nel sollievo di qualche nota suonata all'organo, o in cui il «mistero» delle strade spopolate e dei negozi chiusi gli ricorda la sua «ossessione per il deserto»⁸²¹. Domeniche in cui «il *cafard* si innalza fino al cielo», domeniche di «un'ansietà senza nome», domeniche di una noia «raddoppiata» e «mortale»⁸²². Domeniche monotone e desolanti, o domeniche «splendide» consumate «in pensieri funebri»⁸²³. Domeniche di «sentimenti contraddittori o piuttosto successivi» – di «vuoto, vuoto, vuoto» e depressione – trascorse a «testa bassa tra le lacerazioni della vergogna»⁸²⁴. Domeniche in cui Cioran vede un pescatore lanciare a terra una carpa ansimante, e comprende che l'angoscia significa «non trovarsi nel proprio *elemento*» ed essere esiliati in «questo naufragio sul solido»⁸²⁵. Domeniche in cui egli pensa ripetutamente al suicidio. Domeniche che, banalmente, si possono spendere in giro per qualche museo. Come la piovosa domenica del 28 febbraio 1965, quando Cioran si rifugia nel Museo di storia naturale di Parigi in compagnia di molti scheletri – e vede, «davanti ad alcune immagini che rappresentavano dei dinosauri, una madre chiedere a suo figlio: “Come avranno fatto a scattare queste foto?”»⁸²⁶

Le suggestioni biografiche e filosofiche che abbiamo appena menzionato si ricompongono nel testo delle *Dimanches de la vie*. Il capitolo si apre con una riformulazione della domanda già posta in *Divagazioni*: «Se i pomeriggi domenicali si protraessero per mesi, dove finirebbe l'umanità, emancipata dal sudore, libera dal peso della prima maledizione?»⁸²⁷ Anche la risposta è simile a quella precedentemente offerta e si focalizza sulle conseguenze nefaste di questa sospensione del tempo, fornendone però diversi esempi, che precisano le derive sociali di questo incubo domenicale:

⁸¹⁹ *Ivi*, p. 167.

⁸²⁰ C, pp. 184, 306, 322.

⁸²¹ C, pp. pp. 350, 236.

⁸²² *Ivi*, pp. 418, 446, 355

⁸²³ *Ivi*, pp. 184, 170.

⁸²⁴ *Ivi*, pp. 171, 154, 150.

⁸²⁵ *Ivi*, p. 478.

⁸²⁶ *Ivi*, p. 266.

⁸²⁷ PD, p. 22.

Con ogni probabilità il crimine diverrebbe l'unico svago, la dissolutezza parrebbe candore, l'urlo melodia e il sogghigno tenerezza. La sensazione dell'immensità del tempo farebbe di ogni secondo un supplizio intollerabile, una cornice da esecuzione capitale. Nei cuori pervasi di poesia si insedierebbero un cannibalismo annoiato e una tristezza da iena; i macellai e i carnefici morirebbero di languore, le chiese e i bordelli risuonerebbero di sospiri. *L'universo trasformato in pomeriggio domenicale*: è la definizione della noia – e la fine dell'universo... Togliete la maledizione sospesa sopra la Storia: questa si annulla subito, così come l'esistenza, nella vacanza assoluta, svela la propria finzione⁸²⁸.

Questa descrizione sembra affine all'abisso di noia evocato da Fondane. In Cioran, tuttavia, c'è una differenza importante: la noia, in quanto abissale incapacità di agire, rappresenta una *stasi* contraria alla frenesia del divenire storico. Per questo, nella «cornice da esecuzione capitale» dell'infinita domenica immaginata da Cioran, i poeti assomigliano a cannibali sfaticati e i carnefici si abbandonano a un languore poetico: perché sia i primi che i secondi sono impossibilitati a fare quel che dovrebbero fare, e poco importa che si tratti di scrivere un poema malefico o di ammazzare un romantico insopportabile. Se l'universo fosse trasformato in una domenica pomeriggio – ipotizza Cioran – la «maledizione sospesa sopra la Storia» si annullerebbe all'istante; con lei, però, svanirebbe anche l'esistenza, che, nella «vacanza assoluta» e attraverso l'assoluta abolizione della fatica, si rivelerebbe per quel che realmente è: «una finzione» che costringe gli uomini a soffrire e a lavorare inutilmente, a causa di qualche ideale che ha convertito la sofferenza e il lavoro in uno scopo nobile⁸²⁹.

Nel primo capitolo del *Précis* si legge che, se «l'uomo perde la sua *facoltà d'indifferenza*», le conseguenze che ne derivano «sono incalcolabili». La Storia è il nome che riassume, per Cioran, la moltiplicazione di queste conseguenze inenarrabili. E così, poco dopo, egli afferma che lo spirito che non vuole assecondare la tragica inerzia storica, «esasperato dal sublime e dalla carneficina, sogna una noia di provincia su *scala universale*»⁸³⁰. La stessa noia del pomeriggio domenicale: una noia che non solo è indifferente, ma anche inoperosa. La noia dello «spettatore angelico» evocato all'inizio di *Écartèlement*⁸³¹; o dello «spettatore dell'epilessia umana» che, nelle

⁸²⁸ *Ibid.*: «Il est plus probable que le crime que le crime deviendrait l'unique divertissement, que la débauche paraîtrait candeur, le hurlement mélodie et le ricanement tendresse. La sensation de l'immensité du temps ferait de chaque seconde un intolérable supplice, un cadre d'exécution capitale. Dans les cœurs imbus de poésie s'installeraient un cannibalisme blasé et une tristesse d'hyène; les bouchers et les bourreaux s'étendraient de languueur; les églises et les bordels éclateraient de soupirs. *L'univers transformé en après-midi de dimanche...*, c'est la définition de l'ennui – et la fin de l'univers... Enlevez la malédiction suspendue au-dessus de l'Histoire: elle s'annule aussitôt, de même que l'existence, dans la vacance absolue, étale sa fiction». (Seguo la traduzione di M.A. Rigoni e T. Turolla).

⁸²⁹ *Ibid.*

⁸³⁰ *Id.*, «Généalogie du fanatisme», pp. 3, 6.

⁸³¹ E, «Les deux vérités», p. 903.

Dimanches de la vie, è coerentemente tratteggiato come un *disoccupato*: «Gli sfaccendati afferrano più cose e sono più profondi degli indaffarati: nessun compito limita il loro orizzonte; nati in un'eterna domenica, essi guardano – e si guardano guardare. *La pigrizia è uno scetticismo fisiologico, il dubbio della carne*. In un mondo ebbro di ozio, soltanto loro non sarebbero assassini»⁸³².

La frase che ho sottolineato richiama un passo dei *Syllogismes*, dove Cioran scrive che «con Baudelaire la fisiologia è entrata nella poesia; con Nietzsche nella filosofia. Grazie a loro, i disturbi degli organi furono elevati al canto e al concetto. Proscritti della salute, spettava ad essi garantire una carriera alla malattia»⁸³³. Se si confrontano i due passaggi, si potrebbe dire che è la “baudelairiana” esperienza della noia, fisiologicamente subita durante le interminabili domeniche della metafisica, a costituire il preludio dello *scetticismo*: una postura etica nei confronti del mondo che, non casualmente, Cioran descrive spesso come una *benefica patologia dell'indifferenza*⁸³⁴.

Michael Finkenthal osserva, al riguardo, che la noia di Cioran si differenzia da quella di Fondane proprio per questo motivo: Fondane crede che essa sia causata da un eccesso di razionalità, mentre Cioran la fa derivare da un rifiuto della razionalità medesima, provocato da un dubbio pestilenziale⁸³⁵. Finkenthal cita a favore della sua argomentazione un passo della *Douceur du gouffre*, in cui il sentimento della noia è relazionato all'«intolleranza verso ogni soluzione» e a «questa avversione per il definitivo»⁸³⁶: un'ostilità che, nelle *Dimanches de la vie*, viene descritta come un'«esasperazione nel vero».

Il breve capitolo cioraniano dedicato alla noia domenicale si conclude con un paragrafo posto tra parentesi, in cui si ammette che l'unica terapia capace di offrire un sollievo temporaneo a questi pomeriggi esasperanti è l'amore carnale: «Senza la pratica dello spasma ancestrale, ci servirebbero mille occhi per lacrime nascoste, oppure unghie chilometriche, unghie da rosicchiare...»⁸³⁷

Nell'ultima riga del testo, Cioran paragona il sesso all'«esercizio di una quotidiana nirvanizzazione [che ci innalza] alla percezione dell'irrealità»⁸³⁸, suggerendo un'idea che ricompare in *Paléontologie*, dove la possibilità di raggiungere un nirvana momentaneo è relazionata all'imma-

⁸³² PD, p. 23. Corsivo mio.

⁸³³ SA, «Atrophie du Verbe», p. 174.

⁸³⁴ Sloterdijk scrive a tal proposito che Cioran «aveva scoperto il modo più sano di essere incurabile» (*Cioran ou l'excès de la parole sincère*, cit., p. 237). Vedi anche C. ZAHARIA, *Corps, douleur, maladie. L'éthique de la souffrance selon E.M. Cioran*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. II, cit., pp. 55-65.

⁸³⁵ FINKENTHAL, *Ennui et gouffre de Baudelaire à Cioran*, cit., pp. 27-29.

⁸³⁶ TE, pp. 390-391.

⁸³⁷ PD, p.23.

⁸³⁸ *Ibid.*

gine macabra e affascinante di una nudità ultima: anche se in quel caso non si trattava di togliersi la camicia per buttarsi nel letto, ma di «svestire dal loro corredo carnale» di muscoli e nervi coloro che non ci amano o coloro che amiamo senza trovare risposta, per accorgersi che in entrambe le circostanze si soffre per un futile *fraintendimento* tra scheletri: «La viva coscienza di ciò che incombe sulla carne dovrebbe distruggere l'odio e l'amore. In realtà riesce solo ad attenuarli e, in rari momenti, a domarli. Altrimenti sarebbe troppo semplice: basterebbe rappresentarsi la morte per essere felici... e il macabro, esaudendo i nostri voti più segreti, sarebbe a pieno profitto»⁸³⁹.

Questa discrepanza è compendiata in un paio di aforismi dei *Syllogismes*, tratti dalla sezione *Vitalité de l'amour*. Nel primo Cioran scrive che «un monaco e un macellaio si azzuffano all'interno di ogni desiderio»⁸⁴⁰: considerazione affine a quella proposta in *Paléontologie*, dove si ricorda che i monaci buddhisti, per emanciparsi dai desideri della carne, «frequentavano volentieri i carnai», per meditare sul destino di un corpo putrefatto⁸⁴¹. Nel secondo aforisma, invece, viene detto: «Nella voluttà, come nel panico, ci reintegriamo alle nostre origini; lo scimpanzé, ingiustamente rilegato, raggiunge infine la gloria – lo spazio di un grido»⁸⁴².

Ora, se definiamo la noia come un panico provocato da «un'ansietà senza nome», comprendiamo che Cioran, attraverso la metafora del pomeriggio domenicale, sta descrivendo una condizione antropologica originaria, relativa all'incapacità dell'uomo di affrontare e accettare la sua vera natura, la sua sostanza effimera, la disperazione che si nasconde al fondo di ogni minuto e alla quale preferisce le faticose ore del lavoro o gli insostenibili anni delle utopie. Ed in tale frangente, è opportuno citare nuovamente un passo che abbiamo esaminato nel primo capitolo, in cui l'uomo viene dipinto come *l'architecte des cavernes*: «Uscito dalle caverne, ne ha conservato la superstizione; era loro prigioniero, ne è divenuto l'architetto. Egli perpetua la sua condizione primitiva con più inventiva e finezza; ma, infondo, aumentando o diminuendo la sua caricatura, si plagia sfrontatamente. Ciarlatano a corto di argomenti, le sue smorfie e le sue contorsioni illudono ancora»⁸⁴³. Tranne che in alcune domeniche della vita, quando si ansima in un salotto borghese come nel fondo di una grotta ancestrale.

In Cioran, però, non sempre l'ultima parola è un grido disperato, perché questa disperazione, al pari di tutte le passioni umane, è l'effetto di un errore di prospettiva e può essere dunque il sintomo di un sorriso: proprio come un *trompe l'œil* pittorico potrebbe far sorridere

⁸³⁹ MD, p. 653.

⁸⁴⁰ SA, p. 235.

⁸⁴¹ MD, p. 647.

⁸⁴² SA, p. 237.

⁸⁴³ PD, p. 145.

lo spettatore che, in un attimo di disattenzione, confondesse la finestra disegnata sulla parete come una vera finestra che si affaccia sul giardino e – nel tentativo di raggiungere questo giardino – sbattesse la propria faccia contro un muro.

Nei *Syllogismes*, Cioran scrive che «ogni pensiero dovrebbe ricordare la rovina di un sorriso»; e poche pagine dopo aggiunge: «verso una saggezza vegetale: abiurerei tutti i miei terrori per il sorriso di un albero...»⁸⁴⁴

A partire dagli intrecci grotteschi delle piante con le forme di animali più o meno razionali, in questa tesi si è cercato di comprendere come l'utopia rappresenti, per Cioran, l'impossibilità antropologica di ricongiungersi con questa saggezza vegetale e come comporti, d'altro canto, il tragico desiderio manifestato dagli uomini di essere tutto tranne che piante. Ma quando «un manico di scopa» rinnega le radici da cui è stato strappato, l'effetto non può essere che ridicolo. Cioran, da spettatore scettico e disilluso, evidenzia questa ridicolaggine in diversi modi e attraverso numerose metafore, le quali, in un modo o nell'altro, mettono proprio in luce la condizione «metaforica» dell'uomo: il fatto che egli *voglia diventare* soltanto ciò che non può essere. Un «esserci» che difficilmente non farebbe sorridere.

In quest'ultimo capitolo, in particolare, siamo passati accanto a due sorrisi sui quali non ci siamo soffermati: quello di uno scimpanzé esposto al museo e quello di Benjamin Fondane raccontato negli *Exercices d'admiration*. Quando Cioran consiglia di separarci di tanto in tanto «dal nostro viso, dalla nostra pelle, [...dalla nostra] accozzaglia di grasso», ci sta in realtà ricordano che, *alla fine*, il nostro volto si rivelerà pressoché identico a quello del cranio scimmiesco custodito in una bacheca museale: un sorriso concavo tra mascelle che masticano nulla, e che non hanno più nulla su cui rimuginare. Viceversa, quando descrive lo sguardo di Fondane – «il viso più scavato, più segnato che si possa immaginare, un viso dalle rughe millenarie, ma per nulla fossilizzate, perché animate dal più contagioso ed esplosivo dei tormenti» – Cioran compie un movimento inverso e recupera strato per strato la cortecchia di tristezza di un amico scomparso. Un amico con cui valeva la pena sorridere mentre egli «si girava una sigaretta dopo l'altra», non curante di un'ulcera allo stomaco che gli avrebbe dovuto suggerire il contrario ma che si poteva tranquillamente ignorare, dato che non c'era nulla di paragonabile al «piacere di accendersi una sigaretta a digiuno»⁸⁴⁵.

⁸⁴⁴ SA, «L'escroc du gouffre», pp. 181, 192.

⁸⁴⁵ EA, p. 1223.

Lo stesso Cioran, a dispetto della sua lucidità, confessa in più circostanze il bisogno di sorridere. In un passo di *Aveux et anathèmes* annota: «Esasperato da tutti. Ma amo ridere. E non posso ridere da solo»⁸⁴⁶. Così come ammette in un altro passo: «Perdono tutto a X, a causa del suo sorriso *démodé*»⁸⁴⁷. È difficile dire se stesse pensando al sorriso di un amico o di un'amica mentre scriveva quelle parole; di certo, deve aver pensato alle infatuazione utopiche quando si è ritrovato a scrivere: «Fortunato in amore, Adamo ci avrebbe risparmiato la Storia»⁸⁴⁸.

⁸⁴⁶ AA, «Exaspérations», p. 1091.

⁸⁴⁷ I, p. 751.

⁸⁴⁸ SA, p. 236.

CONCLUSIONI

Alcuni anni fa mi trovavo a casa di un'amica per riordinarle la sterminata e vecchia libreria e per capire in che angolo del salotto sistemare i nuovi scaffali. Ripenso spesso a quei libri, perché non c'è stato modo di riorganizzarli per indici diversi. Nell'ultimo ripiano in fondo a destra c'erano una ventina di Dizionari di Italiano e dei Sinonimi e contrari, e alcuni dizionari dialettali. La mia amica insegnava letteratura italiana e aveva una particolare passione per i proverbi locali. Un giorno mi raccontò che, in dialetto mantovano, per parlare di una bella ragazza, si usava dire «*la belessa dl'asen*» – letteralmente «la bellezza dell'asino». L'espressione esiste anche in altri dialetti e si riferisce al fatto che, soltanto quando si è giovani, si può essere aggraziati come una ragazza e spensierati come un ciuco. Ignoro se gli asini si siano mai sentiti giovani come una ragazza, ma lei mi spiegava che il proverbio deriva dalla corruzione di una frase francese: *la beauté de l'âge*, letteralmente «la bellezza dell'età». Secondo alcuni, l'errore potrebbe dipendere da qualche refuso scritto, a causa del quale il sostantivo «*âge*» (età) è diventato «*âne*» (asino), da cui il proverbio nostrano. Secondo la mia amica, era invece più probabile che, durante l'occupazione francese di inizio Ottocento, i soldati transalpini avessero la consuetudine di approcciarsi alle ragazze più giovani fischiando «*la beauté de l'âge*»; e che i dotti paesani mantovani, facendo convergere incompetenze linguistiche e pregiudizi di genere, avessero tradotto ad orecchio con «*la belessa dl'asen*», convinti com'erano che anche in Francia il corteggiamento non dovesse essere una questione di stile.

Credo che «*la belessa dl'asen*» avrebbe potuto essere una risposta di Marcolfo per azzittire il saggio Salomone, se quest'ultimo gli avesse rammentato di stare attento, «perché un fiato è la giovinezza / nerezza di capelli un alitare» (*Qo.* 11, 10). Ma si tratta di un'ipotesi. Ricordo solo che, prima di cominciare la chemioterapia, la mia amica mi chiamò per dirmi che, *in fondo, era solo un grosso mal di testa...*

In un aforisma dell'*Inconvénient d'être né*, Cioran racconta di un funerale in un piccolo paese della Normandia, in cui passava per caso: «Domando qualche dettaglio a un contadino che guarda da lontano il corteo: “Era ancora giovane, appena sessant'anni. L'hanno trovato morto nei campi. Cos'altro dirvi? è andata così... è andata così... è andata così...” / Questa litania, che sul momento mi sembrava ridicola, in seguito non mi diede tregua. Il buon uomo non sospettava di aver detto sulla morte tutto ciò che si poteva dire e tutto ciò che ne sappiamo»⁸⁴⁹.

⁸⁴⁹ I, p. 805.

Negli scritti di Cioran – sia che si discuti di utopia, di buddhismo o di misticismo apocalittico – è sempre presente la consapevolezza che tutto si possa riassumere in un ritornello, in un *refrain* da carro funebre: dettaglio che proibisce al nostro autore di affidarsi all'arzigogolato gergo filosofico, gergo che ha giustificato e si è rassegnato a tutto tranne che «alla miseria metafisica di una proposizione»⁸⁵⁰. Per questo Cioran non si vergogna di parlare filosoficamente dello scheletro come del «fondamentale in noi», ma anche per questo non accenna mai al fondamento ontologico di un ente che sembrava esserci e che si aggirava, invece, nei pressi di qualche marciapiede malfamato.

Al riguardo, ho ritenuto che il grottesco potesse rivelarsi una chiave di lettura adeguata per discutere del contenuto filosofico delle opere di Cioran, con particolare riferimento alla questione utopica. Ci sono due ragioni complementari alla base di questa scelta. Da una prospettiva teoretica, il grottesco indica una concezione estetica dell'arte e della filosofia che fonda la propria logica interna sul principio della contraddizione e della metamorfosi: difatti, per tracciare la storia del grottesco, bisogna rintracciare *le evoluzioni concettuali di una metafora*, che non sempre corrispondono agli effetti ermeneutici di una deduzione coerente. Harpham ha riassunto in maniera impeccabile il problema osservando quanto segue: «In qualsiasi ambito del sapere, è compito dei teorici non essere d'accordo tra loro, ma questi disaccordi riguardano solitamente la disposizione o l'interpretazione del materiale iniziale; o si presume che sia così. L'ambito del grottesco è eccezionale proprio per questo, perché, sebbene non ci sia un accordo unanime tra i critici, tra loro non c'è nemmeno un disaccordo reale»⁸⁵¹. Perché, «mentre la maggior parte delle idee sono coerenti nel centro e sfuocate nei margini, il grottesco è l'opposto: è relativamente semplice riconoscere il grottesco *in* un'opera d'arte, ma è molto difficile coglierlo direttamente. Stranamente, rimane elusivo nonostante sia un fenomeno costante. E sebbene appaia in svariate forme, il grottesco è indipendente dalle forme proprio come un'onda è indipendente dal mare, nel senso che essa è sempre e in qualche modo riconoscibile in quanto onda»⁸⁵².

Cioran, nonostante le molte e divergenti interpretazioni che ne sono state date (depresso, cinico, scettico, buffone, anarchico, reazionario, misantropo, misero, mistico, ateo, gnostico, esteta, decadente, fallito, poeta, esistenzialista, scrittore...), resta sempre riconoscibile in quanto Cioran. E questo, proprio in virtù del suo stile grottesco. E qui arriviamo alla seconda ragione della nostra scelta: da una prospettiva stilistica, il grottesco si riferisce a una paradossale

⁸⁵⁰ EA, «Beckett», p. 1191.

⁸⁵¹ HARPHAM, *On the Grotesque*, cit., p. XVIII.

⁸⁵² *Ivi*, p. XVI.

ricomposizione delle forme che non è riducibile a una mera provocazione, ma che presume un enigma da decifrare. Un enigma che riguarda la natura proteiforme dell'uomo, così come la natura deforme dei suoi desideri e delle sue aspettative. In questo frangente, il discorso del grottesco si intreccia inevitabilmente con quello dell'utopia e, a maggior ragione, con la critica dell'utopia proposta da Cioran.

Il che, di riflesso, spiega il carattere *disomogeneo* dei quattro capitoli che compongono il presente lavoro. Nel primo capitolo, si è indagata la storia del grottesco a partire dalla storia dell'arte ornamentale, focalizzando l'attenzione sull'interpretazione che la filosofia romantica ha dato delle arabesche e delle grottesche rinascimentali. Nella misura in cui la concezione del sublime dei romantici è un effetto della loro lettura dell'arte grottesca, si è visto quanto questa concezione abbia influenzato le riflessioni del giovane Cioran, che vedeva nel sublime una trasfigurazione del grottesco. Nel secondo capitolo, si è esaminata la letteratura utopica rinascimentale in quanto trasposizione filosofica del mondo capovolto rappresentato dal carnevale. Cioran definisce questa trasposizione come «il grottesco *in rosa*», lasciandoci intuire che tutto il ridicolo che egli denuncia nelle speranze utopiche è un *j'accuse* rivolto anche alle sue precedenti ossessioni di una trasfigurazione più o meno sublime. Nel terzo capitolo, a partire dall'ideale utopico di un governo filosofico, si è confrontato Cioran con Platone, il filosofo che ha dato la forma più paradigmatica a questa speranza intellettuale. Di certo, non lo si è fatto per dare un'interpretazione platonica di Cioran; e nemmeno per usare i paradossi di Cioran come strumento per parodiare la complessità del tentativo platonico. Al contrario, si è pensato che tutto ciò che di aporetico c'è in Platone possa illuminare la necessità del pensiero frammentario di Cioran; così come, di riflesso, si è creduto che tutte le contraddizioni difese da Cioran possano aiutarci a comprendere la raffinatezza della discutibile *kallipolis* immaginata da Platone. Questo confronto, però, non ha voluto essere un parallelismo forzato tra i due autori, che restano distanti e differenti l'uno dall'altro sia per evidenti ragioni storiche, che per motivi prettamente teorici e metafisici. Nel quarto capitolo, infatti, si è confrontato Cioran con Baudelaire, Šestov e Fondane: ossia con dei pensatori che propongono una concezione della filosofia che rinnega qoheleticamente l'ideale greco di un universo razionale o dialetticamente decodificabile secondo i parametri del *logos*.

Cioran, ad ogni modo, non è riducibile a nessuno dei quattro percorsi proposti; così come questi capitoli rappresentano solo quattro dettagli marginali attraverso cui approcciare il pen-

siero cioraniano. In sede di congedo, ci si può limitare a questa considerazione: tanto la fascinazione dell'impossibile quanto l'apologia dello scetticismo convergono, per Cioran, nella metafora della caverna. Una caverna che si configura come uno spazio simbolico in cui coesistono la preoccupazione antropologica delle origini, la questione utopica della giustizia sociale, il problema metafisico-politico relativo alle ideologie storiche. Per Cioran, mettere in discussione i presupposti delle utopie significa chiedersi, innanzitutto, per quale motivo gli uomini abbiano deciso di abbandonare le loro spelonche per costruirne di nuove sotto la luce del sole e per quale motivo essi si siano poi ostinati a rinnegare le loro antiche origini speleologiche. Si è visto che Cioran tende a dipingere l'apocalisse come un ritorno nelle caverne, come se una tomba sotterranea fosse l'epilogo del progresso umano: una teleologia del peggio e della futilità di cui si è cercato di delineare alcuni tratti e ragioni specifiche.

«Qualsiasi pensatore, all'inizio della sua carriera, sceglie suo malgrado tra la dialettica e i salici piangenti»⁸⁵³. Con questo aforisma dei *Syllogismes*, Mattia Luigi Pozzi introduce un suo articolo dedicato al periodo rumeno di Cioran, notando che questa opzione può essere declinata in due sensi diversi. Da un lato, ed è ciò che solitamente si fa, come una distinzione tra una filosofia di stampo sistematico e una filosofia di stampo lirico e frammentario; dall'altro, come una dicotomia tra il «tempo della dialettica» e lo «spazio dei salici piangenti», nella misura in cui la dialettica rappresenta un *processo storico e diacronico* rivolto verso un fine, mentre il salice piangente evoca una *condizione naturale e immutabile* rivolta, tutt'al più, verso la nostalgia delle proprie radici⁸⁵⁴. Da questa seconda prospettiva, la scelta di cui parla Cioran non definisce soltanto una questione di stile, ma anche un modo di approcciarsi all'idea di *assoluto*: un assoluto che, nel primo caso, si aprirebbe alle possibilità di una trasfigurazione ipotetica, mentre, nel secondo caso, sarebbe circoscritto nel passato e dunque segnato dal rimpianto di ciò che non si è fatto o di ciò che non si doveva fare. Ed è in questo frangente che la scelta diventa davvero drammatica, perché essa rivela una lacerazione tra il periodo rumeno, contraddistinto dall'impegno «dialettico» e politico nei confronti della storia, e il periodo francese, vissuto come un esilio metafisico al modo di un «salice piangente» e sradicato. Si comprende, allora, che Cioran non parla semplicemente di un'alternativa che spetta a qualsiasi pensatore all'inizio della propria carriera; ma di un'impossibilità in cui egli stesso si trova dibattuto in prima persona, tra le infinite sfumature dei suoi rimpianti e delle sue nostalgie. E in questo senso, osserva giustamente Pozzi, i salici piangenti non rappresentano «l'ultima parola» di Cioran, ma il preambolo

⁸⁵³ SA, p. 181.

⁸⁵⁴ Cfr. POZZI, *Tra Marx e Giobbe : glosse a Cioran*, pp. 429-430.

di un contrasto e di un dissidio che avrebbero connotato l'ironia dei testi francesi, nei quali si percepiscono «le stigmate della *zefflamea*, [...] di quella derisione “balcanico-latina” che, nel sdrammatizzarlo, accetta il finito, il caduco, il provvisorio»⁸⁵⁵. Riproponendolo infine come grottesco, perché il grottesco, forse, è anche una dialettica dei salici piangenti...

«La fine di una cosa / è meglio del suo principio» – leggiamo nel *Qobelet* (7, 8). Costatazione inconfutabile, che Cioran si limita a *capovolgere* in questa riflessione grottesca e metodologica: «L'uomo ha cominciato con il piede sbagliato»⁸⁵⁶. Lo stesso piede con cui ha cominciato questa tesi.

⁸⁵⁵ *Im*, p. 439.

⁸⁵⁶ *I*, p. 869.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio Fabrizio Meroi, per aver diretto questa tesi di dottorato e per l'amicizia di questi anni; Joan M. Marín Torres e Ciprian Valcan, che hanno revisionato il presente lavoro; Giovanni Rotiroti e Linda M. Valditaro Napolitano, che hanno gentilmente accettato di discuterlo pubblicamente.

Sono particolarmente grato ad Aurélien Demars, perché questa ricerca deve molto alla sua premura e ai suoi numerosi consigli; così come a Fulvia De Luise, non solo per le preziose indicazioni relative all'utopia platonica, ma anche per avermi suggerito le possibili connessioni tra utopia e grottesco. E non posso non ringraziare Bruno Pinchard, per avermi seguito durante il periodo di studi trascorso all'Université Jean Moulin Lyon 3. Devo un ringraziamento fraterno, inoltre, a Mattia Luigi Pozzi, per le molte ore dedicate alle mie perplessità bibliografiche e metafisiche.

Sono in debito anche con altri ricercatori, universitari e non, che mi hanno aiutato in diversi momenti della ricerca, nella fattispecie: Sara D. Bélanger-Michaud, Sergio F. Berardini, Enrico Bertelli, Massimo Carloni, Ionut M. Chelariu, Horia C. Cicortas, Antonio Di Gennaro, Stefano Marchesoni, Gheorghe Pascalau, Mihaela-Gențiana Stănișor, Alessandro Tommolini, Constantin Zaharia e Leonardo Zunica.

Un grazie di cuore agli amici della Scuola di Dottorato di Trento; in particolare, per le loro osservazioni e precisazioni, ringrazio: Paolo Bonafede, Sophia Catalano, Andrea Franceschini, Andrea Mossa, Enrico Piergiacomi, Chiara Polli, Emanuele Pulvirenti, Lisa Rose, Luca Scarafile e Nicolò Valentini.

Va forse detto che questa tesi, in cui si parla spesso del grottesco corporeo, è stata pensata in un momento in cui il corpo del sottoscritto mi aveva fatto spendere più ore in ospedale che in biblioteca, e credo che difficilmente sarei riuscito a scriverla se qualcuno non si fosse preoccupato di portarmi libri, spese e malumori durante le claudicanti settimane di recupero. Ringrazio perciò, e in ordine sparso: Violetta, Federica, Fabio, Bruno, Shirin, Sara, Enrico, Josephine, Marco, Marina, Anna, Fabio, Arianna, Alice, Davide, Valentina, Valeria, Martina e Lucia.

Infine, ringrazio mio padre e i miei quattro fratelli; e soprattutto mia madre, che oltre a sopportare loro, ha sopportato me e le mie note a piè di pagina.

BIBLIOGRAFIA

I- BIBLIOGRAFIA DI CIORAN

I.a- Monografie

Sur les cimes du désespoir (1934, tit. or. *Pe Culmile disperării*), tr. fr. di A. VORNIC, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1995.

Le livre des leures (1936, tit. or. *Cartea Amăgirilor*), tr. fr. di G. KLEWEK-T. BAZIN, in *Œuvres*, coll. Quarto, cit.

La Transfiguration de la Roumanie (1936, tit. or., *Schimbarea la față a României*), tr. fr. di A. PAIRUT, Parigi, Éd. de l'Herne, 2009.

Des larmes et des saints (1937, tit. or. *Lacrimi și sfinți*), tr. fr. di S. STOLOJAN, in *Œuvres*, coll. Quarto, cit.; tr. it., *Lacrime e santi*, a cura di D.G. FIORI, Adelphi, Milano, 1990.

Le crépuscule des pensées (1940, tit. or. *Amurgul gândurilor*), tr. fr. di M. NEDELCO, in *Œuvres*, cit.

Bréviaire des vaincus (1944, tit. or. *Indreptar pătimas*), tr. fr. di A. PARUT, in *Œuvres*, coll. Quarto, cit.

Bréviaire des vaincus II (1944, tit. or. *Indreptar pătimas II*), tr. fr. di G. PUICA-V. PIEDNOIR, Éd. de l'Herne, 2011.

Précis de décomposition (1949), in *Œuvres*, a cura di N. CAVAILLES-A. DEMARS, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2011; tr. it., *Sommario di decomposizione*, a cura di M.A. RIGONI, T. TUROLLA, Milano, Adelphi, 1996.

Syllogismes de l'amertume (1952), in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, cit.; tr. it., *Sillogismi dell'amarezza*, a cura di C. ROGNONI, Milano, Adelphi, 1993.

La Tentation d'exister (1956), in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, cit.; tr. it., *La tentazione di esistere*, a cura di C. LAURENTI, Milano, Adelphi, 1984

Histoire et utopie (1960), in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, cit.; tr. it., *Storia e utopia*, a cura di M.A. RIGONI, Milano, Adelphi, 1982.

La Chute dans le temps (1964), in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, cit.; tr. it., *La Caduta nel tempo*, a cura di T. TUROLLA, Milano, Adelphi, 1995.

Le Mauvais Démon (1969), in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, cit.; tr. it., *Il funesto demiurgo*, a cura di D.G. FIORI, Milano, Adelphi, 1986.

De l'inconvénient d'être né (1973), in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, cit.; tr. it., *L'inconveniente di essere nati*, a cura di L. ZILLI, Milano, Adelphi, 1991.

Vacillations (1977), Montpellier, Fata Morgana, 1998.

Écartèlement (1979), in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, cit.; tr. it., *Squartamento*, a cura di M.A. RIGONI, Milano, Adelphi, 1981.

Face aux instants, Châteauroux, L'Ire des vents, 1985.

Exercices d'admiration (1986), in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, cit.; tr. it., *Esercizi di ammirazione*, a cura di M.A. RIGONI, L. ZILLI, Milano, Adelphi, 1988.

Aveux et anathèmes (1987), in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, cit.; tr. it., *Confessioni e anatemi*, a cura di M. BORTOLOTTI, Milano, Adelphi, 2007.

L'ami lointain. Paris-Bucarest, Paris, Critérion, 1991.

Țara mea / Mon Pays, Bucarest, Humanitas-Gallimard, 1996.

Anthologie du portrait – De Saint-Simon à Tocqueville, Paris, Gallimard, 1996.

Cahier de Talamanca-Ibiza (31 juillet-25 août 1966), Paris, Mercure de France, 1997; tr. it., *Taccuino di Talamanca*, a cura di C. FANTECHI, Milano, Adelphi, 2011.

Cahiers 1957-1972, Paris, Gallimard, 1997; tr. it., *Quaderni 1957-1972*, a cura di T. TURROLLA, Milano, Adelphi, 2001.

Solitude et destin, a cura di A. PAIRUT, Paris, Gallimard, 2004.

Exercices négatifs. En marge du Précis de décomposition, a cura di I. ASTIER, Paris, Gallimard, 2005.

De la France, a cura di A. PAIRUT, Paris, L'Herne, 2009; tr. it., *Sulla Francia*, a cura di G. ROTIROTTI, Roma, Voland, 2014.

Apologie de la barbarie. Berlin-Bucarest (1932-1941), a cura di G. PUICA E V. PIEDIIR, Paris, L'Herne, 2015.

Raȝne, a cura di C. ZAHARIA, Bucaresti, Humanitas, 2012; tr. it., *Divagazioni*, a cura di H.C. CICORTAS, Torino, Lindau, 2016.

I.b- Articoli, prefazioni, postfazioni

Max Stirner [si individualismul anarhist], in I. DUR, *Hîrtia de turnesol. Emil Cioran inedit. Teme pentru acasa*, Sibiu, Editura Saeculum, 2000, pp. 310-318; tr. it. di A.N. BULBOACA, *Emil Cioran: «Max Stirner» (Seminario di Sociologia, 1929-1930)*, in «Orizzonti culturali italo-romeni / Orizonturi culturale italo-române. Rivista interculturale bilingue», ottobre, 2016: http://www.orizzonticulturali.it/it_studi_Biblioteca-Cioran-su-Stirner.html.

Antropologia filosofică (1933), Craiova, Pentagon-Dionysos, 1991.

Le théisme comme solution du problème cosmologique, in *L'Herne, Cioran*, a cura di L. TACOU, V. PIEDNOIR, Paris, Ed. de l'Herne, 2009, pp. 134-142.

L'intuitionnisme contemporain (1932), in *L'Herne, Cioran*, cit., pp. 134-142.

- Articles politiques, Berlin-Bucarest (1933-1937)*, in *L'Herne, Cioran*, cit., pp. 32-33.
- Rapport sur mon activité universitaire pendant l'année 1938-1939*, in *L'Herne, Cioran*, cit., pp. 143-44.
- La Vogue de la morte dans la philosophie*, in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, cit., pp. 1253-1256.
- Le profil intérieur du Capitaine* (conferenza radiofonica del 25 dicembre 1940, tit. or. *Profilul interior al Capitanului*), tr. fr. di V. PIEDNOIR, in *L'Herne, Cioran*, cit., pp. 53-54.
- De Vaugelais à Heidegger*, in *L'Herne, Cioran*, cit., p. 153.
- L'agonie de la clarté et autres textes (1940-1950)*, in *L'Herne, Cioran*, cit., pp. 154-66.
- Préface à Nicolas Machiavel*, in N. MACHIAVEL, *Le Prince*, tr. fr., Paris, Delmas, 1955.
- Préface à Joseph de Maistre*, in *Joseph de Maistre*, Monaco, Éditions du Rocher, 1957.
- La fascination du minéral*, in «Le Monde», Paris, 4 aprile 1970.
- Urgence du désert et autres textes (1970-1985)*, in *L'Herne, Cioran*, cit., pp.193-99.
- La passion de l'exhaustif*, in «La Quinzaine Littéraire», n. 156, Paris, 16 gennaio 1973.
- De l'anecdote à l'insondable*, in «La Nouvelle Revue Française», n. 249, Paris, settembre 1973.
- «Lettre à l'éditeur», postfazione a G. CERONETTI, *Le silence du corps*, tr. fr., Paris, Albin Michel, 1984.
- Je souffrais tant d'être roumain (1989-1990)*, in *L'Herne, Cioran*, cit., pp. 68-70.
- Anthologie du portrait: de Saint-Simon à Tocqueville*, Paris, Gallimard, 1996.
- «Avant-propos», in G. MARCEL, *Présence et immortalité*, Paris, Association Présence de Gabriel Marcel, 2001.
- «Un mot sur Leopardi», in M. A. RIGONI, *La pensée de Leopardi*, tr. fr., Lectoure, Le Capucin, 2002 (*Saggi sul pensiero leopardiano*, Napoli, Liguori Editore, 1984).
- La tragédie des petites cultures*, tr. fr. di A. PARUIT, in «Seine et Danube», n. 1, Paris, L'esprit des péninsules, 2003.

I.c- Interviste e corrispondenza

- Les Continents de l'insomnie, un entretien avec E. M. Cioran*, in G. LIICEANU, *Itinéraires d'une vie: E. M. Cioran*, Paris, Michalon, 1995.
- Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. Arcades, 1995.
- «Correspondance» (che comprende *Lettres de Cioran, Correspondances croisées, Lettres à Cioran, Lettres de Cioran à ses parents et à son frère Aurel*), in *L'Herne, Cioran*, cit., pp.459-528.
- Al di là della filosofia. Conversazioni su Benjamin Fondane*, a cura di A. DI GENNARO, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

L'agonia dell'Occidente. Lettere a Wolfgang Kraus (1971-1990), a cura di M. CARLONI, Milano, Bietti, 2014.

Il Nulla. Lettere a Marin Mincu (1987-1989), a cura di G. ROTIROTI, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

Lettere al culmine della disperazione (1930-1934), a cura di G. ROTIROTI, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

L'intellettuale senza patria. Intervista con Jason Weiss, a cura di A. DI GENNARO, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

Ineffabile nostalgia. Lettere al fratello 1931-1985, a cura di M. CARLONI, H.C. CICORTAŞ, Milano, Archinto, 2015.

Al di là della filosofia, a cura di A. DI GENNARO, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

La speranza è più della vita. Intervista con Paul Assal, a cura di A. DI GENNARO, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

Tradire la propria lingua. Intervista con Philippe D. Dracodaidis, a cura di A. DI GENNARO, Napoli, La scuola di Pitagora, 2015.

II- LETTERATURA CRITICA SU CIORAN

II.a- Monografie e opere collettive

A. ABAD TORRES, *Cioran. Del paraíso a la historia*, Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira, 2005.

A. ABAD TORRES-M. LILIANA HERRERA (a cura di), *Cioran. Ensayos críticos*, Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira, 2008.

G. BALAN, *Emil Cioran*, Paris, Josette Lyon, 2002.

S.D. BELANGER-MICHAUD, *Cioran ou les vestiges du sacré dans l'écriture*, Montréal, XYZ, 2013.

P. BOLLON, *Cioran, l'hérétique*, Paris, Gallimard, 1997.

A. CASTRONUOVO, *Emil Michel Cioran*, Napoli, Liguori, 2009.

N. CAVAILLES, *Le corrupteur corrompu. Barbarie et méthode dans l'écriture de Cioran*, Paris, Le Manuscrit, 2005.

N. CAVAILLES, *Cioran malgré lui. Écrire à l'encontre de soi*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

N. CHELARU, *La dimension temporelle chez Emil Cioran*, tesi di Dottorato in French Studies, University of Waterloo, Ontario, 2012.

N. CAVAILLES, A. DEMARS, C. LAURENT-M.G. STANISOR (a cura di), *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. I, Paris, Classiques Garnier, 2015.

- A. DEMARS, M.G. STANISOR (a cura di), *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. II, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- N. CAVAILLES, B. SCAPOLO (a cura di), *Cioran et Valéry. L'attention soutenue*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- A. DEMARS, *Le pessimisme jubilatoire de Cioran*, tesi di Dottorato in Filosofia, Université Jean Moulin III, 2007.
- A. DI GENNARO, *Metafisica dell'addio. Studi su Emil Cioran*, Roma, Aracne, 2011.
- A. DI GENNARO, G. MOLCSAN (a cura di), *Cioran in Italia*, Roma, Aracne, 2012.
- A. DI GENNARO, *La svolta della disperazione. Emil Cioran e la storia*, in *Cioran e l'Occidente. Utopia, esilio, caduta*, cit., pp. 73-89.
- S. DAVID, *Cioran. Un héroïsme à rebours*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2006.
- M. DOBRE, *Les certitudes d'un sceptique. Emil Cioran*, Iași, Editura Junimea, 2013.
- N. DODILLE, G. LIICEANU, *Lectures de Cioran*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- E. VAN ITTERBEEK (a cura di), *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, voll. I-XI, Sibiu/Leuven, Éditions de l'Université Lucian Blaga / Les sept dormants, 1998-2010.
- R. JACCARD, *Cioran et compagnie*, Paris, PUF, 2005.
- S. JADEAU, *Cioran ou le dernier homme*, Paris, José Corti, 1990.
- S. JADEAU, *Entretiens. En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1990.
- M. JUTRIN, *Avec Benjamin Fondane au-déla de l'histoire*, Paris, Parole et Silence, 2011.
- M. JUTRIN, *En marge du "gouffre": Fondane, Kafka et le "grand Lundi"*, in «Cahiers Benjamin Fondane», n. 8, 2005, pp. 31-33.
- M. JUTRIN, *Fondane-Cioran*, in «Cahiers Benjamin Fondane», n. 6, 2003.
- W. KLUBACK & M. FINKENTHAL, *The temptations of Emil Cioran*, New York, Peter Lang, 1997.
- M. LAZARESCU, *Souffrance, extase et haute folie pendant le XX siècle. Chronique des trois jours de la commémoration du centenaire de la naissance de Cioran, racontée par un psychiatre*, Timișoara, Brumar, 2013.
- M.M. MAFTEI, *Cioran et le rêve d'une génération perdue*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- J. M. MARÍN TORRES, *Cioran. L'escriptura de la llum i el desencant*, Valencia, Editorial 7 i mig, 1999.
- J. M. MARÍN TORRES, *Cioran, o el labirinto de la fatalidad*, Diputació de València-Intenció Alfonso El Magnànim, coll. Novatores, 2001.

- F. MEROI, M.L. POZZI, P. VANINI (a cura di), *Cioran e l'Occidente: utopia, esilio, caduta*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.
- S. MODREANU, *Cioran*, Paris, Oxus, 2003.
- S. MODREANU, *Le dieu paradoxal de Cioran*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- P. MORET, *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdain, Chazal*, Genève, Droz, 1997.
- R. MUTIN, *Cioran. La passion de l'absolu dans une âme sceptique*, tesi di Dottorato in Filosofia, Université Jean Moulin III, 2004.
- N. PARFAIT, *Cioran ou le défi de l'être*, Paris, Desjonquères, 2001.
- M. PETREU, *Il passato scabroso di Cioran*, tr. it., Napoli-Salerno, Orthotes Editrice, 2015.
- M.L. POZZI, *Tra il sospiro e l'epigramma: analisi dell'opera di E.M. Cioran*, Tesi di Laurea specialistica, Università degli Studi di Milano, a. a. 2007/2008, consultabile al sito: http://www.orizzonticulturali.it/it_studi/Biblioteca-Cioran-Mattia-Luigi-Pozzi.html
- M. A. RIGONI, *In compagnia di Cioran*, Padova, Il notes magico, 2004.
- M. A. RIGONI (a cura di), *Fascinazione della cenere*, Padova, Il notes magico, 2005.
- A. RIZZACASA, *Sentinella del nulla. Itinerari meditativi di E.M. Cioran*, Perugia, Morlacchi editore, 2007.
- G. ROTIROTI, *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2016.
- G. ROTIROTI, *Il segreto interdetto. Eliade, Cioran e Ionesco sulla scena comunitaria dell'esilio*, Pisa, ETS, 2011.
- G. ROTIROTI, *Il demone della lucidità. Il «caso Cioran» tra psicanalisi e filosofia*, Soveria Mannelli, Rubbettino editore, 2005.
- R. RUBINELLI, *Tempo e destino nel pensiero di E.M. Cioran*, Roma, Aracne, 2014.
- F. SAVATER, *Ensayo sobre Cioran*, Madrid, Taurus, 1980.
- B. SCAPULO, *Esercizi di de-fascinazione. Saggio su Emil Cioran*, Milano-Udine, Mimesis, 2009.
- M. ŞORA, *Cioran jadis et naguère*, Paris, L'Herne/Méandres, 1988.
- M.G. STANISOR, *Les Cahiers de Cioran: l'exil de l'être et de l'œuvre. La dimension ontique et la dimension poïétique*, Sibiu, Éditions de l'Université Lucian Blaga, 2005.
- P. TIFFREAU, *Cioran ou la dissection du gouffre*, Paris, Éd. Henry Veyrier, 1991.
- A.M. TRIPODI, *Cioran, metafisico dell'impossibile*, Roma, Japadre Editore, 1987.
- I. VARTIC, *Cioran naiv sentimental*, Iaşi-Bucarest, Polirom, 2011.
- C. VALCAN, *La concurrence des influences culturelles françaises et allemandes dans l'œuvre de Cioran*, Bucarest, Institutul Cultural Român, 2008.

C. ZAHARIA, *La parole mélancolique. Une archéologie du discours fragmentaire*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

II.b- Articoli e letteratura secondaria

A. ABAD TORRES, *La Reflexión Metefísica de Cioran*, in «Paradoxa», n. 9, dossier «Cioran 10 años», Pereira, Universidad tecnológica de Pereira, 2005.

A. ABAD TORRES, *Solitude et philosophie*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IX, cit., pp. 81-91.

A. ABAD TORRES, *Cioran et la philosophie*, in «Alkemie», n. 6, dicembre 2010, pp. 54-58.

A. ABAD TORRES, *Cioran, Dostoïevski y el subsuelo*, in «Religare», n. 10, marzo 2013, pp. 13-20.

D. ANDREI, *Cioran et le monde anglo-américain. Cioran-Shakespeare-Macbeth*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. II, cit., pp. 155-165.

I. ASTIER, *Éloge de la fracture et ambivalence du rapport au discours d'autorité philosophique chez E.M. Cioran*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. VI, cit., pp. 19-37.

I. ASTIER, *L'écriture de paradoxe*, in *L'Herne, Cioran*, pp. 177-183.

S.D. BELANGER-MICHAUD, *Le jeu de la mise en scène dans l'écriture cioranienne*, in «Alkemie», n. 6, dicembre 2010, pp. 179-192.

M. BERNARDI GUARDI, *Emil Cioran: un abisso di vitalità*, in «Antarès», 7, 2014, pp. 7-10.

S. BOUÉ, *Una vita con Cioran. Intervista con Norbert Dodille*, a cura di M. CARLONI, Napoli, La scuola di Pitagora, 2016.

R. BRAD, *Cioran, au sujet de 'Transfiguration de la Roumanie'. Extraits de correspondances*, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. I, pp. 89-95.

J.T. BRUM, *Notes sur Cioran et Nietzsche*, in «Alkemie», n. 6, dicembre 2010, pp. 131-136.

A.N. BULBOACA, *Cioran et l'anthropologie apocalyptique*, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. II, cit., pp. 181-194.

M. VAN BUUREN, *Cheston, Fondane, Cioran*, in *Cahiers Emil Cioran*, cit., vol. V, pp. 15-27.

N. CAVAILLES, «*Cioran et la culture européenne*». *Contretexste, antitexste : l'intégration dans la culture européenne par la négativité*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. VI, cit., pp. 78-89.

N. CAVAILLES, *Une figure de l'autre dans le 'Précis de décomposition'*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. V, cit., pp. 71-77.

N. CAVAILLES, *Genèse et ontologie: lecture noicienne d'un fragment de Cioran*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. XI, cit., pp. 149-157.

N. CAVAILLES, *Avatars d'un «escroc du gouffre». La critique cioranienne face à l'essentiel*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. XI, cit., pp. 94-102.

N. CAVAILLES, *Scandale et déception*, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. I, cit., pp. 11-18.

G. CAVALCANTI, *Exercices d'admiration critique. Notes sur Joseph de Maistre et Emil Cioran*, in P. BARTHELET (a cura di), *Joseph de Maistre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2005.

M. CARLONI, *Ni pour Dieu, ni contre Dieu*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. XI, cit., pp. 155-179.

M. CARLONI, *La musique, onomatopée de l'inéffable*, in «Alkemie», n. 6, dicembre 2010, pp. 137-151.

M. CARLONI, *Cioran e la poesia del fallimento*, in «Antarès», 7, 2014, pp. 14-18.

G. CERONETTI, *Cioran. Lo squartatore misericordioso*, prefazione a E. CIORAN, *Squartamento*, tr. it., Milano, Adelphi, 1986.

F. CHENET, *Cioran et le bouddhisme*, in L'Herne, *Cioran*, cit., pp. 271-283.

F. CONSTANTIN, *Cioran et le rire. Regards sur une pensée entre moralisme, religion et philosophie*, «Revue de littérature comparée», n. 328, 4/2008, p. 475-487.

I.N. CRETU, *Les larmes de Cioran comme «sourire exterminateur»*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IV, cit., pp. 89-95.

A. DEMARS, *Le mystère d'iniquité de Cioran ou la lecture du mal comme tendance initiale de l'être*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. VIII, cit., pp. 40-54.

A. DEMARS, *Le vertige chez Cioran: une métaphysique*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IX, cit., pp. 92-105.

A. DEMARS, *La métaphysique selon Cioran: la question d'un mal sonore essentiel*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. XI, cit., pp. 83-93.

A. DEMARS, *L'épaisseur du néant selon Cioran et Noïca*, in «Alkemie», n. 6, dicembre 2010, pp. 27-40.

A. DEMARS, *Le mal de la transfiguration*, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. I, cit. pp. 19-34.

A. DEMARS, *Les larmes et les cris selon Emil Cioran*, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. II, cit. pp. 53-64.

A. DI GENNARO, *L'ombra di Cioran. Una non prefazione*, in ID. (a cura di), *Un'altra verità*, cit., pp. 7-13.

M. DIACONU, *Emil Cioran e Mircea Eliade*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, cit., vol. XI, cit., pp. 192-201.

- N. DODILLE, *Les Cahiers de Cioran*, in «Alkemie», n. 6, décembre 2010, pp. 115-130.
- M. DOLLE, *Le français selon Cioran*, in ID., *L'imaginaire des langues*, Paris, L'Hartmann, 2001.
- M. FINKENTHAL, *Ennui et gouffre de Baudelaire à Cioran*, in M. JUTRIN, G. VANHESE (a cura di), *Une poétique du gouffre. Actes du colloque de Cosenza (1999)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, pp. 23-29.
- R.M. FOFIU, *L'éternel retour aux origines*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. XI, cit., pp. 192-201.
- R.M. FOFIU, *Eliade vu par Cioran: entre «l'homme sans destin» et l'homme au destin créateur*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, cit., vol. IX, pp. 214-223.
- R. GAGNON, *L'animal vague d'Emil Cioran. Réflexion sur l'humanisme*, in «Alkemie», n. 6, décembre 2010, pp. 59-65.
- W. GASS, *The evil demiurge*, in ID., *Fiction and the figures of life*, New York, Knopf, 1970.
- G. GROOT, *Cioran et le projet d'une Europe unifiée*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IX, cit., pp. 43-48.
- G. GROOT, *Cioran et la théologie de la création*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. II, cit., pp. 17-53.
- J.C GUERRINI, *Vision du temps. Cioran, analyste de la réaction, de l'utopie et du progrès*, in «Mots», n°68, Paris, 2002.
- A. HACEN, *L'œuvre française de Cioran comme réécriture de l'Histoire*, in «Alkemie», n. 6, décembre 2010, pp. 48-53.
- A. HACEN, *Réflexions sur la pensée tragique de Cioran*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. VI, cit., pp. 9-18.
- L. HERRERA, *Cioran et l'instinct religieux: la non reddition*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IX, cit., pp. 67-80.
- L. HERRERA, *Corps, maladie et métaphysique*, in «Alkemie», n. 6, décembre 2010, pp. 174-178.
- A. HEUMAKERS, *L'Apocalypse et le dernier homme*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. III, cit., pp. 79-85.
- M. HUBERT, *Cioran et Michaux: «une intimité à distance»*, in P. GROUX, J.M. MAULPOIX (a cura di), *Henri Michaux. Corps et savoir*, Lyon, ENS, 1998, pp. 275-296.
- S. JADEAU, *Cioran et la musique*, in *L'Herne, Cioran*, cit., pp. 396-399.
- S. JADEAU, *Cioran, «l'indélibéré». La tentation du bouddhisme*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. I, cit., pp. 21-35.

E. VAN ITTERBEEK, *Expérience extatique et connaissance de soi chez Emil Cioran*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. I, cit., pp. 69-79.

E. VAN ITTERBEEK, *Cioran et le romantisme allemand*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. II, cit., pp. 83-105.

E. VAN ITTERBEEK, *Le mendiant chez Cioran et chez Baudelaire: analogies et dissemblances*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IV, cit., pp. 81-88.

E. VAN ITTERBEEK, *L'identité du portrait : Cioran et Fondane*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. V, cit., pp. 29-38.

E. VAN ITTERBEEK, *Cioran et les russes Rožanov, Chestov et Tolstoï*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. V, cit., pp. 167-182.

E. VAN ITTERBEEK, *Questions sur l'Hitlérisme de Cioran*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. VI, cit., pp. 38-50.

E. VAN ITTERBEEK, *Cioran lecteur de Kant*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. VI, cit., pp. 185-196.

E. VAN ITTERBEEK, *Cioran, lecteur de Wilhelm Worringer*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IX, cit., pp. 181-193.

E. VAN ITTERBEEK, *Cioran – Nöïca : une double vision sur la langue*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. X, cit., pp. 130-148.

E. VAN ITTERBEEK, *L'essentiel et la sainteté*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. XI, cit., pp. 71-82.

E. VAN ITTERBEEK, *Regards sur la mystique européenne*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. XI, cit., pp. 130-154.

E. VAN ITTERBEEK, *Chestov, lecteur des Révélations de la mort*, in «Cahiers Léon Chestov», n. 10, 2010.

E. VAN ITTERBEEK, *De la solitude chez Montaigne et Cioran*, in «Alkemie», n. 7, giugno 2011, pp. 99-105.

C. LAURENT, *Cioran, Plotin et la gnose*, in *L'Herne, Cioran*, cit., pp. 264-269.

C. LAURENT, *Les deux lumières de Cioran dans 'De l'inconvénient d'être né'*, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. I, pp. 35-46.

G. LEPPERS, *La sexualité et la prostitution dans l'univers Cioranien*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. VI, cit., pp. 146-155.

M. LOVINESCU, *Journal*, Bucarest, Humanitas, 1990-2005, 5 voll.

E. MARCU, *Cioran. De l'amitié et des amis*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. I, cit., pp. 57-68.

J. M. MARÍN TORRES, *Reconciliación con el suicidio*, in *Actes del Congrès de Filosofia al País Valencià*, Instituto de Cultura Juan Gil Albert. Diputación de Alicante y Ajuntament d'Elx. Alicante, 1991, pp. 193-203.

J. M. MARÍN TORRES, *Le mal et le pire (de Schopenhauer à Cioran)*, in «Alkemie», n. 4, dicembre 2009, pp. 9-17.

J. M. MARÍN TORRES, *Cioran, une généalogie des sentiments*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. X, cit., pp. 51-64.

J. M. MARÍN TORRES, *Tríptico cioraniano. Esencia, contradicción y terapéutica*, in *En torno a Cioran. Nuevos Ensayos y perspectivas*. Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira, 2014, pp. 11-23.

J. M. MARÍN TORRES, *Cioran. Ensoñaciones de España*, in *En torno a Cioran. Nuevos Ensayos y perspectivas*. Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira, 2014, pp. 167-188.

J. M. MARÍN TORRES, *Lamentations et protestations contre la mer*, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. II, cit. pp. 21-44.

J. M. MARÍN TORRES, *Cioran - un calau al iluziilor. Joan M. Marin in dialog cu Ciprian Valcan*, in *Cioran, un aventurier Nemiscat. 30 interviuri*, Bucarest, ALL, 2015, pp. 197-204.

J. M. MARÍN TORRES, *La possibilité du suicide : entretien avec M.G. Stănişor*, in «Alkemie», n. 14, 2014, pp. 377-384.

I. MAVRODIN, *Prolégomènes à une lecture de Cioran comme antimoderne*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IX, pp. 9-12.

I. MAVRODIN, *Cioran : style et écriture*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. I, cit., pp. 15-20.

F. MEROI, *Cioran e l'Occidente. Letture e confronti*, in *Cioran e l'Occidente: utopia, esilio, caduta*, cit., pp. 127-148.

F. MEROI, *Reazione e scetticismo: Gómez Dávila e Cioran*, in F. MEROI E S. ZUCAL (a cura di), *Nicolás Gómez Dávila e la crisi dell'Occidente*, Pisa, Edizioni ETS, 2014.

V. MIHOC, *L'apocalypse de Saint Jean le Thélogien*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. III, cit., pp. 47-70.

S. MODREANU, *L'apocalypse paresseuse ou le savoir-ne-rien-faire*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. III, cit., pp. 86-95.

S. MODREANU, *Cioran et l'équivoque: une affaire d'intensité*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. VIII, cit., pp. 135-145.

R. MUTIN, *Philosophie du néant et métaphysique du fragment*, in *L'Herne, Cioran*, cit., pp. 238-247.

R. NIRENBERG, *Howling from the Margins. On reading Cioran*, in A. CODRESCU E L. ROSENTHAL (a cura di), *An Exquisite Corpse Reader 1988-1998. Volume II: Fictions, Travels and Translations*, Santa Rosa, Black Sparrow Press, 2000, pp. 287-294.

M. PETREU, *Schopenhauer et Cioran. Philosophies parallèles*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. II, cit., pp. 107-123.

P. PHILIPPI, *Sibiu/Hermannstadt: une intersection de cultures*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. II, cit., pp. 67-81.

V. PIEDNOIR, *Les révélations du corps*, in *L'Herne, Cioran*, cit. p. 248-254.

V. PIEDNOIR, *Fanatique jusqu'au ridicule*, in «Le Magazine Littéraire», n. 508, mai 2011, pp. 52-53.

M. POPA, *Art et transfiguration humaine chez Cioran*, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. I, pp. 73-80.

Y. PORTE, *Cioran, sceptique abîmé et cynique fragmenté*, in «Alkemie», n. 6, dicembre 2010, pp. 66-92.

M.L. POZZI, *Un giro di valzer tra le belve. Storia e rivolta in Stirner e Cioran*, in *Cioran e l'Occidente. Utopia, esilio, caduta*, cit., pp. 109-126.

M.L. POZZI, *Tra Marx e Giobbe : glosse a Cioran*, postfazione a M. PETREU, *Il passato scabroso di Cioran*, cit., pp. 429-439.

V. PROTOPOPESCU, *Cioran et ses « frères » juifs*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. V, cit., pp. 39-50.

M.A. RIGONI, *E.M. Cioran, il funambolo dell'intollerabile*, in «Nuovi argomenti», gennaio-giugno 1980, pp. 21-23.

M.A. RIGONI, *Contaminazione totale. Postfazione*, in E. CIORAN, *Storia e utopia*, cit., pp. 147-159.

M.A. RIGONI, *Intorno al "Précis de décomposition"*, in E. CIORAN, *Sommario di decomposizione*, cit., pp. 225-229.

G. ROTIROTI, *L'irriducibile antagonismo tra Cioran e Gherasim Luca in Romania, nel cono d'ombra delle ideologie totalitarie*, in *Cioran e l'Occidente. Utopia, esilio, caduta*, cit., pp. 89-108.

G. ROTIROTI, *L'incandescente e "rivoluzionaria" traiettoria romena di Cioran: «un lascito funesto che rovina ogni velleità di speranza»*, introduzione a M. PETREU, *Il passato scabroso di Cioran*, cit., pp. 7-63.

G. ROTIROTI, *Fondane e Cioran: due scrittori di fronte alla "rivoluzione"*, in A. DI GENNARO (a cura di), *Al di là della filosofia*, cit., pp. 83-106.

P. SLOTERDIJK, *Le revanchiste désintéressé*, in *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris, Calmann-Lévy, 2000.

P. SLOTERDIJK, *Cioran ou l'excès de la parole sincère*, in *L'Herne, Cioran*, cit., p. 232-237.

P. SLOTERDIJK, *Devi cambiare la tua vita*, tr. it., Milano, Raffaello Cortina, 2010.

I. SOKOLOGORSKY, *Léon Chestov. Le masque de Dostoïevsky*, in «Cahiers Léon Chestov», n. 2, 1998.

S. SONTAG, «*Thinking against Oneself*»: *Reflections on Emil Cioran*, in ID., *Styles of radical will*, New York, Anchor Books, 1991, pp. 74-95.

M. SORA, *Diogène sous les toits de Paris*, in *L'Herne, Cioran*, cit., p. 224-231.

M.G. STANISOR, *Cioran et l'écriture comme repli sur soi*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. II, cit., pp. 125-134.

M.G. STANISOR, *De l'inconvénient de l'identité*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. V, pp. 65-70.

M.G. STANISOR, *Cioran et la critique de la poésie*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. VIII, pp. 69-82.

M.G. STANISOR, *La philosophie de la maladie*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. X, pp. 243-248.

M.G. STANISOR, *Cioran et la décomposition de la mort de tous les jours*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IX, cit., pp. 132-137.

M.G. STANISOR, *Cioran ou comment l'excès peut (dé)construire*, in «Alkemie», n. 6, 2010, pp. 231-234.

M.G. STANISOR, *Formes de la maladie épistolaire*, in «Alkemie», n. 6, 2010, pp. 235-238.

M.G. STANISOR, «*Aveux et anathèmes*» ou la transfiguration de la philosophie, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. I, cit., pp. 47-54.

M.G. STANISOR, «*Verités de tempérament*». *Précis de la lamentation ontique/po(i)étique*, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. II, cit., pp. 85-96.

S. STOLOJAN, *Au balcon de l'exil roumain à Paris: avec Cioran, Eugène Ionesco, Mircea Eliade, Vintila Horia...*, Paris, L'Harmattan, 1999.

S. STOLOJAN, *Cioran l'apocalyptique*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. III, cit., pp. 71-77.

S. STOLOJAN, *Cioran, «l'élagueur invétéré»*, in *L'Herne, Cioran*, cit., pp. 169-172.

F. TESTA, *Le désespoir d'une amitié. Emil Cioran et Guido Ceronetti du côté du Qobélet*, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. II, cit., pp. 97-108.

N. TURCAN, *Cioran et le Dieu des paradoxes*, in «Alkemie», n. 6, décembre 2010, pp. 164-173.

C. VALCAN, *La fascination de l'artifice. Cioran et Valéry*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. VIII, cit., pp. 93-125.

C. VALCAN, *Cioran et Pascal. Deux esquisses pessimistes sur l'homme*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IX, cit., pp. 106-131.

C. VALCAN, *Le luxe de la lucidité*, in «Alkemie», n. 6, décembre 2010, pp. 11-26.

P. VANINI, *Thinking against utopia: A comparison between Thomas More and Emil Cioran*, in M. DO ROSARIO MONTEIRO, M.S. MING KONG (a cura di), *Utopia(s) – Worlds and Frontiers of the Imaginary*, Leiden, CRC, 2017, pp. 341-346.

P. VANINI, *Cioran, Saturno e la Repubblica dei futuri*, in *Cioran e l'Occidente. Utopia, esilio, caduta*, cit., pp. 203-219.

P. VANINI, *Cioran e la musica. Variazioni sull'Occidente*, in *Cioran e l'Occidente. Utopia, esilio, caduta*, cit., pp. 251-258.

S. VIERU, *Constantin Noïca et Emil Cioran. Un échange de lettres*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. I, cit., pp. 47-56.

C. ZAHARIA, *Ennui et histoire*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. I, cit., pp. 37-46.

C. ZAHARIA, *Corps, douleur, maladie. L'éthique de la souffrance selon E.M. Cioran*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. II, cit., pp. 55-65.

C. ZAHARIA, *La fonction heuristique de l'imprécation*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. III, cit., pp. 37-43.

C. ZAHARIA, *Mélancolie haineuse. Discours de la haine chez E. M. Cioran*, in «Clouds», n. 18, Amsterdam, 2004.

C. ZAHARIA, *Erreurs de jeunesse*, in «Euresis», n. 2 dossier «Emil Cioran dix ans après sa mort», Bucarest, Institutului Cultural Român, 2005.

C. ZAHARIA, *Lamentations & humoresques*, in *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, vol. II, cit., pp. 45-52.

C. ZAHARIA, *La dénomination, aller simple*, in *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. V, cit., pp. 51-63.

C. ZAHARIA, *L'art de se dédire*, in *L'Herne, Cioran*, cit., pp. 184-192.

III. BIBLIOGRAFIA GENERALE

III.a- Letteratura primaria

F. BACON, *New Atlantis*, in *Philosophical works. Vol. III*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1989; tr. it.: *La Nuova Atlantide*, Milano, Rusconi, 1997.

C. BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, vol. I.

C. BAUDELAIRE, *De l'essence du rire. Et généralement du comique dans les arts plastiques ; Quelques caricaturistes français ; Quelques caricaturistes étrangers*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, vol. II.

S. BECKETT, *Fin de partie*, Paris, Gallimard, 2009.

H. BERGSON, *Le rire*, in *Œuvres*, Paris, PUF, 1959.

J.L. BORGES, *Altre Inquisizioni*, tr. it., Milano, Adelphi, 2000.

J.L. BORGES, *Finzioni*, tr. it., Milano, Adelphi, 2006.

E. CABET, *Voyage en Icarie*, Paris, Dalloz, 2005.

T. CAMPANELLA, *La città del sole*, Milano, Mondadori, 1991.

G. CERONETTI (a cura di), *Qobélet. Colui che prende la parola*, tr. it., Milano, Adelphi, 2013.

G. CERONETTI (a cura di), *Il libro di Giobbe*, tr. it., Milano, Adelphi, 2011.

N. DE CONDORCET, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain, suivi de Fragment sur l'Atlantide*, Paris, Flammarion, 1988.

F. DOSTOEVSKIJ, *Memorie dal sottosuolo*, tr. it., Torino, Einaudi, 2005.

F. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 2000.

F. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 2014.

ERASMO, *Elogio della Follia*, tr. it., Torino, Einaudi, 2002.

M. FICINO, *De amore o convito di Platone*, Milano, SE, 2003.

M. FICINO, *De vita*, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1991.

B. FONDANE, *Le lundi existentiel et le dimanche de l'Histoire*, Monaco, Rocher, 1990; *Il lunedì esistenziale e la domenica della Storia*, tr. it., Brescia, Morcelliana, 2014.

B. FONDANE, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Bruxelles, Complexe, 1994; tr. it., *Baudelaire e l'esperienza dell'abisso*, Torino, Aragno, 2013.

B. FONDANE, *La conscience malheureuse*, Plasma, Paris, 1979.

C.FOURIER, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, Paris, Pauvert, 1967.

- K.F. FLÖGEL, *Geschichte des Grotesk-Komischen*, München, Müller, 1914.
- T. GAUTIER, *Les grotesques*, Bari-Paris, Schena-Nizet, 1985.
- M. HEIDEGGER, *La dottrina platonica della verità (1931/32, 1940)*, in *Segnavia*, tr. it., Milano, Adelphi, 1987, p. 159-191.
- M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, tr. it., Milano, Longanesi, 2014.
- A. KOJÈVE, *Il silenzio della tirannide*, tr. it., Milano, Adelphi, 2004.
- A. KOJÈVE, *Introduzione alla lettura di Hegel. Lezioni sulla «Fenomenologia dello Spirito» tenute dal 1933 al 1939 all'École Pratique des Hautes Études raccolte e pubblicate da Raymond Queneau*, tr. it., Adelphi, Milano 1996.
- LUCIANO, *Racconti fantastici*, tr. it., Milano, Mondadori, 1995.
- K. MANNHEIM, *Ideologia e utopia*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1957.
- M. DE MONTAIGNE, *Essais*, Paris, coll. Quarto, Gallimard, 2009; *Saggi*, tr. it. (testo francese a fronte), Milano, Bompiani, 2012.
- T. MORE, *Utopia. Edited and with a revised translation by George M. Logan*, tr. ingl. New York-London, Norton Critical Edition, 2011; *Utopia*, tr. it., Trento, Il Margine, 2015.
- J. MÖSER, *Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen*, Bremen, Cramer, 1777.
- F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, tr. it., Milano, Adelphi, 1977.
- F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, tr. it., Milano, Adelphi, 1989.
- F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, tr. it., Milano, Adelphi, 2015.
- B. PASCAL, *Pensées*, Paris, Gallimard, 2004; *Pensieri*, tr. it., Milano, BUR, 2004.
- R. QUENEAU, *Le dimanche de la vie*, Paris, Gallimard, 1952; *La domenica della vita*, tr. it., Torino, Einaudi, 2002.
- PLATONE, *Alcibiade Primo. Alcibiade Secondo*, tr. it., a cura di D. PULIGA, Milano, BUR, 1995.
- PLATONE, *Fedro*, tr. it., a cura di G. GALLI, Firenze, La Nuova Italia, 1979.
- PLATONE, *Leggi*, tr. it., a cura di F. ADORNO, in *Opere*, vol. 7, Bari-Roma, Laterza, 1998.
- PLATONE, *Repubblica*, tr. it., a cura di M. VEGETTI, Milano, BUR, 2007.
- PLATONE, *Simposio*, tr. it., a cura di C. DIANO, Venezia, Marsilio Editore, 2006.
- F. RABELAIS, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955.
- F. RABELAIS, *Gargantua e Pantagruelle*, tr. it., Torino, Einaudi, 2005.
- F.C. RANG, *Psicologia storica del carnevale*, tr. it., Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- F. SCHLEGEL, *Dialogo sulla poesia*, tr. it., Torino, Einaudi, 1991.
- A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, tr. it., Bari-Roma, Laterza, 2009.

L. ŠESTOV, *Sulla bilancia di Giobbe. Peregrinazioni attraverso le anime*, tr. it., Milano, Adelphi, 1991.

G. SIMMEL, *Sociologia*, tr. it., Milano, Comunità, Milano, 1998.

G. SIMMEL, *La metropoli e la vita dello spirito*, tr. it., Roma, Armando, 2005.

M. SOURIAU (a cura di), *La préface de Cromwell: introduction, texte et notes*, Genève, Slaktine Reprints, 1973.

J. SWIFT, *Meditazione su un manico di scopa*, tr. it., Milano, Archinto, 2008.

J. SWIFT, *Gulliver's travels*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012; tr. it., *I viaggi di Gulliver*, Milano, Mondadori, 1990.

M. VITRUVIO POLLIONE, *De Architectura*, tr. it., Pordenone, Ed. Studio Tesi, 2008.

III.b- Letteratura critica

C. ALTINI, *Utopia: storia e teoria di un'esperienza filosofica e politica*, Bologna, Il Mulino, 2013.

J. ANNAS, *An introduction to Plato's Republic*, Oxford, Oxford University Press, 1981.

E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1955), tr. it., Torino, Einaudi, 2 voll., 2000.

M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), tr. it., Torino, Einaudi, 1968.

M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), tr. it., Torino, Einaudi, 1979.

B. BACZKO, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo*, tr. it., Torino, Einaudi, 1979.

M. BALDINI (a cura di), *Gli utopisti del Cinquecento e del Seicento: Moro, Campanella, Bacone*, Roma, Armando, 2000.

J. BALTRUŠAITIS, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, tr. it., Milano, Adelphi, 1993.

J. BALTRUŠAITIS, *Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme*, tr. it., Milano, Adelphi, 2003.

J.C. BAROJA, *Il Carnevale*, tr. it., Genova, Il Melangolo, 1989.

F. BERNARD, *La préface de Cromwell, entre Friedrich Schlegel et Walter Scott*, in D. PEYRACHE-LEBORGNE, Y. JUMELAIS (a cura di), *Victor Hugo ou les frontières effacées*, Nantes, Pleins Feux, 2002, pp. 285-302.

M. BERTOZZI, *Astri d'Oriente: fato, divina provvidenza e oroscopo delle religioni nelle Disputationes adversus astrologiam divinatricem di Giovanni Pico della Mirandola*, in ID., (a cura di), *Nello specchio del cielo: Giovanni Pico della Mirandola e le Disputationes contro l'astrologia divinatoria*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 143-160.

- P.G. BIETENHOLZ, *Encounters with a radical Erasmus : Erasmus' work as a source of radical thought in Early modern Europe*, Toronto, University of Toronto press, 2009.
- BILLER, J. ZIEGLER (a cura di), *Religion and medicine in the Middle Ages*, Oxford, York Medieval Press, 2001.
- E. BLOCH, *Il principio speranza*, introduzione di Remo Bodei, tr. it., Milano, Garzanti, 1994.
- H. BLOOM (a cura di), *The grotesque*, New York, Chelsea House, 2009.
- N. BLÖSSNER, *The City-Soul Analogy*, in G.R.F. FERRARI (a cura di), *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 345-385.
- H. BLUMENBERG, *Uscite dalla caverna*, tr. it., Milano, Ed. Medusa, 2009.
- A. BONY, *Discours et vérité dans les Voyages de Gulliver de Jonathan Swift*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002.
- J.C. BRUNON, *Arabesque, baroque, caprice, dans l'esthétique de Gautier*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», 16, 1994, pp. 27-52.
- S. CAMPESE, *Epithymia / epithymetikon*, in M. VEGETTI (a cura di), *La Repubblica*, Napoli, Bibliopolis, 1998, vol. III, pp. 245-256.
- S. CAMPESE, *La caverna*, in M. VEGETTI (a cura di), *Platone. La 'Repubblica'*, vol. V-libri VII-VIII, Napoli, Bibliopolis, 2003, pp. 435-472.
- P. CAMPORESI, *Il libro dei vagabondi*, Torino, Einaudi, 1973.
- P. CAMPORESI, *La maschera di Bertoldo. G.C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Torino, Einaudi, 1976.
- L.L. CANINO, *La belva*, in M. VEGETTI (a cura di), *La 'Repubblica'*, vol. I, Napoli, Bibliopolis, 1998, pp. 223-231.
- R. CAPOFERRO, *Leggere Swift*, Roma, Carocci, 2013.
- G. CARCHIA, *L'estetica antica*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- A. CAVARERO, *Note arendtiane sulla caverna di Platone*, in S. FORTI (a cura di), *Hannah Arendt*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 60-83.
- G. CERONETTI, *Sulla polvere e sulla cenere*, in ID., *Il libro di Giobbe*, Milano, Adelphi, 2011, pp. 197-256.
- G. CERONETTI, *Tradurre Qobélet. Quasi un'autobiografia*, in ID., *Qobélet. Colui che prende la parola*, cit., pp. 9-23.
- G. CERONETTI, *Qobélet poema ebraico*, in ID. (a cura di), *Qobélet. Colui che prende la parola*, cit., pp. 97-116.
- M. CILIBERTO, *Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel Rinascimento*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2005.

- G. COCCHIARA, *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 1963.
- A.M. CODERCH-V. STOICHTA, *L'ultimo carnevale. Goya, de Sade e il mondo alla rovescia*, tr. it., Milano, Il Saggiatore, 2002.
- N. COHN, *Les Fanatiques de l'apocalypse. Courants millénaristes révolutionnaires du XIe au XVIe siècle (The Pursuit of the Millennium)*, tr. fr., Bruxelles, Aden, 2011 (1957).
- C. CORRADI, D. PACELLI, A. SANTAMBROGIO, *Simmel e la cultura moderna. Volume secondo: Interpretare i fenomeni sociali*, Perugia, Morlacchi, 2010.
- J.L. CRENSHAW, *Qobeleth. The Ironic Wink*, Columbia, The University of South Carolina Press, 2013.
- N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des Grottesques à la Renaissance*, London, Studies of the Warburg Institute, 1969.
- V. D'ALARIO, *Il libro del Qobélet. Struttura letteraria e retorica*, Bologna, EDB, 1992.
- F. DE LUISE, *I piaceri giusti e l'esperienza del filosofo*, in M. VEGETTI (a cura di), *La Repubblica*, Napoli, Bibliopolis, 1998, vol. VI, pp. 539-92.
- F. DE LUISE (a cura di), *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo preferibile di vita*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2009.
- F. DE LUISE-G. FARINETTI, *Storia della felicità: gli antichi e i moderni*, Torino, Einaudi, 2001.
- F. DE LUISE, G. FARINETTI, *Infelicità degli archontes e felicità della polis*, in VEGETTI (a cura di), *La Repubblica*, vol. III, cit., pp. 107-150.
- G. DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1997.
- J. DERRIDA, *La farmacia di Platone*, tr. it., Milano, Jaca Book, 2007.
- M. DETIENNE, J. SVENBRO, *I lupi a banchetto o la città impossibile*, in M. DETIENNE, J.P. VERNANT (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, tr. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1982, pp. 149-163.
- C. DIANO, *La catarsi tragica*, in ID., *Saggezza e poetiche degli antichi*, Venezia, Neri Pozza, pp. 213-271.
- T.S. DORSCH, *Sir Thomas More and Lucian: An interpretation of Utopia*, in «Archiv für das Studium der neuen Sprachen und Literaturen», 203 (1966-1967), pp. 261-345.
- M. ELIADE, *Paradis et Utopie*, «Eranos Jahrbuch», n. XXXII, 1963, pp. 211-234.
- M. ELIADE, *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, tr. it., Roma, Edizioni Mediterranee, 1974.
- M. ELIADE, *Miti, sogni e misteri*, tr. it., Torino, Lindau, 2007.
- L. FEBVRE, *Il problema dell'incredulità nel XVI secolo: la religione di Rabelais*, tr. it., Torino, Einaudi, 1978 (1968).

- G.R.F. FERRARI, *The three-part soul*, in ID. (a cura di), *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 165-201
- M. FOUCAULT, *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France (1984)*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 2011 (2009).
- M. FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- M.V. FOX, *Qohelet and his contradictions*, Almond Sheffield, Bible and Literature Series, 1989.
- H.G. GADAMER, *Platone e il pensare in utopie*, in ID., *L'anima alle soglie del pensiero nella filosofia greca*, tr. it., Napoli, Istituto di Studi Filosofici, 1988.
- E. GARIN, *L'umanesimo italiano*, Bari-Roma, Laterza, 2013.
- E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento*, Bari-Roma, Laterza, 2013.
- S. GASTALDI, *Sophrosyne*, in M. VEGETTI (a cura di), *Platone. La Repubblica*, Napoli, Bibliopolis, 1998, vol. III, pp. 205-37.
- S. GASTALDI, *La mimesis e l'anima*, in M. VEGETTI (a cura di), *Platone. La 'Repubblica'*, vol. VII-libro X, Napoli, Bibliopolis, 2003, pp. 93-150.
- B. GEREMEK, *Le marginal*, in J. LE GOFF (a cura di), *L'homme médiéval*, Paris, Seuil, 1989.
- L. GERI, *A colloquio con Luciano di Samosata: Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano ed Erasmo di Rotterdam*, Roma, Bulzoni, 2011.
- C. GINZBURG, *Montrer et citer*, in «Le Débat», settembre-ottobre 1989, pp. 43-54.
- C. GINZBURG, *Il Vecchio e il Nuovo mondo visti da Utopia*, in ID., *Nessuna isola è un'isola. Quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 17-44.
- G. GIORGINI, *Il tiranno*, in M. VEGETTI (a cura di), *Platone. La Repubblica*, Napoli, Bibliopolis, 1998, vol. VI, pp. 432-70.
- C. GIUNTA, *Generi non letterari e poesia delle origini*, in ID., *Codici. Saggi sulla letteratura del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- S. GIVONE, *Storia del nulla*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- E. GOMBRICH, *Norm and form. Studies in the art of the Renaissance*, London, Phaidon, 1971.
- E. GOMBRICH, *Ombre*, tr. it., Torino, Einaudi, 1996.
- B. GOODWIN, *Philosophy of utopia*, New York, Routledge, 2001
- J.G. GUNNELL, *Political philosophy and time. Plato and the origins of political visions*, Chicago, The University Press of Chicago, 1987.
- H. HARAI, *Concepts of Seeds and Nature in the Work of Marsilio Ficino*, in M.J.B. ALLEN-V. REES (a cura di), *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, Leiden, Brill, 2002, pp. 257-284.

- G.G. HARPHAM, *On the grotesque. Strategies of contradiction in art and literature*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- A.K. HAUGEN, *Baudelaire: le rire et le grotesque*, in «Littérature», n. 72, 1988, pp. 12-29.
- L. HYDE, *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art*, New York, Farrar Straus & Giroux, 2010.
- H. JONAS, *Lo gnosticismo*, tr. it., Torino, SEI, 1991.
- W. KAYSER, *The Grotesque in Art and Literature*, tr. ingl. New York, Columbia UP, 1957.
- R. KLIBANSKY-E. PANOFSKY-F. SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, tr. it., Torino, Einaudi, 1998 (1983).
- P.J. KORSHIN, *The intellectual context of Swift's Flying Island*, in «Philological Quarterly», 50, 1971, pp. 630-646.
- P.O. KRISTELLER, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, tr.it., Firenze, Le Lettere, 1988.
- W. KÜHN, *Caractères collectifs et individuels. Platon, République IV, 434d2-436b3*, in «Revue de philosophie ancienne», 1, 1994, pp. 45-64.
- M. LAVAUD, *A propos des "Grotesques" (1844): Gautier et l'échec littéraire*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», n. 55, 2003, pp. 441-458.
- J. LE GOFF, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medioevale*, tr. it., Roma-Bari, Laterza, 1983.
- C. LEVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 2001.
- C. LÉVI-STRAUSS, *The Savage Mind*, Chicago, UCP, 1966.
- R. LLOYD (a cura di), *The Cambridge Companion to Baudelaire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- T. GONTIER, *De l'homme à l'animal. Montaigne, Descartes ou les paradoxes de la philosophie moderne sur la nature des animaux*, Paris, Vrin, 1998.
- A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Un genio universale*, tr. it., Roma-Bari, Laterza, 2003.
- D. GUARDAMAGNA, *L'analisi dell'incubo: l'utopia negativa da Swift alla fantascienza*, Roma, Bulzoni, 1980.
- C.S. LEWIS, *English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama*, Oxford, Clarendon Press, 1954.
- G.M. LOGAN, *The meaning of More's Utopia*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- J.P. MAGUIRE, *Thrasimachus or...Plato?*, in «Phronesis», XVI, 1971, pp. 142-163.
- P. MANIGLIER, *The Order of Things*, in C. FALZON-T. O'LEARY-J.SAWICKI (a cura di), *A Companion to Foucault*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 104-121.

M. MARCHETTO, *Della speleologia filosofica. Origini, variazioni, integrazioni, testi e contesti del paragone platonico della caverna*, appendice a J.N. FINDLAY, *Il mito della caverna*, tr. it., Milano, Bompiani, 2003, pp. 835-1140.

L. MARINO (a cura di), *Joseph de Maistre tra illuminismo e restaurazione*, Torino, Centro studi piemontesi, 1975.

S. MASPOLI GENETELLI, *Il filosofo e le grottesche. La pluralità dell'esperienza estetica in Montaigne, Lomazzo e Bruno*, Roma-Padova, Antenore, 2006.

V. MELCHIORRE, *Ideologia, utopia, religione*, Milano, Rusconi, 1980.

F.N. MENNEMEIER, *Les premiers romantiques allemands et la Préface de Cromwell de Victor Hugo: un exemple de rapport littéraire franco-allemande*, in «Francofonia: Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese», vol. 8 (14), primavera 1988, pp. 75-86.

W. MENNINGHAUS, *Hummingbirds, Shells, Pictures-frames: Kant's "free beauties" and the Romantic Arabesques*, in M.B. HELFER (a cura di), *Rereading Romanticism*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, pp. 27-46.

M. MIGLIORI, *Il Disordine ordinato. La filosofia dialettica di Platone*, Brescia 2013, voll. II.

M. MIGLIORI-L.M. NAPOLITANO VALDITARA, *Plato Ethicus. Philosophy is life*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2004.

M. MOHLER, M. NICOLSON, *The scientific background of Swift's Voyage to Laputa*, in M. NICOLSON (a cura di), *Science and imagination*, New York, Cornell University Press, 1956, pp. 110-154.

J. MOSS, *What Is Imitative Poetry and Why Is It Bad?*, in G.R.F. FERRARI, *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 415-444.

L.M. NAPOLITANO VALDITARA, *La 'Repubblica' di Platone fra paradigma e utopia*, in *Esercizi filosofici. Annuario del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Trieste*, 2 (1994), pp. 193-207.

L.M. NAPOLITANO VALDITARA., *Lo sguardo nel buio: metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

L.M. NAPOLITANO VALDITARA, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine. Percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*, Milano, Vita e Pensiero, 2007.

L.M. NAPOLITANO VALDITARA, *'Prospettive' del gioire e del soffrire nell'etica di Platone*, Milano-Udine, Mimesis, 2013.

E. NELSON, *Greek Nonsense in More's Utopia*, in «The Historical Journal», 44, 2001, pp. 899-917.

A. OLIVIERI, *Erasmus e le utopie del cinquecento: l'influenza della Moria e dell'Enchiridion*, Milano, Unicopli, 1996.

- L. ORLANDINI, *La vita involontaria: in margine al 'Baudelaire e l'esperienza dell'abisso' di Benjamin Fondane*, Torino, Aragne, 2013.
- N. PANICHI, *Montaigne*, Roma, Carocci, 2010.
- D. PATEY, *Swift's satire on "Science" and the structure of "Gulliver's travels"*, in «ELH», 58 (Winter), 1991, pp. 809-840.
- T. PENNER, *Thought and Desire in Plato*, in G. VLASTOS (a cura di), *Plato II: Ethics, Politics and Philosophy of Art and Religion*, New York, Anchor Books, 1971, pp. 96-118.
- D. PEYRACHE-LEBORGNE, *Hugo, le grotesque et l'arabesque*, in ID., *Romantismes, l'esthétisme en acte*, Nanterre, Presse universitaire de Paris Ouest, 2009. Articolo consultabile online al seguente link: <http://books.openedition.org/pupo/1524?lang=fr>.
- G. PIAIA, *Sapienza e follia. Per una storia intellettuale del Rinascimento europeo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2015.
- B. PINÇON, *L'énigme du bonheur. Étude sur le sujet du bien dans le livre de Qobélet*, Leiden-Boston, Brill, 2008.
- O. POMPEO FARACOVI, *Scritto negli astri. L'astrologia nella cultura dell'Occidente*, Venezia, Marsilio, 1996.
- C. QUARTA, *Tommaso Moro. Una reinterpretazione dell'«Utopia»*, Bari, Dedalo, 1991.
- C. QUARTA, *L'utopia platonica. Il progetto politico di un grande filosofo*, Bari, Dedalo, 1993.
- E. RAMBALDI (a cura di), *Qobélet. Letture e prospettive*, Milano, Franco Angeli, 2006.
- F. REPELLINI, *La linea e la caverna*, in M. VEGETTI (a cura di), *Platone. La Repubblica*, cit., vol. V, pp. 355-404.
- P. RICOEUR, *Conferenze su ideologia e utopia*, tr. it., Milano, Jaca Book, 1994.
- C. ROWE, *Justice and temperance in Republic IV*, in G. BOWERSOCK-W. BURKERT-M.C. PUTMAN (a cura di), *Arktouros*, New York 1979, pp. 336-44.
- C. ROWE-M. SCHOFIELD, (a cura di), *The Cambridge History of Ancient Political Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- R. RUYER, *L'Utopie et les Utopies*, Brionne, Monfort, 1988.
- M. SCHOFIELD, *Plato: Political philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- P.M. SCHUHL, *Platon et l'art de son temps (arts plastiques)*, Paris, Alcan, 1952.
- G. C. SCIOLLA (a cura di), *La città ideale nel Rinascimento*, Torino, UTET, 1975.
- G. SERTOLI, *Ragione e corpo nei primi tre viaggi di Gulliver*, in A. BRILLI (a cura di), *La satira. Storie, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Dedalo, 1979, pp. 271-321.
- C. SINI, *La virtù politica. Filosofia e antropologia*, Milano, Jacabook, 2004.

- M. VEGETTI, *Trasimaco*, in ID. (a cura di), *La 'Repubblica'*, vol. I, Napoli, Bibliopolis, 1998, pp. 233-56.
- M. VEGETTI, *L'etica degli antichi*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- M. VEGETTI, *Quindici lezioni su Platone*, Torino, Einaudi, 2003.
- M. VEGETTI, *Anthropologies of 'pleonexia' in Plato*, in M. MIGLIORI (a cura di), *Plato Ethicus*, Sankt Augustin, Academia, 2004, pp. 315-327.
- M. VEGETTI, «Un paradigma in cielo». *Platone politico da Aristotele al Novecento*, Roma, Carocci, 2009.
- J. WOOD, *The irresponsible Self. On Laughter and the Novel*, New York, Picador, 2005.
- W. WORRINGER, *Astrazione e empatia*, tr.it., Torino, Einaudi, 1975.
- W. WORRINGER, *Problemi formali del Gotico*, tr. it., Venezia, Cluva, 1986.
- A. ZAMPERINI, *Le Grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Verona, Arsenale editrice, 2007.