

Saggi

Il genio e il paradosso del *self-styling*

RICHARD SHUSTERMAN*

GAETANO IAIA**

* *Florida Atlantic University*
e-mail: shuster1@fau.edu

** Nota introduttiva e traduzione dall'inglese
Docente a contratto, Università degli Studi di Napoli "Federico II"
e-mail: gaetano.iaia@unina.it

NOTA INTRODUTTIVA

G. IAIA

Il saggio che segue, tradotto – grazie alla disponibilità e alla cortesia del prof. Shusterman – costituisce il capitolo 10 del suo testo *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, pubblicato nel 2000 per i tipi della Cornell University Press. In questo testo, come lo stesso Shusterman sottolinea nella *prefazione*, egli si propone di evidenziare il valore dell'esperienza estetica esplorandone ruoli, metodi e significati anche in quelle aree marginalizzate dalle correnti filosofiche tradizionali. Il *focus*, come sempre nelle opere di Shusterman, è quindi posto nelle *arti viventi*, tutte integrate – e questo il saggio lo sottolinea fin dalle prime battute – in quella che è *la più preziosa di tutte le arti, l'arte di vivere bene*.

Come l'autore ha poi modo di ribadire sempre nella *prefazione* al testo, i saggi pubblicati – e conseguentemente anche quello che viene qui presentato – riflettono il senso originario che Montaigne attribuì al *saggio* moderno: essi sono *saggi*, prove non solo del proprio giudizio ma soprattutto della propria esperienza, ancorché posta *in direzione ostinata e contraria* rispetto ai *savoirs* convenzionali e alle opinioni dei *savants*. Ma non solo, perché essi si fanno anche *as-saggi*, ciascuno consentendo di cogliere da una prospettiva differente – boccone dal sapore semmai *altro* rispetto al precedente, ma insieme agli altri destinato al nutrimento – il convinto coinvolgimento dell'autore nei confronti del pragmatismo, inteso sia come argomento di riflessione che come metodo di approccio investigativo. Da qui, la rilettura dell'esperienza che, per Shusterman, si fa non solo *oggetto* di osservazione, ma soprattutto esperimento personale, riprendendo il senso etimologico di *experientia*. *As-saggi*, così, che si fanno *mes-saggi*, inviati agli ascoltatori e ai lettori, non sempre – è sempre Shusterman che lo testimonia – appartenenti al *protetto mondo* dell'accademia e talvolta “distanti”, non solo culturalmente ma anche dal punto di vista geografico e linguistico; *comunicazioni*, dirette o indirette, che – pur se talvolta turbando – intendono *com-muovere*, mettere in movimento un pensiero, profittando di visioni *altre* rispetto alla propria e coinvolgendo gli astanti e i lettori – grazie anche alle numerose traduzioni successivamente pubblicate – in ulteriori sperimentazioni e formalizzazioni del pensiero.

È in questa scia che si pone anche la presente traduzione. Dal punto di vista formale, ci siamo sforzati di aderire quanto più possibile al testo originario, preferendo una certa literalità di traduzione rispetto a una ri-semantizzazione narrativa che

avrebbe talvolta rischiato di canalizzare altrove il pensiero di Shusterman. Solo quando le circostanze lo richiedevano, abbiamo integrato il testo – per assicurarne la leggibilità – inserendo le nostre aggiunte tra parentesi quadre []. L'unica, vera libertà che ci siamo assunti è in merito alle citazioni bibliografiche: nello scritto originario Shusterman le raggruppa infatti per paragrafi, mentre qui abbiamo preferito attribuire a ogni singola citazione presente nel testo un rinvio in nota.

Quando possibile, come ad esempio per Montaigne o Nietzsche, abbiamo utilizzato le edizioni critiche disponibili in lingua italiana, mentre per Emerson, più volte citato, abbiamo fatto riferimento ai testi utilizzati da Shusterman, traducendo direttamente dall'inglese. Per questo motivo, ove non diversamente indicato, rivendichiamo fin d'ora la responsabilità delle nostre traduzioni, quand'anche imperfette. Le abbreviazioni sono invece di Shusterman.

IL GENIO E IL PARADOSSO DEL *SELF-STYLING*

R. SHUSTERMAN

Solo il genio può spiegare il genio
proverbio gallese

I

Sebbene dibattuto principalmente con un *focus* sulle belle arti, nelle nostre vite il concetto di stile gioca in realtà un ruolo ben più importante. Orientando la nostra scelta dei vestiti che indossiamo, del cibo che mangiamo, degli ambienti in cui vi-

viamo, delle compagnie che frequentiamo, lo stile può in modo simile influenzare la nostra attività etica e i nostri sforzi di autorealizzazione. In questo modo, informa quella che i filosofi antichi consideravano “la più preziosa di tutte le arti, l’arte di vivere bene”. Riprendendo il loro messaggio sulla modernità, Montaigne ha sostenuto – nei suoi *Saggi* – che il nostro «grande e glorioso capolavoro è vivere come si deve», così che il suo capolavoro artistico di esposizione introspettiva risulta davvero inseparabile dalla sua vita¹.

L’integrazione di vita e letteratura in Montaigne fu particolarmente intensa e intima. Ma sulla ragionevole premessa che l’arte è sempre in qualche modo basata sulla vita, si potrebbe sostenere, più in generale, che lo stile nelle belle arti deve in qualche modo dipendere dallo stile di vita, che il proprio stile di vita in qualche modo influenzerà lo stile dei propri prodotti artistici. E questo non nega in alcun modo la visione opposta secondo cui le opere d’arte influenzano le nostre vite, [idea] che Platone affermò condannando l’arte come corruttrice della morale. Gli antichi come Seneca insistono (infatti) sul fatto che gli stili di vita – non solo dell’individuo ma di una società o di un periodo – trovano naturale espressione nei corrispondenti stili letterari². E moderni come Hippolyte Taine o Pierre Bourdieu sottolineano come lo stile di un’opera d’arte sia modellato dalla disposizione stilistica o dall’habitus dell’autore, che è modellato a sua volta dalle condizioni più ampie dell’ambiente sociale con-

¹ M. DE MONTAIGNE, *Dell’esperienza*, in *Saggi*, a cura di F. Garavini e A. Tournon, Bompiani, Milano 2012, 2069.

² SENECA, *Lettera 114*, in *Lettere a Lucilio*, a cura di F. Solinas, Mondadori, Milano 2008, 1028-1035.

temporaneo, inclusa la struttura specifica e le possibili opzioni di stile del campo artistico.

Tuttavia, l'estetica dominante sia dell'antichità che della modernità segue la strategia di separare l'arte dalla vita, [strategia] che Aristotele per primo ha astutamente schierato per disarmare la critica di Platone all'arte come corruttrice dell'etica. Questo cuneo tra arte e vita è sottilmente introdotto definendo – abbastanza ragionevolmente – l'arte come *poiesis* o creare, e quindi distinguendo nettamente il creare dall'azione (o dal fare) reale, che Aristotele mette in atto mediante la sua ferma e famosa distinzione tra *praxis* e *poiesis* (ad esempio, nell'*Etica Nicomachea*, Libro VI, 1140a1-1140b25). La prassi o azione – il dominio della vita e dell'etica – dipende, afferma Aristotele, dal carattere dell'agente e lo influenza a sua volta. Il fine dell'azione non è semplicemente in un oggetto esterno bensì nella virtù del suo agente, così che non si può separare il valore di un atto dal carattere del suo agente al quale l'azione a sua volta contribuisce. Al contrario, l'opera d'arte è un prodotto esterno di abile creazione, il cui carattere (o valore) è indipendente dal carattere del creatore e a sua volta non ha alcuna influenza reciproca su di esso. Il creatore del bello può essere brutto e vile in ogni modo, giacché il suo carattere non è in alcun modo nobilitato dalla sua opera bella.

Questa separazione dell'opera d'arte dalla personalità dell'artista ha profondamente segnato la nostra eredità estetica. Riaffermata nel XX secolo non solo da filosofi tomisti come Jacques Maritain, ha anche costituito il nucleo del modernismo d'avanguardia di T. S. Eliot. La famosa “teoria impersonale della poesia” di Eliot (formulata in *Tradition and the Individual Talent* e altri saggi) sosteneva autorevolmente che più grande è il poeta,

maggiore è la distanza tra l'uomo che soffre e l'artista che crea. La dottrina della fallacia intenzionale del *New Criticism* ([per la quale] il significato del testo non è dell'autore) ha spinto questa logica della separazione ancora oltre, così come l'idea postmoderna – ancor più radicale – della morte dell'autore³.

Ma in estetica c'è anche una tradizione alternativa, la quale afferma una maggiore unità di arte e vita, di creare e fare. Questo [testo porta avanti] i miei precedenti sforzi [volti a far] rivivere questa tradizione estetica: non semplicemente per richiamare il suo antico messaggio e le successive formulazioni in moderni come Montaigne, Nietzsche, Dewey e Foucault, ma anche per promuovere il suo sviluppo mediante nuove direzioni pragmatiche. Legittimando un'estetica dell'arte popolare insieme a un'etica incarnata del *self-styling*, potremmo forgiare un concetto di arte più ampio e più democratico. Se il suo genere principale, l'arte di vivere, potesse essere praticato da tutti, la bellezza potrebbe esprimersi con maggior pienezza nell'integrità morale, nell'equità politica e nell'armonia sociale — non solo [quindi] nelle opere d'arte. Se la formazione della vita e del carattere non è solo l'arte più alta, ma quella che tutti possono praticare, l'estetica allora dovrebbe prestare maggiore attenzione al concetto di *self-styling*.

In questo [saggio] esploro un fondamentale nucleo di questioni emergenti dalla stessa nozione di stile personale, esaminando la loro espressione spesso sconcertante nelle teorie di Emerson, Nietzsche e Wittgenstein. Sostenitori influenti dell'ar-

³ Per un dettagliato resoconto della teoria dell'impersonalità di Eliot, e sulle motivazioni che portarono successivamente quest'ultimo ad abbandonarla, si veda R. SHUSTERMAN, *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, Columbia University Press, New York 1988.

te di vivere, questi scrittori hanno ulteriormente insistito sul fatto che lo stile in altre opere d'arte è un'intima conseguenza dello stile di vita o del carattere fondamentale dell'artista. Se la questione più fondamentale del *self-styling* è “cosa è necessario affinché un individuo abbia stile?”, essa solleva immediatamente ulteriori, e più specifiche, domande: fino a che punto lo stile individuale richiede un genio singolare o un carattere distintivo?; Cosa si intende in effetti per tale genio o carattere; e come essi (e quindi lo stile) vengono acquisiti?

Nel rispondere a queste domande, le teorie di Emerson, Nietzsche e Wittgenstein ci aggrovigliano in una oscura matrice di significative ambiguità e profondità ispiratrici, le quali finiscono in una serie di paradossi profondamente affascinanti: che il potere dello stile individuale non risiede nella sua individualità, ma nella sua forza più-che-individuale; che il segreto dell'acquisire uno stile [sta nel fatto] che dobbiamo essere fedeli a noi stessi ma anche trasformarci in qualcosa di diverso; che il genio del *self-styling* richiede la paziente disciplina dell'impegno perfezionista, ma può arrivare solo lasciandosi andare, mediante salti di auto-abbandono.

Prima di affrontare queste affascinanti complessità, qualsiasi discussione sullo stile dovrebbe, per esigenze di chiarezza, prestare attenzione alla familiare distinzione tra il concetto generico o tassonomico di stile e il concetto di stile individuale. In un senso ovvio ma forse banale, se un individuo mostra un concetto di stile tassonomico (ad esempio, se vive in uno stile stoico o epicureo, dipinge in uno stile barocco, scrive in uno stile del XVII secolo, si veste in uno stile Chanel *petit tailleur*), allora mostra un certo stile. Ma quando diciamo che un individuo ha stile, intendiamo qualcosa in più, qualcosa di ben più specifico

o personale che serve a distinguere l'artista dagli altri con i quali può condividere uno stile generale, qualcosa che serve, come una "firma", a identificarlo come individuo. In questo senso, esibire un concetto di stile tassonomico o generale non è una condizione sufficiente per avere stile. Né sembra essere una condizione necessaria. Di uno scrittore innovativo si può facilmente affermare che nessun concetto di stile tassonomico tradizionale può adattarsi al suo stile particolare e ancora, e forse proprio per questo motivo, che il suo stile è forte e distintivo⁴. Tuttavia, sebbene né necessarie né sufficienti, le categorie tassonomiche dello stile possono essere utili per caratterizzare lo stile di un individuo.

II

Cosa è quindi necessario affinché un individuo abbia stile? Nello spiegare le fonti dello stile individuale, pensatori profondi come Emerson, Nietzsche e Wittgenstein hanno spesso invocato altri due concetti: genio e carattere. Etimologicamente, il carattere e lo stile sono intimamente legati: entrambi i concetti derivano dalle arti dell'incisione e della scrittura, denotando inizialmente degli strumenti appuntiti per intagliare uno specifico segno o un marchio su di una superficie piana. Il proprio stile o carattere ha quindi il senso di un'impronta speciale incisa sul sé. Quanto alla nozione di genio, derivando dalle parole latine e greche (*gignère*

⁴ Potrebbe essere così forte e influente da stabilire una sorta di stile tassonomico tutto suo, in modo da poter riconoscere uno stile Van Gogh, uno stile Hemingway o uno stile Chanel mostrato nel lavoro di altri artisti. Inutile dire che gli stili generici possono essere modellati in modo diverso a seconda del contesto: si può parlare di uno stile astratto o, più specificamente, di uno stile espressionista astratto, di uno stile minimalista astratto, ecc.

e γίγνεσθαι) [che indicano] il generare e il nascere, suggerisce una distinzione naturale o dotazione “congenita” del sé.

Tuttavia, le radici ultime del genio si spingono più in profondità [e più nel passato] – al soprannaturale, alla nozione greca di daimon (δαίμῶν) che denota “un dio tutelare o uno spirito assistente assegnato a ogni persona alla sua nascita, per governare le sue fortune e determinare il suo carattere”⁵. «Gli antichi», come Emerson ha sottolineato, «sostenevano che un genio o un buon Daemon presiedesse su ogni uomo, conducendolo, ogni volta che si lasciava guidare, in corsi buoni e di successo; che questo genio potesse anche in alcuni casi essere ascoltato e visto in modo soprannaturale; — che quando visto, appariva come una stella immediatamente sopra la testa e attaccata alla testa della persona che guidava». Questo “genio guardiano”, tuttavia, si rendeva manifesto il più delle volte solo al suo soggetto umano come una voce sottile e sommessa; e così è stato con il *daimon* più famoso del mondo antico, quello di Socrate⁶.

In seguito, questi spiriti guida e guardiani furono reinterpretati da una Chiesa vigile e gelosamente monoteista come demoni malvagi. Ma il vecchio significato del genio come spirito personale, quasi-divino che guida o governa l'individuo è stato comunque mantenuto nel nostro concetto moderno di genio, sebbene assorbito tipicamente nel carattere interiore dell'uomo. Vediamo questo non solo nelle opinioni di Emerson e Goethe sul genio e *das Dämonische*, ma anche nel molto meno teologico

⁵ *Oxford English Dictionary*, II edizione, voci “demon” and “genius”.

⁶ Si veda R.W. EMERSON, *Demonology*, in *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*, vol. 3, Harvard University Press, Cambridge-MA 1972, 160. Si veda anche la versione successiva di questa conferenza in EMERSON, *Lectures and Biographical Sketches*, Houghton and Mifflin, New York 1911. In questi testi Emerson cita, ma opponendosi ad esse, le idee di Goethe sul demonico.

Nietzsche, che avverte della perdita totale [nel] non ascoltare il richiamo del proprio genio: «Nella natura nessuna creatura è più squallida e ripugnante dell'uomo che è sfuggito al suo genio e adesso sbircia a destra e a sinistra, indietro e ovunque»⁷. Il nostro singolare genio guardiano è trasfigurato da una divinità esterna personalizzata in modo univoco a uno spirito intrinseco individualizzato, ma Nietzsche continua a parlare come se a volte fosse visibile esteriormente: «Ognuno porta in sé, come nocciolo del suo essere, una unicità produttiva; e, se diventa consapevole di questa unicità, attorno a lui si diffonde uno splendore inconsueto, lo splendore di ciò che è insolito»⁸. Così concepito, il genio è anche un marchio distintivo (come uno stile o un carattere) impresso sull'individuo da uno spirito potente sia dall'esterno che dall'interno. «Il carattere dell'uomo è il suo Genio (*daimon*)»⁹, dichiarava l'antico Eraclito, mentre ai nostri giorni Wittgenstein ha affermato lo stesso profondo legame sostenendo, al contrario, che «la misura del genio è il carattere»¹⁰.

Oltre alla loro antica etimologia, i concetti di carattere, stile e genio condividono una sistematica ambiguità tra significato neutro e significato onorifico. Nel senso che ognuno ha una particolare personalità o modo di fare le cose che sono caratteristiche dell'individuo e in qualche modo (anche se solo leggermente) diverse dalla personalità o dal modo degli altri, così che *ognuno* ha un carattere o uno stile di qualche tipo — anche se è

⁷ F. NIETZSCHE, *Schopenhauer come Educatore*, in *La nascita della tragedia - Considerazioni inattuali I-III*, volume III, tomo I delle *Opere di Friedrich Nietzsche*, ediz. italiana condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1972, 360.

⁸ Ivi, 383.

⁹ ERACLITO, *Frammenti*, Nuova Italia Editrice, Firenze 1978, 345-349.

¹⁰ L. WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi*, Fabbri Editori, Milano 2001, 74.

un carattere debole o noioso o uno stile banale, goffo o insipido. Ma questo non è ciò che si intende o si elogia normativamente come un avere carattere o stile. È necessario qualcosa di più positivo e avvincente di un semplice modo personale di essere o di fare. Lo stesso vale per il genio, il cui semplice significato denota una «disposizione caratteristica», una «inclinazione» o una «attitudine naturale, accoppiata con ... una inclinazione» della persona, ma il cui senso onorifico rinvia a un «potere intellettuale nativo di tipo esaltato» o una «straordinaria capacità di creazione immaginativa, pensiero originale, invenzione o scoperta». Nel primo senso, Samuel Johnson potrebbe affermare che «ogni uomo ha il suo genio», ma [in base] all'ultimo significato (che non esisteva quando Johnson compilò il suo famoso dizionario del 1755), solo una *élite* selezionata potrebbe avere un vero genio. In questo senso sublime e romantico, il genio è esaltato in contrasto al mero talento naturale, piuttosto che semplicemente identificato con esso¹¹.

Ma cosa, allora, differenzia genio, stile e carattere nel senso onorifico della distinzione reale? La semplice particolarità non è sufficiente, e nemmeno la devianza che infrange le regole. Giacché allora qualsiasi stranezza potrebbe contare come stile, qualsiasi mostruosità essere rivendicata come carattere e ogni eccentricità mascherata come genio. Tali confusioni erano pericolosamente comuni, si lamentava Goethe, facendo sembrare «una cosa facile [come] un genio», poiché «qualsiasi impresa assurda senza scopo né uso» poteva soddisfare il criterio stra-

¹¹ La citazione di Samuel Johnson (che continua “il mio genio è sempre negli estremi”) viene da una lettera del 1780 citata nell'*Oxford English Dictionary*, II ed., voce “genius”, la quale è anche la fonte delle altre citazioni presenti in questo paragrafo.

vagante¹². La volontaria perversione e la violazione delle regole potevano così essere liberamente promosse in nome del genio. Per evitare tali abusi, Kant si sforzò di definire il genio come la speciale «predisposizione innata dell'animo (*ingenium*) mediante la quale la natura dà la regola all'arte»¹³. Poiché queste regole richiedono un'originalità che non può essere formulata in termini scientifici, esse derivano da doni naturali e non da mero apprendimento (e qui Kant allude alla loro fonte ispiratrice nello «spirito peculiare di un uomo, di cui è dotato dalla nascita per proteggerlo e guidarlo»¹⁴). D'altra parte, «potendo anche esserci una originalità del nonsenso», il genio deve essere distinto dal suo ruolo standardizzante come modello di successo per l'emulazione o come una “regola di valutazione”¹⁵.

Questa esemplarità è ciò che conferisce allo stile, al carattere o al genio la loro forza onorifica. Ma come può essere garantito dalla mera natura più che dalla mera singolarità? Perché in natura esistono anche sciocchezze e mostruosità che non possono funzionare come regola per l'emulazione. La soluzione di Emerson era di fondare la normatività del genio ancor più profondamente nella verità, nella verità spirituale che forma l'anima sottostante e unificante della superficiale varietà della natura.

«Il Genio», scrive Emerson, «è la percezione spontanea e l'esibizione della verità. Il suo oggetto è la Verità. Erra chi pensa che il Genio conversi con fantasie e fantasmi; ha in esso qualco-

¹² J. W. VON GOETHE, *Aus Meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, in *Goethes Werke*, vol. 10, Christian Wegner, Hamburg 1959, 161 (*traduzione nostra*).

¹³ I. KANT, *Critica del giudizio*, a cura di M. Marassi, Bompiani, Milano 2017, 307.

¹⁴ Ivi, 309.

¹⁵ Cf. Ivi, 307.

sa di fantastico e irreali. Il Genio è l'anima più vera»¹⁶. E la sua verità è dello spirito: «non verità di fatti, di cifre, date, misure — che è una verità povera, bassa, sensuale — ma verità Ideale»¹⁷. Emerson non era il solo a fondare il genio sulla veridicità. Goethe, pur riconoscendo il misterioso *Dämonische*, insistette sul fatto che «la prima e l'ultima cosa richiesta al Genio è l'amore per la verità»¹⁸.

Ma la verità offre i suoi paradossi. Perché la menzogna e l'inganno, come suggerisce Nietzsche, non sono parte della verità più profonda della natura, soprattutto della natura umana? In un mondo che «è falso, crudele, contraddittorio, corruttore, senza senso», «*abbiamo bisogno della menzogna ... per vivere ...* Che la menzogna sia necessaria per vivere, anche ciò fa parte di questo terribile e problematico carattere dell'esistenza ... Per assolverlo, l'uomo dev'essere già per natura un mentitore, deve essere prima di ogni altra cosa un *artista*». E le più grandi conquiste del genio non sono proprio i prodotti del nostro “*genio della menzogna*”? Non solo l'arte ma [anche] «metafisica, morale, religione, scienza», tutto sembra derivare dalla nostra volontà naturale e necessaria

«di menzogna, di fuga davanti alla “verità”, di *negazione* della “verità”. Questa stessa facoltà, grazie alla quale [l'uomo] *violenta la realtà con la menzogna*, questa *facoltà artistica* per eccellenza dell'uomo — egli l'ha in comune con tutto ciò che

¹⁶ R.W. EMERSON, *Genius*, in *Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*, 71, da ora in poi citato come G (la traduzione di tutte le citazioni estratte da questo saggio sarà sempre nostra).

¹⁷ G, 73.

¹⁸ J.W. VON GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, in *Goethes Werke*, vol. 12, Christian Wegner, Hamburg 1967, 472 (traduzione nostra).

è; egli stesso è anzi una parte di realtà, di verità e di natura
— egli stesso è anche una parte del *genio della menzogna*!»¹⁹.

Se il genio poggia sui pilastri della verità e della natura, questi paradossalmente giacciono, a loro volta, sulle menzogne.

Altri enigmi sorgono quando si definisce la particolarità del genio esaltato mediante i valori fin troppo capienti della natura e della verità. Perché tutti gli uomini partecipano alla natura; e la verità, in linea di principio, non dovrebbe essere comune a tutti? Se il genio implica una distinzione speciale, come può evitare un elitarismo snob? Ma se, al contrario, è veramente comune a tutti, come potrebbe il genio mantenere il suo distintivo status esemplare? D'altra parte, se il genio individuale comanda rettamente lo status di modello anche per gli altri, non deve forse esprimere un potere più che individuale? Piuttosto che schivare questo groviglio di dilemmi, Emerson, un teorico del genio che Dewey ha giustamente soprannominato “il filosofo della democrazia”, li affronta a testa alta, aggiungendo alla sua soluzione un altro paradosso: la particolarità del genio individuale non è che l'espressione più profonda di ciò che è più comune.

Il genio è eccezionalmente comune in due modi correlati. La sua funzione principale è rivelare lo stupefacente valore, lo spirito e la dignità divina che si celano negli eventi semplici e negli umili personaggi della vita ordinaria, per dischiudere la meravigliosa poesia della prosaica esistenza quotidiana. «Dobbiamo al genio sempre lo stesso debito», scrisse Emerson, quello «di aver sollevato il sipario dal comune e di averci mostrato che le divinità sono sedute travestite in una apparente banda di

¹⁹ F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1887-1888*, volume VIII, tomo II delle *Opere di Friedrich Nietzsche*, ediz. italiana condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1971, 396-397.

zingari e venditori ambulanti»²⁰. Il genio quindi riesce meglio quando, evitando ostentazioni, opera con i materiali più comuni e cerca di «rivestire il [proprio] ardente pensiero con parole semplici»²¹. «Genio e virtù, come i diamanti, sono migliori [se] incastonati, — incastonati nel piombo, incastonati nella povertà»²².

Ma il genio è anche eccezionalmente comune nell'essere la più perfetta espressione del cuore e dell'anima comuni dell'umanità. Anche quando sembra solitario nella sua visione superiore, «il genio è sempre rappresentativo» e «comunicativo» dell'«anima delle persone»²³. «L'uomo di genio ci informa non della sua ricchezza ma della comunità»²⁴. L'autorità di comando del genio non è esercitata per prestigio snob o per magia di marketing, ma attraverso la percezione spontanea che «è un più ampio assorbimento del cuore comune», una «simpatia più profonda per la natura umana altra dalla nostra»²⁵. E il genio rimane giovane per soddisfare tutti i tempi e le età a causa di questa comunanza, «perché ciò che è spontaneo non è locale o individuale ma fluisce da quell'anima interna che è l'anima di ogni uomo»²⁶. Lo stesso uomo che sminuisce e lamenta il talento del vicino è felice di ammirare figure di vero genio perché «per parlare un po' paradossalmente, esse sono più se stesso di

²⁰ R.W. EMERSON, *Works and Days*, in *Society and Solitude*, Houghton Mifflin, New York 1912, 176 (nostra traduzione).

²¹ R.W. EMERSON, *Poet*, in *Collected Poems and Translations*, Library of America, New York 1994, 207 (nostra traduzione).

²² R.W. EMERSON, *Domestic Life*, in *Society and Solitude*, 115 (nostra traduzione).

²³ G, 81.

²⁴ G, 83.

²⁵ R.W. EMERSON, *The Oversoul*, in R. POIRIER (ed.), *Ralph Waldo Emerson*, Oxford University Press, Oxford 1990, 162; cf. G, 82.

²⁶ G, 77.

lui medesimo. Trattengono l'Anima, come fa anche lui, ma di più». L'espressione del genio è «la voce dell'Anima, dell'Anima che ha fatto tutti gli uomini, pronunciata attraverso un uomo particolare; e così, non appena viene appresa, è accettata come una voce che proviene dal suo io più profondo». «L'essenza del genio», conclude Emerson, «è Spontaneità»²⁷.

La spontaneità che definisce il genio è condivisa dallo spettatore che ammira solo perché essa appartiene anzitutto all'individuo che esercita il genio o, per essere più precisi, è colta ed esercitata da lui. Perché i geni non sono maestri del genio, ma i suoi servi, inviati, o strumenti. La sua spontaneità rivela un'energia più che umana [che è] al di sotto della volontà cosciente individuale e al di là dei suoi poteri di controllo. Il genio

«non è un talento, un'abitudine, un'abilità pratica, un lavorare secondo una regola, né alcuna abilità empirica qualunque; non è qualcosa che l'uomo può gestire, descrivere e comunicare, che può anche fare o non fare, ma sempre un potere che sovrasta se stesso, sempre un entusiasmo non soggetto al suo controllo, che lo solleva da terra, lo trascina da una parte e dall'altra, ed è il padrone, non lo schiavo»²⁸.

Questo aspetto involontario del genio è affermato da molti pensatori, anche se in modi diversi, come quando Nietzsche affer-

²⁷ G, 70.

²⁸ G, 70. Queste idee verranno confermate da Emerson molto più tardi, nel saggio *Art*, in *Society and Solitude*, 48-49. Per produrre un'opera che sia ammiratione non solo dai suoi pari «ma da tutti gli uomini», l'artista «deve disindividualizzarsi, ed essere un uomo senza partito, senza modi e senza età, uno attraverso il quale l'anima di tutti gli uomini circola come l'aria comune nei suoi polmoni. Egli deve lavorare nello spirito in cui concepiamo un profeta parlare ...; vale a dire, non deve pronunciare le sue parole, o fare le proprie opere, o pensare i propri pensieri, ma deve essere un organo attraverso il quale agisce la mente universale» (*traduzione nostra*).

ma che “il Genio risiede nell’istinto”, in forze ben più profonde della razionalità umana e del controllo cosciente dell’individuo. Piuttosto che localizzare queste forze nella nozione teologica e trascendente dell’Anima di Emerson, Nietzsche dipinge un quadro naturalistico della loro fonte di potere involontaria e più che personale. I geni sono

«materie esplosive in cui è accumulata una forza enorme; il loro presupposto, storicamente e filosoficamente, è sempre lo stesso: che si sia lungamente raccolto, accumulato, risparmiato e conservato in vista di loro ... basta lo stimolo più accidentale per chiamare al mondo il "genio"»²⁹,

senza bisogno del suo consenso. In quanto traboccante fonte di energia accumulata, il genio è «involontaria fatalità, come il traboccare di un fiume oltre le sue rive»³⁰.

Se il genio è un potere che si trova al di là del controllo personale e cosciente, troviamo ancora un’altra piega nel paradosso che il genio individuale esprime qualcosa di più e di diverso dall’individuo: «il pensiero più strettamente suo non è suo», poiché egli non può né controllarlo né spiegare completamente la sua origine³¹.

Emerson dimostra la stessa tesi sullo stile, opponendo la sua definizione comune la quale implica una scelta deliberata tra diverse possibilità di espressione. «Lo stile di un uomo è la sua Voce intellettuale solo parzialmente sotto il suo controllo»; e come la

²⁹ F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli*, in *Il caso Wagner - Crepuscolo degli idoli - L’anticristo • Ecce homo - Nietzsche contra Wagner*, volume VI, tomo III delle *Opere di Friedrich Nietzsche*, ediz. italiana condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1970, 143-144.

³⁰ *Ivi*, 145.

³¹ R.W. EMERSON, *Quotation and Originality*, in POIRIER, *Ralph Waldo Emerson*, 438, da ora citato come QQ (*traduzione nostra*).

nostra voce, anche se possiamo provare a cambiare il suo tono caratteristico o imitare il modo di parlare degli altri, essa riaffermerà sempre la propria tonalità distintiva³². Nessun arsenale di espedienti retorici può camuffarla o trasformarla. «Usa il linguaggio che vuoi, non potrai mai dire altro che quello che sei»³³; e ciò che sei, il tuo carattere (che «è la natura nella forma più elevata»³⁴) è una “forza” inimitabile e impenetrabile³⁵, «più alta dell’intelletto»³⁶ e «al di sopra delle nostre volontà»³⁷, come il misterioso genio o *daimon* che si presume determini il carattere. Quindi nessuno dovrebbe mai cercare uno stile distintivo al di là del proprio genio, come Petrarca poeticamente insinuò molto prima di Emerson³⁸. Se lo stile è sventato da una scimmiettosa affettazione e da ostinate posture, se richiede (perché essenzialmente è) una libera e fedele auto-espressione, in che modo l’individuo dovrebbe cercare di modellarsi [a uno stile]?

III

«Fidati di te stesso»³⁹, conclude coraggiosamente Emerson, e otterrai non solo uno stile distintivo, ma anche la distinzione del

³² Si veda W. GILLMAN et al. (eds.), *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, volume III, Harvard University Press, Cambridge 1960, 26 (la traduzione della citazione è nostra).

³³ R.W. EMERSON, *Worship*, in *The Conduct of Life*, Houghton Mifflin, New York 1904, 226.

³⁴ R.W. EMERSON, *Character*, in *Essays*, Dutton, New York 1942, 253.

³⁵ Ivi, 261.

³⁶ R.W. EMERSON, *Self-Reliance*, in *Essays*, 38, da ora citato come SR.

³⁷ R.W. EMERSON, *The American Scholar*, in POIRIER, *Ralph Waldo Emerson*, 38.

³⁸ Si veda il Sonetto 68, ove egli afferma che lo stile non può estendersi oltre il genio: «che stilo oltro l’ingegnium no si stende».

³⁹ SR, 30.

vero genio. «Credere al proprio pensiero, credere che ciò che è vero per te nel tuo cuore privato, è vero per tutti gli uomini, — questo è genio»⁴⁰. Poiché nulla è più “sacro” della “integrità della nostra mente”, l’imitazione degli altri è “suicidio” per sé e per lo stile⁴¹. La conformità alle convenzioni e ai dogmi consolidati soffoca lo stile, oscura l’io. «Ma fai le tue cose», dice Emerson, «e io ti conoscerò»⁴².

Ispirato da Emerson, Nietzsche offre la stessa risposta sollecitando la necessità di «dare uno stile al proprio carattere ... un’arte grande e rara»⁴³. «Sii te stesso!»⁴⁴ egli consiglia. «Buono è qualunque stile che comunica realmente uno stato interno»⁴⁵. [Fare uno] *styling* del sé significa dare ad esso piena e libera espressione. La conformità al gregge e alle sue convenzioni è quindi mortale per lo stile, il quale comanda: «resta sulla tua strada»⁴⁶, segui «la legge fondamentale del tuo te stesso vero e proprio»⁴⁷. Anche Wittgenstein sostiene che lo stile, poiché non si tratta di mera tecnica ma di «spirito»⁴⁸, dovrebbe essere «rinovato dall’interno»⁴⁹. Confermando il legame tra stile e carat-

⁴⁰ SR, 31.

⁴¹ Cf. SR, 33.

⁴² SR, 35.

⁴³ F. NIETZSCHE, *La Gaia scienza*, §290, in *Idilli di Messina - La gaia scienza e Frammenti postumi (1881-1882)*, volume V, tomo II delle *Opere di Friedrich Nietzsche*, ediz. italiana condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinarl, Adelphi, Milano 1965, 167.

⁴⁴ NIETZSCHE, *Schopenhauer come Educatore*, 360.

⁴⁵ F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, in *Il caso Wagner - Crepuscolo degli idoli - L’anticristo • Ecce homo - Nietzsche contra Wagner*, 313.

⁴⁶ Cf. NIETZSCHE, *La Gaia scienza*, 199.

⁴⁷ NIETZSCHE, *Schopenhauer come Educatore*, 362-363.

⁴⁸ Cf. WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi*, 22.

⁴⁹ Ivi, 104.

tere, egli cita con approvazione il familiare apoftegma francese di Buffon, «Le style c'est l'homme même»⁵⁰.

Ma se lo stile è semplicemente espressione di sé, come può ottenere la sua forza estetica normativa in quanto risultato grande e difficile, in quanto (nei termini di Nietzsche) «un'arte grande e rara»⁵¹? Perché tutti ci esprimiamo, come prevedibile, non solo con atti comunicativi consapevoli ma con il nostro comportamento irriflessivo — postura corporea, andatura e manierismo gestuale che trasmettono anche lo stile di un individuo? Rispondere ridefinendo lo stile non come mera espressione di sé, ma come *originale* espressione di sé non eviterà qui la difficoltà; perché Emerson, Nietzsche e anche Wittgenstein definiscono l'originalità in termini di fedele espressione di sé. «L'originalità», afferma Emerson, «è essere, essere se stessi e riferire accuratamente ciò che vediamo e siamo»⁵². Come spiega Wittgenstein, «è già un avvio di buona originalità non voler essere quel che non si è»⁵³ “gli inizi di ogni buona originalità sono già lì se non vuoi essere qualcosa che non sei”. «Se uno non mente, è originale quanto basta. Perché l'originalità che varrebbe la pena di desiderare non può essere certo una specie di pezzo di bravura, oppure una peculiarità, comunque caratterizzata»⁵⁴.

Certamente questa visione esprime un raffinato sentimento, ma è davvero convincente? Per quanto apprezziamo l'onestà, questa sembra appena sufficiente per lo stile originale. Si pensi a tutte le persone umili, oneste, del tutto convenzionali che non cercano di essere qualcosa che non sono, ma che ancora —

⁵⁰ Ivi, 146.

⁵¹ NIETZSCHE, *La Gaia scienza*, 167.

⁵² QQ, 438.

⁵³ WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi*, 116.

⁵⁴ Ibidem.

forse proprio per questo motivo — appaiono del tutto poco originali e senza stile. Naturalmente, queste persone possono avere uno stile personale nel linguaggio o nei gesti, nel senso neutro che abbiamo identificato, secondo il quale ognuno ha uno stile personale o un carattere di qualche tipo, proprio come tutti abbiamo il nostro modello personale di impronte digitali. Ma, per quanto onesta, questa sorta di stile non può essere ciò che lodiamo e per cui ci sforziamo; è tanto poco esemplare quanto inevitabile.

Affermando che l'idea di stile originale come verità a se stessi è già stata “molto meglio” presentata da altri⁵⁵, Wittgenstein non offre argomenti a favore. Egli però rafforza l'idea identificando anche il genio originale con l'essere coraggiosamente fedeli al proprio carattere. Il semplice talento non è sufficiente, il genio richiede che “il carattere stesso faccia sentire la propria voce” (*sich ausspricht*), esprimendo “l'uomo intero” (*ganzer Mensch*)⁵⁶. È Nietzsche che fornisce forse gli argomenti più chiari per mostrare perché il semplice essere se stessi equivale a uno stile originale. Ma essi davvero spiegano come la libera espressione del sé [da parte] dello stile dovrebbe essere allo stesso tempo rappresentata come un difficile, esigente vincolo imposto al sé, «la disciplina vincolante dello stile»⁵⁷? Oppure riflettono semplicemente la comune confusione tra significato neutro e normativo che lo stile condivide con il carattere e il genio?

La prima strategia di Nietzsche è bio-ontologica. L'originalità di ogni individuo è ontologicamente garantita, mediante l'unicità della irripetibile combinazione di fattori che lo produco-

⁵⁵ Cf. WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi*, 116.

⁵⁶ Cf. *ivi*, 124-125.

⁵⁷ NIETZSCHE, *La Gaia scienza*, 167.

no. «Ogni uomo in fondo sa benissimo di essere al mondo solo per una volta, come un *unicum*, e che nessuna combinazione per quanto insolita potrà mescolare insieme per una seconda volta quella molteplicità così bizzarramente variopinta nell'unità che egli è»⁵⁸. Possiamo essere d'accordo con la premessa che ognuno è in qualche modo unico, cioè leggermente diverso, diciamo, per quanto riguarda la costituzione genetica, le caratteristiche fisiche, le impronte digitali e i dati biografici. Ma non ne consegue che questa unicità, derivante da differenze banali, possa costituire una originalità in senso normativo e significativo. Se siamo automaticamente, ontologicamente unici, perché lo stile originale dovrebbe essere un tale sforzo, perché è raggiunto solo da pochi eletti?

Nietzsche, tuttavia, rifiuta di liquidare certe dimensioni o gradi di unicità come troppo banali per essere rilevanti per l'originalità dello stile, sostenendo invece (dopo Emerson) che l'originalità sembra così rara e difficile perché generalmente soffochiamo la nostra unicità, il nostro “vero sé”, nascondendoci timidamente dietro «costumi e opinioni» della società⁵⁹. I veri artisti si distinguono resistendo a tali convenzioni così da rivelare «la proposizione secondo cui ogni uomo è un miracolo irripetibile; essi osano mostrarci l'uomo quale egli stesso è, quale lui solo è fino in ogni movimento dei suoi muscoli e, ancor più, che in questa rigorosa coerenza della sua unicità egli è bello e degno di considerazione, nuovo e incredibile come ogni opera della natura, e niente affatto noioso»⁶⁰.

⁵⁸ NIETZSCHE, *Schopenhauer come Educatore*, 359.

⁵⁹ Cf. *ivi*.

⁶⁰ *Ibidem*.

La retorica di Nietzsche, come quella di Emerson, suggerisce una netta dicotomia tra il “vero sé” unico dell’individuo e le abitudini sociali esterne che lo nascondono e lo soffocano. Tuttavia, una tale dicotomia è chiaramente problematica, soprattutto se teniamo conto della visione ontologica di Nietzsche. In primo luogo, se consideriamo l’unicità del sé come il prodotto della vasta e irripetibile combinazione di fattori che si coalizzano nella costituzione del sé, perché da questo “variegato assortimento” di fattori dovremmo escludere i fattori e i costumi sociali? Gli stili individuali nel parlare o nel camminare non divergono semplicemente da, ma si sviluppano attraverso, pratiche sociali condivise di linguaggio e azione corporea. Non solo il linguaggio, ma anche lo stile specifico e gli schemi del nostro movimento muscolare vengono [infatti] appresi in un contesto sociale. Poiché il sé individuale, anche nell’espressione della sua individualità, è socialmente costituito, non possiamo fare appello a un “vero sé” completamente separato e opposto ai costumi e alle credenze sociali.

Inoltre, la stessa metafisica di Nietzsche ripudia l’idea stessa di un individuo avente un “vero sé” fisso e autonomo, indipendente dai fattori che lo influenzano e inviolabile al mutare delle circostanze. La nozione stessa di «cose che hanno una qualità in sé» è, egli si lamenta, «una rappresentazione dogmatica con cui bisogna assolutamente finirla»⁶¹. «Nel mondo reale, ... assolutamente tutto è concatenato e condizionato»⁶²; «non restano delle cose, ma dei quanti dinamici, in un rapporto di tensione

⁶¹ NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1887-1888*, 271.

⁶² F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1888-1889*, volume VIII, tomo III delle *Opere di Friedrich Nietzsche*, ediz. italiana condotta sul Iesto critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1974, 126.

con tutti gli altri quanti dinamici: la cui essenza consiste nella loro relazione con tutti gli altri quanti»⁶³. Analogamente, il sé deve quindi essere un costrutto cangiante a causa di una varietà di elementi mutevoli che vengono coinvolti in un'unità di tensione dinamica e progressiva. Questa idea del sé, non come un essere fisso ma come un costrutto evolvente, è espressamente catturata nell'ingiunzione di Nietzsche a «diventare ciò che si è»⁶⁴, proprio come è prefigurata nel motto di Emerson «l'anima *diventa*»⁶⁵.

IV

La duplicazione del sé per includere non semplicemente ciò che si è già ma, cosa più importante, ciò che si può diventare è la seconda strategia di Nietzsche al fine di difendere lo stile come espressione di sé. È cruciale. Perché rende l'espressione (anzi l'averne stesso) del sé qualcosa di molto di più di un dato naturale automatico, già certo. Piuttosto, questo diventa un compito difficile e un risultato distintivo. Non più una presenza già raggiunta, il sé diventa un percorso di sviluppo verso un ideale più alto, e ciò che normalmente chiamiamo i nostri sé presenti non sono altro che frazioni complete della nostra traiettoria di sviluppo che si apre verso un futuro ulteriore.

⁶³ Ivi, 49-50.

⁶⁴ Si veda il sottotitolo del suo *Ecce Homo: Wie Man Wird, Was Man Ist*. L'idea appare anche nella *Gaia Scienza* come: «Che cosa dice la tua coscienza? Devi divenire quello che tu sei» (paragrafo 270). Si ricordi che quando Nietzsche scrisse la *Gaia Scienza*, egli stava rileggendo Emerson, e la prima edizione del libro porta come epigramma una citazione di Emerson. [NdT: Per maggiori dettagli, Shusterman rinvia all'introduzione di Walter Kaufmann alla sua traduzione inglese del libro di Nietzsche].

⁶⁵ EMERSON, *Self-Reliance*, 44.

Di conseguenza, l'originalità del sé non consiste in un'essenza fissa e sempre presente, bensì nel proprio nuovo e aperto percorso di sviluppo verso una più alta realizzazione personale. «Ognuno porta in sé, come nocciolo del suo essere, una unicità produttiva», ma «a quella unicità è connessa una catena di fatiche e di pesi»⁶⁶, e solo facendosi strada in questa catena di sviluppo si ottiene l'originalità. «Al mondo vi è un'unica via che nessuno oltre a te può fare: dove porta? Non domandare, seguila»⁶⁷. La legge fondamentale del tuo vero sé, «la tua vera essenza non sta profondamente nascosta dentro di te, bensì immensamente al di sopra di te»⁶⁸.

Ma ora, l'auto-stilizzazione distintiva difficilmente può essere catturata dal senso ordinario della richiesta di “essere te stesso”. L'auto-stilizzazione è originale, distintiva ed esigente proprio perché dobbiamo cessare di essere i nostri sé ordinari per diventare i nostri sé superiori. Questa richiesta non implica un ritorno alla propria natura originaria che è stata soffocata dalla cultura. Al contrario, questo progetto di auto-perfezione richiede cultura. Giacché il sé superiore non si trova già presente in se stessi, si deve cercare una guida per costruirlo. Sono quindi necessari degli esempi di sé superiori, per ispirarci e servire da modelli di emulazione, anche se, ovviamente, non di imitazione servile. In questo senso, Nietzsche loda Schopenhauer come “educatore”, come modello ispiratore, dal momento che possiamo stimare «tanto più un filosofo quanto più egli è in grado di dare un esempio»⁶⁹.

⁶⁶ NIETZSCHE, *Schopenhauer come Educatore*, 383.

⁶⁷ Ivi, 362.

⁶⁸ Ivi, 363.

⁶⁹ Ivi, 373.

Lungi dalla libera espressione della naturale unicità del sé, il *self-styling* qui implica “costrizione”, richiedendo non solo la cultura dei modelli, ma la rielaborazione e persino la rimozione del naturale mediante il talento. Occorre esaminare

«tutto quanto offre la [propria] natura in fatto d'energie e debolezze, e [inserire] quindi tutto questo in un piano artistico, finché ogni cosa non appare come arte e ragione, e perfino la debolezza incanta l'occhio. Qui si è aggiunta una gran quantità di natura secondaria, là si è eliminato un frammento di natura primaria: in tutti e due i casi, con un lungo esercizio e un quotidiano lavoro. Qui il brutto che non si lascia sopprimere resta nascosto, là, lo si è trasformato in sublime»⁷⁰.

Questa difesa dell'occultamento mostra quanto siamo lontani dall'idea che l'originalità significhi un'onesta espressione di sé o semplicemente essere ciò che si è. L'idea di un sé superiore e rinnovato sembra invece richiedere di camuffare e trasformare ciò che siamo, in modo da diventare qualcosa di migliore. Come dobbiamo risolvere l'apparente contraddizione tra queste ingiunzioni a essere ciò che siamo e tuttavia anche ad essere ciò che non siamo ma che dovremmo sforzarci di diventare? Come riconciliare la nozione di stile originale come onesta espressione di sé con quella di talentuosa auto-trasformazione?

Tali domande possono sembrare irrilevanti per pensatori come Emerson e Nietzsche, perché essi notoriamente non disprezzano l'idea di *coerenza*. Si ricordi, tuttavia, che è proprio la loro insistenza sulla coerenza del carattere o del gusto che consente loro di essere liberi da altre (a loro avviso, più piccole) forme di coerenza. Per Emerson, “l'integrità” della mente individuale da cui scaturisce l'azione garantisce la maggiore coe-

⁷⁰ NIETZSCHE, *La Gaia Scienza*, 167.

renza del comportamento che può sembrare capriccioso e incoerente⁷¹. «Non temiate mai di non essere coerenti in una varietà qualsiasi di azioni: perché le azioni siano armoniche, per quanto dissimili possano sembrare, basta che ognuna di esse sia naturale e onesta nel suo momento»⁷². Lo stesso vale per Nietzsche. Sebbene orgoglioso delle sue «molte possibilità di stile — forse la più molteplice arte dello stile di cui un uomo abbia mai disposto»⁷³, egli insiste che a modellare la propria variegata espressione deve essere una sola arte dello stile – voce e gusto definitivi. In un carattere artisticamente costruito deve essere [evidente come] «la costrizione imposta da uno stesso gusto a dominare e a plasmare nel grande come nel piccolo: se il gusto era buono o cattivo, ha meno importanza di quel che si pensi — è sufficiente che esso sia un gusto unitario!»⁷⁴.

Wittgenstein, che certamente è molto preoccupato per la coerenza logica, sembra tuttavia impigliato nello stesso paradosso etico del doppio sé, con la sua richiesta di espressione onesta di ciò che si è e di sforzo perfezionista per rendersi altro e migliore. “Migliora te stesso”, diceva spesso, “e migliorerai il mondo”⁷⁵. «Se la vita è problematica, è segno che la tua vita non si adatta alla forma della vita. Devi quindi cambiare la tua vita»⁷⁶. Eppure, come conciliare questo ideale di auto-trasformazione migliorativa con la sua già citata affermazione per la quale «è

⁷¹ Cf. SR, 33.

⁷² SR, 38.

⁷³ NIETZSCHE, *Ecce Homo*, 313.

⁷⁴ NIETZSCHE, *La Gaia Scienza*, 167.

⁷⁵ Citato dalla biografia di R. MONK, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*, Penguin, New York 1991, 17-18 (traduzione nostra).

⁷⁶ WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi*, 61.

già un avvio di buona originalità non voler essere quel che non si è»⁷⁷?

La soluzione più plausibile, credo, è sostenere che i propri tentativi di talentuosa auto-trasformazione devono iniziare con un chiaro riconoscimento e una vera espressione di ciò che si è già. Come lo stesso Wittgenstein suggerisce, «una confessione dev'essere una parte della nuova vita»⁷⁸; perché «non sarà mai grande colui che si mistifica abbandonandosi alle illusioni»⁷⁹. In breve, bisogna costruire sul proprio sé già esistente — i propri talenti, le potenzialità, le inclinazioni più promettenti, ma non ci si deve accontentare di esse. Si può arrivare al proprio sé superiore solo attraverso il punto di partenza del proprio sé presente. Se non si ha un vero talento per la musica ma solo per la matematica, si dovrebbe cercare il proprio sé superiore non come musicista ma come matematico. Per quanto si possa ammirare una vita rivoluzionaria “al limite”, si può nondimeno avvertire che una vita del genere potrebbe non essere adatta ai propri talenti e sensibilità. Parafrasando Samuel Johnson (che fa eco ai sentimenti di Montaigne), eroi così radicali (siano essi santi, stoici o il Superuomo nietzscheano) dovrebbero essere ammirati ma non imitati, almeno non dalla maggior parte di noi, i cui gusti, talenti e circostanze sono altrove.

Il paradosso di “come diventare ciò che si è” — ovvero essere fedeli a se stessi e allo stesso tempo diventare un altro sé superiore — potrebbe essere risolto trasformando abilmente se stessi — e a modo proprio — nei termini dei dati e delle potenzialità già esistenti. Certo, questo messaggio ragionevole suona

⁷⁷ Ivi, 116.

⁷⁸ Ivi, 47.

⁷⁹ Ivi, 99.

molto meno accattivante della retorica paradossale nella quale Nietzsche lo avvolge. Ma è nondimeno degno di enfasi, e forse ottiene questa enfasi con più forza proprio attraverso il fascino della sua paradossale formulazione.

Una ragione per insistere nell'essere se stessi nel trasformare se stessi è lo stare in guardia dall'auto-trasformazione secondo un modello già dato e standardizzato del sé superiore. Eroi o stimati modelli di vita sono sempre già presenti e influenti nella vita sociale e possono soffocare nuove espressioni con il loro potere di comandare l'emulazione conformista. Nel raccomandare l'autotrasformazione migliorativa, Emerson, Nietzsche e Wittgenstein esortano quindi a essere se stessi nel senso che non esiste un sé superiore unico che deve essere realizzato da tutti. Non esiste uno stile di vita che tutti dovrebbero adottare; più di un modo di vivere, anzi innumerevoli modi, possono adattarsi a ciò che Wittgenstein chiama "lo stampo della vita". Questa sintesi del migliorismo con l'individualismo sperimentale e pluralista esprime lo spirito pragmatista. Così il rispetto (troppo spesso assente in Nietzsche) per i modi più semplici e ordinari in cui viviamo, si unisce nondimeno al desiderio di vivere meglio⁸⁰.

⁸⁰ Tratto questi argomenti in modo molto dettagliato in *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*, Routledge, New York 1997, cap. 1-3 e 5, dove evidenzio anche la cruciale dimensione sociale dell'autorealizzazione che è talvolta oscurata dall'individualismo spesso unilaterale di Emerson, Nietzsche e persino Wittgenstein. I contesti sociali e le tradizioni culturali sono, a mio avviso, proprio ciò che fornisce all'individuo le risorse per l'autoespressione distintiva, compreso il cruciale riscontro critico che può avvisare o riformare il sé quando si sta smarrendo. In effetti, un modo per spiegare la differenza tra il genio individuale e l'irritante eccentricità è, in termini di un qualche tipo di adattamento produttivo tra il genio individuale e la società, un adattamento che non deve essere mera conformità.

V

Le nozioni miglioriste di stile e genio sollevano un altro paradosso da svelare. Anche se definito in termini di carattere, lo stile rimane (nelle parole di Nietzsche) «un'arte grande e rara» che richiede «un lungo esercizio e un quotidiano lavoro»⁸¹. Allo stesso modo è noto che il genio fa affidamento su un prodigioso potere di volontà, coraggio e paziente diligenza, richiedendo (nei termini termodinamici di Thomas Edison) una forte traspirazione più che un'ispirazione vertiginosa. Il genio, per Wittgenstein, dipende dalla forza di volontà e dal coraggio perseverante del carattere, poiché gli ostacoli che deve superare sono «una difficoltà della volontà, non dell'intelletto»⁸². «Il coraggio, non la maestria; nemmeno l'ispirazione è il granello di senape che cresce fino a diventare un grande albero»⁸³. «Il genio è *coraggio nel talento*»⁸⁴. «Il *coraggio* è sempre originale»⁸⁵. Allo stesso modo Emerson e Nietzsche, nella loro ricerca perfezionista di *self-styling* auto-appagante, insistono su questa coraggiosa volontà di strenuo impegno.

Noto per aver predicato la virtù dell'egoismo, Nietzsche insiste sul fatto che la grandezza richiede la “risoluta” forza di volontà, non solo la “pazienza” di sforzarsi e “di soffrire” nel *self-styling*, ma «la forza e il volere di *causare* grandi dolori»⁸⁶; una determinazione “perseverante” di ignorare le distrazioni degli altri per “mantenere la propria strada” nel perseguimen-

⁸¹ NIETZSCHE, *La Gaia Scienza*, 167.

⁸² WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi*, 45.

⁸³ Ivi, 80.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ivi, 76.

⁸⁶ NIETZSCHE, *La Gaia Scienza*, 186.

to dell' "obiettivo" del *self-styling* — «di diventare quelli che siamo», dei sé [che sono] «i nuovi, gli irripetibili, gli inconfontabili, i legislatori-di-se-stessi, i creatori-di-se-stessi!»⁸⁷. Nel raccomandare l'auto-perfezionante "fiducia in se stessi", Emerson similmente sollecita un energetico "arduo" impegno, una volontà di perseguire il proprio percorso e di rinunciare alle pretese e alle convenzioni degli altri. Un uomo deve "fidare in se stesso"⁸⁸ e mantenersi "fedele alla sua volontà" con "coraggio e costanza"⁸⁹ al fine di realizzare il suo genio, di raggiungere l'adempimento della "cultura individuale"⁹⁰. Egli deve rinunciare alle seduzioni della società, anche ai legami naturali della famiglia quando questi distruggono la sua concentrazione nel «continuo sforzo di innalzarsi al di sopra di se stesso, di toccare una vetta superiore all'ultima vetta»⁹¹. «Il genio», scrive Emerson, «è il potere di lavorare meglio e con più energia»⁹².

Ma nonostante tutto questo strombazzare di sforzo volontario e impegno auto-motivato, non abbiamo sentito riverberare altrettanto forti i toni di uno spontaneo e involontario auto-abbandono? Piuttosto che preoccuparsi di sé, il genio, afferma Nietzsche, «è necessariamente un dissipatore: lo *spendersi* è la sua grandezza ... L'istinto dell'autoconservazione è, per così dire, sospeso»⁹³. Crescere verso la grandezza e creare se stessi significa «vivere pericolosamente»⁹⁴ e «saper perdersi per qualche tempo,

⁸⁷ Ivi, 196.

⁸⁸ Cf. SR, 47.

⁸⁹ SR, 46.

⁹⁰ SR, 51.

⁹¹ R.W. EMERSON, *Circles*, in POIRIER, *Ralph Waldo Emerson*, 168.

⁹² R.W. EMERSON, *The Transcendentalist*, in POIRIER, *Ralph Waldo Emerson*, 105.

⁹³ NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli*, 145.

⁹⁴ NIETZSCHE, *La Gaia Scienza*, 164.

se vogliamo imparare qualche cosa da ciò che non siamo noi stessi»⁹⁵, e quindi arricchirsi. «Non può esserci grandezza senza abbandono»⁹⁶, fa eco Emerson. Il cerchio più alto dell'Anima a cui giungono i nostri sforzi di cultura individuale sta proprio nel «dimenticar noi stessi, di perdere la nostra sempiterna memoria ... di fare qualche cosa senza sapere il come o il perché»⁹⁷, essere infusi e sopraffatti dallo spirito del genio divenendone lo strumento. Genio, quindi, significa arrendere la volontà personale, l'orgoglio e l'ego a qualcosa più alto del sé, qualcosa che nondimeno dà al sé la sua vera distinzione al di là di ogni peculiarità egoistica.

«Vale davvero la pena di fare quel che faccio?»⁹⁸ chiede Wittgenstein, che immediatamente risponde: «Certo, ma solo se riceve una luce dall'alto. E se è così, – perché dovrei preoccuparmi di non venire derubato dei frutti del mio lavoro?»⁹⁹. Il valore del genio va oltre le meschine pretese della proprietà personale e dell'orgoglio dell'ego. Potenziate da quella geniale “luce dall'alto”, non si ha bisogno di volontà impegnata o coscienza calcolatrice. Le regole di spontaneità; gli strumenti meccanici sono trasformati in strumenti ispirati del nostro pensiero, poiché siamo diventati gli strumenti pensanti di una forza più profonda. «Io penso effettivamente con la penna», ha scritto Wittgenstein, «perché la mia testa spesso non sa nulla di ciò che la mia mano scrive»¹⁰⁰.

⁹⁵ Ivi, 179.

⁹⁶ EMERSON, *Works and Days*, 181.

⁹⁷ EMERSON, *Circles*, 175.

⁹⁸ WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi*, 112.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ivi, 44.

Come dobbiamo conciliare il paradosso [per il quale] dobbiamo spingere e disciplinare noi stessi per il genio pur dovendo comunque “lasciar andare” e abbandonare noi stessi per poi alla fine raggiungerlo? Come il genio e lo stile possono essere raccomandati all’individuo come progetto di duro lavoro e volontà coraggiosa, quando sono celebrati anche come espressione spontanea di forze [che sono] al di là degli sforzi e del potere volontari del sé? La natura spontanea e l’impegno intenzionale possono sembrare inconsistenti, ma se coordinati attraverso fasi integrate in una più alta armonia di azione, insieme producono i risultati più potenti. Il trucco, a quanto pare, è di dirigere i nostri sforzi sinceri al punto in cui forze spontanee, involontarie e più che personali possono essere fruttuosamente messe in gioco.

Se questo suona come un vuoto mantra di speranza mistica, può essere dimostrato dai fenomeni più naturali e più banali dell’azione riuscita. «Non maciniamo granturco né solleviamo il telaio con la nostra forza», scrive Emerson, «ma costruiamo un mulino in una posizione tale da far suonare il vento del nord sul nostro strumento». E lo stesso vale per il lavoro manuale: «facciamo poche cose con la forza muscolare, ma poniamo noi stessi in atteggiamenti tali da portare la forza di gravità, cioè il peso del pianeta, a sostenere la vanga o l’ascia che impugnamo». In breve, «noi non cerchiamo di usare la nostra, ma di mettere in opera una forza pressoché infinita»¹⁰¹. Eppure tutto il nostro ingegno, forza e impegno potrebbero essere necessari per metterci in quella posizione fondamentale. Wittgenstein riconduce questo punto più chiaramente sul versante del genio ridistribuendo la sua immagine di luce creativamente potente. «Il genio non ha

¹⁰¹ EMERSON, *Art*, 42.

maggior luce di un altro onest'uomo — ma concentra questa luce, mediante una lente di un certo tipo, su un punto focale»¹⁰².

Elaborando questa immagine in accordo con il pluralismo abbracciato da questi pensatori, potremmo anche arricchirla con un'inflexione di genere tipicamente assente dalla loro prosa. Per portare la propria luce a catturare la scintilla dello stile e farla ardere nel genio, ogni persona deve fare i conti con il proprio colore e spessore della lente, il proprio oggetto e il proprio raggio di messa a fuoco, la propria inclinazione del terreno, il proprio azimut verso il sole. Ecco un compito sia per l'attenta diligenza che per il pericoloso abbandono, [quello] di spingersi intensamente al limite, e andare ancora oltre per poi lasciar andare. Ma ognuno deve trovare — attraverso la prova, il coraggio, l'onestà — il proprio, mutevole bilanciamento di questi elementi. E così chiudiamo con un ultimo paradosso: come per altre presunte sublimità, la formula finale del genio e dello stile sta nei dettagli non formulabili della pratica attuale.

¹⁰² WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi*, 74.