

La scrittura filosofica di Guido D. Neri

di Chiara Zamboni
chiara.zamboni@univr.it

Working on the principle that the style of writing outlines any trace of truth, I read Guido Neri's works in order to reconstruct the expressive style of his writing as a sign of his peculiar way to engage himself philosophically. I have dwelled on certain issues: first of all the step backward recognized in his attention to get back to the symbolic conditions of the expressiveness of the reality; then the obliquity of the style as figure of an embodied relationship with the world. Thirdly his philosophical appointment, in dialogue with others and with the verticality of historical time, accompanied by a clear and exalted work of writing through which he has constantly taken distances from the feature of a philosophical writing expert. Finally I showed some hot topics of his thought that crossed it as the main themes both of his working and of his life: I refer in particular to the passivity and to the aesthetic experience.

Anna Maria Ortese scrive nell'introduzione a *Il mare non bagna Napoli*: «Pochi riescono a comprendere come nella scrittura si trovi la sola chiave di lettura di un testo, e la traccia di una sua eventuale verità»²⁰⁵. Questo vale anche per la scrittura filosofica, che si struttura su un ritmo, su certe disposizioni del discorso, su forme che vanno dalle argomentative alle assertive, ed è volutamente veloce o lenta. Con questa chiave desidero rileggere i testi di Guido D. Neri e ricostruirne lo stile di scrittura come segno indiretto del suo modo di collocarsi in rapporto alla verità filosofica.

Passo indietro

Mentre Guido in presenza aveva un piacere divertito, ironico, nell'aprire polemiche filosofiche su più questioni, che andavano dagli eventi più immediati storici e politici al significato di alcune idee e alla messa alla prova con domande contropelo della saldezza delle posizioni di chi era in dialogo con lui, molto diverso si presenta nel suo stile di scrittura.

Nei testi il tono è piuttosto quello di chi opera un passo indietro, ritornando là dove tutti cercano di andare oltre, come potrei dire adattando

²⁰⁵ A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano 1994, p. 9.

un aforisma taoista. Assume cioè l'andamento filosofico che non si affretta verso le conclusioni di pensiero, ma immerge il gesto espressivo di pensatori e artisti in un contesto storico mostrando come quel gesto significante, quell'idea, si ponga in una relazione complessa con il tempo a loro presente che era opaco, non lineare e in cui ognuno di loro assume una scommessa. Impossibile per Guido scrivere ad esempio di Ernst Bloch senza aver presente l'impegno di Bloch per mostrare come il presente sia pregno di possibile in una Repubblica democratica tedesca che si avvia a pensare che il socialismo reale sia invece pienamente realizzato e che il sentimento soggettivo sia "estraniato" se non riconosce tale realizzazione²⁰⁶.

Il passo indietro consiste allo stesso tempo nel mostrare come occorra ogni volta di nuovo tornare sulle condizioni simboliche della dicibilità del reale, anche in questo caso senza affrettarsi al risultato del pensiero, ma con attenzione alla movenza, ai nuclei teorici che lo rendono possibile.

Questo lo si può dire in genere per gli scritti di Guido. Paradossalmente lo si nota anche di più in quelli nei quali apre una polemica diretta. Non sono molti, perché in genere cercava non tanto di polemizzare con i filosofi, ma di commentare il pensiero di quelli che gli permettevano di mostrare come la realtà non è chiusa su se stessa, ma ci impegna in quanto il processo di soggettivazione va di pari passo con un gioco aperto con essa. Per cui attraverso il commento di testi come quelli di Husserl, Merleau-Ponty, Bloch, era sempre sotterranea e viva la sua polemica nei confronti di chi invece pensava a mondi oggettivi e a soggetti ridotti a semplici fatti per una tracotanza manipolatrice della realtà di cui sono alleate alcune specifiche correnti filosofiche.

Per questo si nota ancora di più il passo indietro di cui parlavo all'inizio proprio là dove Guido entra in una polemica aperta con le idee di un preciso pensatore. Mi riferisco al saggio *Caravaggio e la scuola del silenzio*²⁰⁷. In questo caso il suo antagonista è Marc Fumaroli, noto studioso della lingua e

²⁰⁶ Cfr. G.D. Neri, "Realtà e realizzazione (Bloch e il socialismo realmente esistente)", *aut aut*, n. 173-174 (1979), pp. 89-106, ora in Id., *Il sensibile, la storia, l'arte*, ombre corte, Verona 2003, pp. 66-80.

²⁰⁷ G.D. Neri, "Caravaggio e la scuola del silenzio", *aut aut*, n. 280-281 (1997), pp. 139-156, ora in Id., *Il sensibile, la storia, l'arte*, cit., pp. 338-335.

della civiltà europea, in particolare francese, che ha dedicato speciale attenzione all'arte della conversazione. E si sente già per questi interessi una certa insofferenza ironica di Guido. Il testo di Fumaroli con il quale entra in conflitto in questo saggio è *La scuola del silenzio*, in quanto contiene una interpretazione dell'opera di Caravaggio che riduce la sua pittura ad una variazione delle idee della Controriforma. Questo a causa della tonalità melanconica e di cupo patetismo della sua pittura che mostrerebbe la sintonia tra Caravaggio e una corrente culturale agostiniana pregiansenista²⁰⁸. Tale interpretazione di Fumaroli restringe la pittura ad essere espressione di idee presenti nel suo ambiente.

È proprio su questo che Guido apre lo scontro. E subito, nelle prime pagine afferma quella che è la posizione che lui stesso porta: la grande pittura non è mai trasposizione figurata del concetto, bensì «è un insieme di significazioni figurali, che si affaccia diversamente nel mondo, che ne inaugura un diverso senso d'essere e che in definitiva sa scoprire in cielo e in terra molte più cose di quanto non ne conosca la contemporanea filosofia»²⁰⁹. Guido ha molta attenzione per noi lettrici e lettori, dunque prepara bene il terreno della questione, senza tergiversare sulla posizione che considera valida. Subito dopo descrive la posizione di Marc Fumaroli in modo preciso, minuzioso sia, credo, per riguardo a chi legge, che può non conoscerla, sia per restituire alle idee dell'avversario il massimo di intelligenza e perspicacia pur nell'errore. Ma poi stringe sull'idea che propone e cioè che il *logos implicito* della pittura segue una direzione non coincidente con i discorsi del suo tempo, anche se nasce in un rapporto intimo con il mondo condiviso²¹⁰.

In questo scontro non è presente solo la presa di posizione di Guido a favore del *logos implicito* della pittura e della discontinuità del mondo aperto da Caravaggio, ma vi avverto anche un certo gusto sensuale per l'esistenza unito ad una meditazione drammatica delle pieghe della vita che lo portava a prendere le distanze sia da una cultura raffinata, ma che può diventare di maniera, come quella della civiltà della conversazione amata da

²⁰⁸ Cfr. *ivi*, p. 344.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 339.

²¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 345.

Fumaroli, sia da una cultura armonizzante tra terra e cielo espressa dalla pittura rinascimentale e poi ripresa nella Controriforma. Scrivere della pittura di Caravaggio ha significato per lui anche interrogarsi cosa sia esistenza autenticamente religiosa, il dramma e la solitudine della vita e della morte, la presenza della luce in uomini e donne umili, vicini, concreti.

Tutto questo con il senso necessario di lavorare sulle linee portanti del pensiero, ma sempre di sbieco, con andamento laterale.

La via obliqua

Così l'andamento delle pagine di Guido è obliquo, laterale. Non ha una scrittura che ponga il proprio oggetto di fronte a sé, affrontandolo di slancio. Questa entrata indiretta è espressa con semplicità ed ironia quando Guido scrive che lo spettacolo del mondo ci è stato dato senza didascalie²¹¹. È una frase scherzosa in uno dei testi in cui parlando di filosofia Guido parla di sé e del suo essere stato genitore e insegnante quindi in contatto con bambini, adolescenti, ma, aggiunge, è una frase che riguarda altrettanto bene gli adulti. Se non possiamo porre didascalie al mondo, siamo in grado però di esprimere il nostro legame con esso senza immaginarci di portarlo ad una chiarezza senza ombre.

Questo è vero non solo per quanto riguarda il contatto percettivo con il mondo e la risposta che ne ricaviamo, ma anche per il nostro partecipare del mondo storico. Aspetto a cui Guido teneva moltissimo sottolineando che non esiste una differenza di statuto tra percezione e storia. Commentando il pensiero di Merleau-Ponty, scrive: «Nel mondo storico [...] ci muoviamo come verso il mondo circostante quale ci è annunciato nella nostra vita corporea e sensibile»²¹². Per questo la scrittura del mondo non ne può essere una rappresentazione, come se fossimo in grado di costruire uno specchio piano della realtà, ma si impegna ad un pensiero laterale, mai concluso e proprio per questo coinvolto, rigoroso e senza deviazioni.

²¹¹ Cfr. G.D. Neri, "Metafisica dei bambini paragonata a quella degli adulti", in Id., *Il sensibile, la storia, l'arte*, cit., p. 152.

²¹² G.D. Neri, "Storia e possibilità", *aut aut*, n. 232-233 (1989), p. 87, ora in Id., *Il sensibile, la storia, l'arte*, cit., p. 213.

Paradossalmente questo andamento obliquo, obbligato dalla latenza e dalla opacità che viviamo per il nostro essere del mondo – l’incarnazione – ci impegna esistenzialmente e politicamente in modo più radicale di un pensiero certo e di un’appartenenza politica. Essere incarnati ci vincola a tener conto politicamente dell’atmosfera storico-percettiva che sperimentiamo.

Così la scrittura, pur essendo una pratica di pensiero consapevole di sé, ha bisogno di restare fedele al contatto con il mondo storico-percettivo prima della scissione tra esterno e interno²¹³. Scissione che tuttavia viene fondata nell’atto stesso dello scrivere. Il linguaggio, noi sappiamo, porta nelle sue stesse regole grammaticali la separazione tra il soggetto e l’oggetto del discorso.

Il soggettivismo relativistico era del tutto estraneo al pensiero di Guido, non solo nell’andamento della scrittura ma anche nel suo stile esistenziale. Credo per il fatto che quello che potremmo chiamare processo di soggettivazione era in lui interno ad una sua fedeltà alla risposta che il mondo gli offriva. Le interrogazioni che egli poneva al mondo erano prima di tutto di ordine percettivo per essere più autenticamente interrogazioni di senso.

Il soggettivismo relativista ha un fondo nichilista, in quanto recide i legami segreti con il mondo attraverso il taglio della decisione. Guido in alcune lezioni su Heidegger aveva mostrato la problematicità del concetto di decisione in *Essere e tempo* e nel discorso per l’assunzione del rettorato del 1933. L’impegno e la presa di posizione può seguire altre vie – più fertili –, diverse dall’atto della decisione.

Come dicevo, il processo di soggettivazione risulta nei suoi scritti come risposta alle questioni filosofiche nate dalla fedeltà rinnovata al legame con il mondo naturale e storico. Per questo, quando lo si legge, Guido appare riservato e allo stesso tempo impegnato in ogni passaggio secondo una tonalità appassionata. Si tratta di illuminare gli aspetti del commercio con il mondo attorno a punti focali di idee-figurazioni, idee-matrici. Era per lui chiaro che fare filosofia era questione che riguarda l’esistenza.

²¹³ Cfr. *ivi*, p. 219.

L'effetto nel leggerlo è che la scrittura ha una lentezza orientata. Niente della velocità delle pagine filosofiche di Gilles Deleuze, né della trasparenza apodittica, in realtà fortemente problematica, di Simone Weil. Si tratta di testi che hanno una chiarezza bella, che provoca piacere.

Mi vorrei fermare sulla qualità di questa chiarezza non oggettivante. Tornerei al saggio che Guido dedica a Caravaggio perché mi sembra che, parlando dell'arte del pittore, egli scriva un poco anche di sé. Di Caravaggio annota che egli «apre un nuovo modo di vedere il mondo e le cose, con i mezzi della pittura. I quali prevedono un'attenzione non solo al “che cosa” ma anche al “come” e al loro intreccio»²¹⁴. Aggiungerei che, come non si può considerare un pittore solo per i contenuti simbolici delle sue opere, così anche la scrittura filosofica non si trascende puramente e semplicemente nelle idee, ma il “come” dello scrivere è intrecciato in modo indissolubile con il “che cosa”.

Guido mostra come l'apertura di una nuova dimensione dell'essere provocata dalle opere di Caravaggio sia debitrice a quel che Caravaggio rivendicava per sé: una buona manifattura piuttosto che la riflessione sulle idee²¹⁵. Di valore è il mestiere di pittore nella sua qualità artigianale.

Allora vorrei proporre un'analogia. È vero che Guido si è sempre confrontato con il dibattito in corso sulle questioni che gli sembravano urgenti. Lo ha fatto non tanto per una correttezza professionale, quanto per la necessità interiore di scrivere in relazione ad altri e non in solitudine. Allo stesso tempo la sua scrittura mostra il desiderio di un lavoro filosofico ben fatto, artigianale. Si avverte infatti un mestiere in rapporto alle parole, alla costruzione delle frasi, all'intenzione complessiva di un suo testo, che crea un effetto di serenità problematica. Uso a questo proposito la parola onestà, intendendo per onestà il dare tutto ciò che si ha agli altri senza barare, senza restare in una nebbia fumosa. Senza giochi di prestigio, ma anche senza l'intenzione di porsi come un professionista della scrittura filosofica, cosa che non era affatto.

²¹⁴ G.D. Neri, “Caravaggio e la scuola del silenzio”, in Id., *Il sensibile, la storia, l'arte*, cit., p. 351.

²¹⁵ Ivi, p. 339.

Del resto provava una certa fatica a scrivere, che non emerge nelle pagine lette, ma di cui parlava a volte, imputandola ad una mancanza di contesto. Penso gli mancasse il favorevole contesto degli anni '60 e '70 in Europa e della cultura fenomenologico-marxista, che in quel periodo aveva avuto risvolti originali, e a cui aveva contribuito. Ma credo che questo avesse a che fare anche con il mestiere della scrittura filosofica, che per lui non era mai scontato e mai acquisito una volta per tutte: un lavoro artigianale che proprio nel suo provare e provarsi lo guidava nell'andare obliquamente rischiando il presente storico a cui partecipava a partire dall'atmosfera che sensibilmente percepiva.

Gli era, per impostazione teorica, del tutto estraneo dunque un testo come quello di Max Weber, *Il lavoro intellettuale come professione*, che anzi segna esattamente la scissione simbolica ed esistenziale che Guido ha criticato direttamente, non solo opponendogli alcuni elementi essenziali della fenomenologia, ma anche con il suo stile di pensiero attento al “come” intrecciato al “che cosa”.

In questo senso mi sembrano molto belle le pagine iniziali del saggio che egli dedica al commento di un testo di Husserl, *Terra e cielo in un manoscritto husserliano del 1934*²¹⁶. Descrive il vecchio filosofo angosciato per la situazione che si è venuta a creare in Germania dopo il 1933, per la libertà minacciata che lo tocca personalmente e con lui il senso stesso del vivere in Europa. Eppure – e in un certo senso non a caso – è proprio in quegli anni che Husserl ragiona sulla scissione che si è venuta a creare tra l'esperienza umana della Terra come suolo e la concezione della Terra come pianeta formulata in astrofisica. È una scissione che rimanda alla più vasta frattura tra esperienza umana e risultati scientifici, a cui Husserl non si arrende e a cui imputa la crisi non solo delle scienze europee, ma anche dell'intera cultura europea, che lo stava profondamente coinvolgendo.

In tale contesto così sfavorevole Husserl – annota Guido – procedeva con fatica ma con costanza nel suo lavoro filosofico, che in un certo senso diventava una pratica di vita che gli permetteva una certa calma. E d'altra

²¹⁶ G.D. Neri, “Terra e cielo in un manoscritto husserliano del 1934”, *aut aut* n. 245 (1991), pp. 19-44, ora in Id., *Il sensibile, la storia, l'arte*, cit., pp. 89-113.

parte aveva bisogno di calma per affrontare questioni filosofiche che erano così essenziali per comprendere quel che avveniva nella Germania nazionalsocialista, vicende che lo stavano soffocando.

Avendo ricostruito queste condizioni esistenziali, Guido ci introduce al testo di Husserl, estremamente stratificato e immaginativo. Quel che mi interessa sottolineare è come egli veda in Husserl l'esperienza di un sentire con tutto se stesso il presente storico, che, in risonanza a ciò, lo porta al gesto filosofico di toccare i nodi simbolici della scissione che attraversa la cultura europea e dunque anche la sua esistenza così angosciata.

Nuclei di incandescenza

Pur nello stile pacato si possono individuare facilmente nei suoi testi dei punti di incandescenza che ritornano. Possiamo immaginarli come forze di attrazione. Calamite. Sicuramente sono facilitata dal fatto di aver ascoltato più volte Guido parlare dei temi che trovo negli scritti. E quindi so che mi hanno orientato anche un gesto, un brillio degli occhi, una tonalità più intensa della voce.

Uno di questi è il gusto filosofico ed esistenziale per la passività. È una nucleo-matrice che attraversa i testi. La si trova quando contrappone al Marx de *Il Capitale* il Marx degli scritti giovanili, dove mostra come la bellezza sia misura della prassi. Si ricordi anche in questo senso l'attenzione di Guido ai residui di immaginazione e di sogno nel presente quando parla di Ernst Bloch. E del resto affronta direttamente il tema della passività là dove porta una critica a *Vita activa* di Hannah Arendt, che per il resto valorizza.

Si può collegare direttamente a questo l'altro intenso punto d'incandescenza, cioè l'attenzione appassionata per la dimensione estetico-sensibile messa in circolo con le idee, ma mai riducibile ad esse. La passione di Guido per valorizzare l'esperienza estetico-sensibile non è guidata solo dal desiderio di liberare la percezione dalla lettura oggettivistica che fa del

mondo una realtà di fatto²¹⁷. Risulta anche leva per sviluppare una critica nei confronti di un conformismo di maniera, per riaprire il pensiero, per restituire all'esperienza il suo valore sorgivo, e criticare così quelle scienze dell'uomo che lo riducono a uomo di fatto e quelle organizzazioni economiche e politiche che lo oggettivano come risorsa del sistema.

Credo che la verità, a cui Guido era legato, abbia a che fare con questi punti di intensità che tessono ora in modo palese ora segretamente la scrittura. Quando sono coglibili tra le righe, hanno una forza orientante forse più vitale di quando sono esplicitati.

Può essere ripreso a questo proposito quello che Guido scrive all'inizio del suo saggio su Wolf Biermann: «C'è un modo di essere nella verità che non si esprime necessariamente in una serie di proposizioni tutte vere»²¹⁸. Certo parlava della Germania dell'Est negli anni '60 e '70, ma può essere riproposto proprio per commentare la scrittura filosofica di Guido: c'è un modo di essere nella verità che non si esprime solo in quel che si dice, ma nel come lo si dice e nel come ci si colloca esistenzialmente rispetto a quel che si è detto.

Mi sembra che Laura Boella sappia dire molto bene tutto questo: «La sua scrittura, che fu sempre concisa e essenziale, e di una sobrietà straordinaria, che parlasse di socialismo reale o di Caravaggio, rimane la prova migliore di una sorta di evidenza di uno stile e di una vita filosofica»²¹⁹.

²¹⁷ Cfr. su questo aspetto del pensiero di Guido quel che scrive P. Gambazzi, "L'estetico, la pittura e l'evento-Caravaggio". A proposito di alcuni scritti di Guido D. Neri", *Materiali di estetica*, 11 (2004), pp. 83-100, qui in particolare pp. 90-94.

²¹⁸ G.D. Neri, "Wolf Biermann con il 'diavolo Havemann'. Berlino negli anni del 'socialismo sviluppato'", *aut aut*, n. 159-160 (1977), p. 31, ora in Id., *Il sensibile, la storia, l'arte*, cit., p. 246.

²¹⁹ Laura Boella in un piccolo libro pubblicato nel maggio 2002, subito dopo la morte di Guido D. Neri: *Quando tra noi muore un filosofo. Ricordo di Guido D. Neri*, a cura di amici, colleghi, studenti, Tipografia Viciguerra, Pizzighettone 2002, p. 26.