

La maturità come stile - Maturity as a style

di Andrea Tagliapietra (Università Vita e Salute –
san Raffaele, Milano)

This essay traces the story of the idea of maturity as biographical, artistic, and pedagogical style, conceiving it as a capacity to take care of the other that, in turn, is condition for the care of the self. This idea entails a conception of time as that constitutive and natural condition of our own being that can only be apprehended through the experience of pain, the true measure of our limit as human beings.

Keywords: style, proportion, time, pain, experience.

Sommario 1. Difficile maturità, impossibile maturità; 2. Maturità e misura; 3. La maturità e il tempo che siamo; 4. Maturità, tardività e stile; 5. La ferita di Chirone: la maturità e la cura

1. *Difficile maturità, impossibile maturità*

Non deve stupire la rarità, se non i vuoti e le palesi mancanze, in cui ci s'imbatte cercando le tracce dell'idea di "maturità" nelle opere del canone filosofico, soprattutto moderno. "Maturità" è una nozione che appartiene al mondo della vita, all'esistenza concreta e all'esperienza delle singolarità. Di certo non rinvia all'universalità del concetto, che ne conserva una pallida eco metafisica nell'idea di adeguamento di ciascuna forma individua alla sua essenza. Per esempio nella famosa dottrina aristotelica dell'atto e della potenza, di cui lo stesso Aristotele, nel libro IX della *Metafisica*, afferma che non vi può essere definizione, ma solo intuizione per via analogica¹. L'analogia è, nella vasta e articolata tradizione del pensiero occidentale, il luogo dove spesso si cela il rinvio al piano dell'esperienza². L'endiadi di potenza e atto descrive un modo dell'essere che diviene: in particolare là dove il mutamento è ricondotto a una proprietà intrinseca del medesimo ente diveniente. Ecco allora che l'atto è il pieno, completo e perfetto raggiungimento del proprio fine da parte dell'ente in questione, là dove si

¹ Aristotele, *Metafisica* IX, 6, 1048a 36-37.

² Per i riferimenti in proposito cfr. A. Tagliapietra, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017.

presuppone una struttura ontologica della realtà modellata sulla manifestazione della *physis*, ossia sul disegno teleologico della natura.

Tra gli esempi che Aristotele offre nelle pagine della *Metafisica* non si annoverano quelli, di scolastica memoria, del seme che diventa albero o dell'uovo che diventa gallina, ma ci sono, fra gli altri, quello del fanciullo e dell'adulto e quello del seme di frumento e del grano maturo³. Quanto questa visione antica e cosmologica dei processi di maturazione sia lontana dalla prospettiva eminentemente antropologica del pensiero moderno, ce lo ricorda Karl Löwith, in un bel passo del saggio su *La fatalità del progresso*, là dove osserva che si può anche credere che l'uomo sia una "pianta d'uomo", che attraverso il divenire raggiunge la condizione che più le è propria, passando dalla nascita all'infanzia fino alla pubertà e poi all'età adulta. Eppure, «l'uomo biologicamente adulto non è *eo ipso* un uomo interamente sviluppato, maturo». E subito dopo aggiunge: «La maggior parte degli uomini restano per tutta la vita bambini cresciuti, immaturi, infantili. È chiaro, quindi, che non basta per diventar uomini svilupparsi naturalmente, sono necessari ancora avanzamenti e progressi»⁴. Per Löwith la mancanza di un compimento naturale nello sviluppo individuale dell'uomo come nei mutamenti generali della sua storia rende difficile impiegare l'idea di "maturità" sul modello della natura. La maturità appare sempre *relativa*, dal momento che la natura dell'uomo implica un lavoro dell'uomo su questa sua stessa natura. L'uomo, in quanto animale culturale, trasforma la natura e, così, trasforma anche se stesso, sicché i criteri di valutazione della maturità possono dipendere sia dalle tendenze fondamentali di una cultura, sia dall'autocomprensione dell'uomo e, finanche di ogni individuo, che ne deriva.

Com'è noto, per Löwith l'antropoteologia ebraico-cristiana si è imposta, alla fine dell'evo antico, sulla cosmoteologia greca della natura e sulla sua funzione quale limite e componente strutturale dell'agire umano. La concezione ebraico-cristiana, infatti, denaturalizza l'uomo. Il pensiero biblico rende impossibile per l'essere umano riconoscere la natura che è in lui, come avveniva nell'orizzonte greco della *physis*, e sposta la natura stessa nella mera exteriorità del mondo. Così il fare dell'uomo risulta modellato su un'idea del divino a tal punto *anticosmica* da richiedere – probabilmente, vista la datazione piuttosto tarda dei capitoli iniziali del *Genesi*, proprio in risposta antiellenistica –, il teologema della creazione, ossia della totale dipendenza ontologica del mondo naturale da Dio. Che questo teologema sia già, in qualche modo, implicitamente destinato a produrre un'antropoteologia appare piuttosto evidente, vista l'origine di quest'idea dal mondo della fabbrilità umana, come attesta, del resto, nell'orizzonte greco, il modello metaforico del vasaio/demiurgo platonico. Esso, tuttavia, non contraddice la cosmoteologia greca, dal momento che gli intelligibili, ossia le forme iperuraniche del cosmo, divine ed eterne, precedono e subordinano il gesto antropologico del

³ Aristotele, *Metafisica* IX, 6, 1050a 5 e 1049b 22.

⁴ K. Löwith, *Das Verhängnis des Fortschritts* (1963); tr. it., *La fatalità del progresso*, in id., *Storia e fede*, Laterza, Roma-Bari 1985, pp. 143-170, p. 147.

demiurgo che le *traspone*, rispecchiandole nell'orizzonte sublunare del divenire. Il demiurgo di Platone compone il mondo, ma non è responsabile del suo progetto. Nel creazionismo biblico, invece, Dio *fa essere* il cosmo ed è responsabile del suo progetto, ma il concetto teologico deriva analogicamente dal modo con cui l'uomo produce e progetta, a partire da materiali preesistenti, qualcosa che però prima non c'era.

Si può discutere sulla mancanza di categorie ontologiche in senso stretto nel pensiero biblico – per esempio il concetto parmenideo di essere e nulla –, ma è innegabile che vi sia sin dall'inizio l'idea di *nuovo* che è riconducibile in ultima istanza al paradigma progettuale del fare umano. Nel pensiero biblico è Dio, quindi, ad essere il limite dell'uomo, del suo perfezionamento come della sua maturità, ovvero dell'idea di *maturità come perfezionamento*, e non la natura che, anzi, proprio in quelle prime pagine del testo biblico, viene subordinata all'uomo: al suo dominio e al suo faticoso lavoro. Ciononostante, il Dio biblico è sin da principio fortemente connotato antropologicamente nel suo agire, nel suo fare e nel suo creare. Anche gli dèi greci fanno e agiscono come uomini, ma non pongono nell'atto creativo un valore ontologico distintivo, perché da ultimo il cosmo e la *physis* sono da sempre improgettati, mentre il Dio biblico identifica se stesso in quanto *creatore*, cioè in quanto *autore di un progetto*, anche di quel progetto *a sua immagine e somiglianza* che è l'uomo. L'idea che l'uomo sia un progetto di Dio implica anamorficamente l'idea che Dio sia un progetto dell'uomo. Allora, quando, con la modernità e con il processo di secolarizzazione, la triade metafisica di Dio, uomo e mondo diverrà una diade, l'uomo si troverà alle prese con un dispositivo perverso che trasforma il *perfezionamento*, cioè la maturazione in relazione ad un modello di perfezione (Dio, la natura), in *perfettibilità*, ossia nella stabilizzazione dell'imperfezione, vale a dire nell'assunzione dell'imperfezione stessa come modello. Si tratta dell'esaltazione della progettualità senza progetto. È ciò che già possiamo leggere nella celeberrima *Oratio quaedam elegantissima* di Giovanni Pico della Mirandola:

La natura agli altri esseri, una volta definita, è costretta entro le leggi da noi dettate. Nel tuo caso sarai tu, non costretto da alcuna limitazione [*nullis angustiis cohercitus*], secondo il tuo arbitrio, nella cui mano ti ho posto, a decidere su di essa [sicché] potrai degenerare negli esseri inferiori, che sono i bruti; potrai rigenerarti, secondo la tua decisione, negli esseri superiori, che sono divini⁵.

Il modello di crescita naturale della pianta viene anzi preso come controesempio per indicare la non realizzazione della “dignità umana”: «se vedrai qualcuno dedito al ventre strisciare per terra, non è uomo quello che vedi, ma pianta (*frutex*)»⁶. La *difficile maturità* dei moderni e la programmatica *immaturità*, ov-

⁵ Giovanni Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate* (1486), § 5, 19-23 (per il testo cfr. *De hominis dignitate. La dignità dell'uomo*, Silvio Berlusconi Editore, Milano 1995).

⁶ Giovanni Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate*, § 8, 40.

vero l'*impossibile maturità* dei contemporanei e dei cosiddetti "postmoderni"⁷, sono la conseguenza di questo duplice passaggio. Lo slittamento dalla natura in noi e fuori di noi alla natura come pura exteriorità mondana e quello dal perfezionamento in relazione ad un modello di perfezione al perfezionamento stesso come modello, cioè alla progettualità senza progetto.

2. *Maturità e misura*

È innegabile che nel linguaggio comune la parola "maturità" tragga un robusto supporto metaforico dall'immagine del frutto "maturo", ossia dall'analogia con il processo di maturazione naturale. Il frutto maturo è quello giunto al perfetto stadio di sviluppo. Eppure l'agricoltura tradizionale, ovvero quella che non si avvale di procedure meccanizzate e standardizzate, né tantomeno di colture in ambienti controllati, protetti e programmabili, come le serre, pratica la raccolta scalare dei frutti perché, anche sulla medesima pianta, i gradi di maturazione possono essere molto diversi e bisogna saper attendere, di volta in volta, il momento opportuno per coglierli.

Vengono in mente i versi di una famosa poesia di Paul Valéry che il poeta francese dedicava alle flessuosa palma che si staglia nel meriggio del paesaggio mediterraneo, splendore greco-romano ma insieme annuncio dell'oriente e delle ventose e roventi sabbie del deserto: «*Patience, patience, / Patience dans l'azur! / Chaque atome de silence / Est la chance d'un fruit mûr!*»⁸. Con antica e anzi immemorabile pazienza la palma attende la maturazione e la caduta dei suoi frutti. Essa, che flessuosa si slancia nell'azzurro del cielo, ecco che si piega verso terra grazie al peso e all'abbondanza dei mielosi datteri che gravida reca con sé. «Con la sua linfa solenne», scrive il poeta, «un'eterna speranza / porta a maturità [*une espérance éternelle / monte à la maturité*]»⁹.

Non è un caso che la palma sia l'emblema dei vincitori e accompagni i potenti e i conquistatori della Terra nelle solenni parate di trionfo. Dobbiamo ricordare anche le fronde di palma che accolgono il festoso ingresso di Gesù a Gerusalemme, a cavallo di un'asina, come già annunciavano le parole del profeta Zaccaria¹⁰. La palma, però, suggerisce Valéry, non è il premio conseguito per una vittoria estemporanea, bensì l'emblema di un lavoro perseverante, di una maturazione lenta, attenta e calma, fatta d'insistente e scandalosa *durata*. Quella stessa durata che porta a maturazione l'opera d'arte, certo, come si affretta a chiosare la maggior parte dei commentatori della poesia. Ma qui l'opera, la scrittura del poeta,

⁷ Si veda in proposito il bel libro di F. Cataluccio, *Immaturità. La malattia del nostro tempo*, Einaudi, Torino 2004.

⁸ P. Valéry, *Palme*, vv. 71-74, in id., *Charmes*, Gallimard, Paris 1922, ora in id., *Œuvres*, a c. di J. Hytier, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1957, tome 1.

⁹ vv. 58-60.

¹⁰ Gv. 12,12-15, cfr. Zc. 9,9.

il prodotto del fare dell'artista, si sciogliono nella forza della metafora vegetale, nell'immagine della nuda vita, dell'esistenza che spesso appare composta dalla banalità quotidiana, da giorni vuoti e perduti all'universo. Ma questi giorni della vita più uguale – in cui echeggia l'*isòtatos bios* anticamente predicata dal maestro scettico Pirrone ai suoi seguaci –, come la palma, hanno avidi radici che, sotterranee ed invisibili, lavorano i deserti («*Ces jours qui te semblent vides/ Et perdus pour l'univers/ Ont des racines avides/ Qui travaillent les déserts*»)¹¹.

«Lasciar maturare i frutti in un tempo che pare attardarsi infecundo», scrive Rilke a Theodora von der Mühl il 7 febbraio 1923, in una bella lettera che commenta e traduce i versi di Valéry. Per il poeta austriaco “maturare in silenzio” significa disporsi ad accettare la misura: «ciò che noi dobbiamo al silenzio, ci rende esatta la maturazione [*was wir dem Schweigen verschulden,/ macht uns das Reifen genau!*]»¹². Opportunamente Furio Jesi osservava che, parafrasando la strofa di Valéry, Rilke «evita il sostantivo concreto del frutto maturo e lo sostituisce con l'astratto della “maturazione”»¹³. A parere del nostro grande germanista Rilke mira così a prendere le distanze dalla metafora naturalistica, slittando verso l'idea astratta di *misura*, che a suo avviso è “intrinsecamente infecunda”: «maturare, quando la metafora del frutto è abolita e resta l'astrazione, è il connubio fra pazienza, solitudine e silenzio, è un fenomeno più temporale che realisticamente naturale: è il tempo della giusta attesa». Allora «dire “Reifen” sapendo che non si tratterà mai di vera maturazione è riconoscere la condizione umana: è, dunque, misura»¹⁴.

Il percorso accennato dalla lettura di Rilke da parte di Jesi è suggestivo. Il poeta innanzi alla fecondità della metafora naturalistica, alla garanzia che il frutto assicura rispetto al ripetersi del ciclo delle generazioni, ne inverte i segni, ossia autocomprende la condizione umana nella prospettiva della sterilità della sua esistenza singolare, irripetibile, caduca, finita. È la sterilità innanzi alla quale la maturazione viene intesa come il tempo della giusta attesa e, quest'ultima, come attesa della morte. Rispetto alla pienezza della natura, che si affida alla ripetizione dell'eterno per definire il ritmo della maturazione, la condizione del singolo uomo non è quella del genere umano, per cui si può certo pensare un destino all'altezza della garanzia metafisica offerta dalla natura o, per dirla con l'antropoteologia cristiana di Pico, di una “dignità” costruita sulla naturalità della sua stessa indeterminazione naturalistica. Qui si tratta di quella *singularità* che comunque, innanzi alla natura come davanti alla figura del Dio biblico o alla sua secolarizzazione moderna nell'idea di umanità, *soccombe*, ma, proprio in questo modo, giunge ad affermare la sua distinzione. La misura a cui ci conduce la maturazione non è, quindi, la riduzione naturalistica alla propria mortalità biologi-

¹¹ vv. 61-64.

¹² R. M. Rilke, *Gesammelte Briefe*, in 6 voll., a c. di R. Sieber-Rilke e C. Sieber, Insel-Verlag, Leipzig 1936-1940, vol V, p. 188.

¹³ F. Jesi, *Letteratura e mito* (1968), Einaudi, Torino 2002, p. 116.

¹⁴ Ivi, pp. 116-117.

ca, né l'esaltazione soprannaturalistica prima, superomistica poi, della capacità dell'uomo in generale di essere *faber naturae suae* e, quindi, di declinare l'immortalità della parentela divina o di specie, vuoi anche l'immortalità eroica dell'individuo, dell'artista che si proietta sulla "gloria" dell'opera. La misura *ci* misura e, di conseguenza, per ciascuno è e appare diversa, scolpita in negativo nella forma cava della propria singolarità. Come recitano i versi magnificamente efficaci di *Brot und Wein*, «una misura sussiste/, comune a tutti, seppure a ciascuno è assegnata la propria:/ che ognuno va e arriva fin là dove può [*immer besteht ein Mass,/ Allen gemein, doch jeglichem auch ist eignes beschieden,/ Dahin gebet und kommt jeder, wohin er es kann*]»¹⁵.

3. La maturità e il tempo che siamo

Valéry, Rilke, Hölderlin: i poeti ci suggeriscono lo sviluppo del nesso fra maturità e misura. È una connessione che la lingua stessa ha sedimentato nei suoi significanti, se è vera l'ipotesi etimologica che fa derivare il latino *maturus*, – che possiamo tradurre con “maturo”, “adulto”, ma anche, a seconda dei contesti, con “tempestivo”, “veloce” e “opportuno” – dalla stessa radice $\sqrt{matu-}$ che risuona in *matutinus* e che ritroviamo nell'italiano “mattino”. Si tratta, per altro, di un intensivo del radicale $\sqrt{ma-}$ che identifica la sfera semantica del “misurare” e che risuona nel greco *métron*, “misura”, e nel latino *metiri*, appunto “misurare”, come pure nell'italiano “mese”. Del resto, gli etimologi connettono la radice $\sqrt{ma-}$ alla base indoeuropea **mâta*, che rinvia al significato di “tempo”, il misuratore per eccellenza. Non in relazione, però, a quella spazializzazione della misura che ritroviamo, per esempio, nella derivazione del latino *tempus* dal greco *témno* “taglio”, “divido”, “separo”. Infatti, il tempo che si misura tagliando e dividendo, il tempo maschile della falce del Dio Crono, è il tempo tradotto in intervalli di spazio, come avviene nei preistorici calendari rupestri, nelle antiche meridiane, nelle clessidre e negli orologi meccanici, fino ai moderni *timer* elettronici ed atomici. È il tempo omogeneo e uniforme dell'esteriorità calcolabile, è la misura del movimento e il segno nello spazio verso cui convergono intersoggettivamente il tempo sociale del lavoro e del mercato e il tempo fisico-matematico della scienza moderna. Ma la base **mâta* e la radice $\sqrt{ma-}$ sono le stesse che risuonano nell'etimo di *madre* (*mater*, *mère*, *mother*, *mutter*, ecc.), là dove la misura è la durata intrinseca ai viventi e il tempo è la stessa intratemporalità originaria della vita che si dà. Si tratta del tempo mitico delle Parche che filano e intrecciano la temporalità della nascita con quella, altrettanto materna, della morte.

Ecco allora che la maturità sarebbe l'acquisto della consapevolezza, da parte della singolarità vivente, del suo esser fatta di tempo, ovvero del suo situarsi nella misura della durata rispetto alla propria nascita e alla propria morte. Come recita

¹⁵ F. Hölderlin, *Brot und Wein* (autunno 1800), III, vv. 8-10; tr. it., *Pane e Vino* in id., *Poesie*, testo tedesco a fronte, a c. di G. Vigolo, Mondadori, Milano 1976, pp. 134-135.

la fulminea battuta di Edgar al padre Gloucester, cieco e morente, nel finale del *Re Lear* di Shakespeare: «Gli uomini debbono aver pazienza nell'uscir da questo mondo, così come l'hanno avuta nell'attesa di entrarvi. La sola cosa importante è d'esser maturi [*Ripeness is all*]». La maturità è la scoperta che il tempo non è fuori di noi, nel cosmo naturale o nelle scansioni delle attività della società umana, ma è ciò che ci costituisce e di cui dobbiamo essere padroni, coltivando l'attenzione per il momento opportuno. Non è il tempo pensato della meditazione filosofica e del concetto, né il tempo misurato dall'orologio, ma il tempo che sentiamo pulsare nelle tempie e il cui flusso forma ciò che siamo. «Il tempo», leggiamo in una famosa pagina di Borges, «è la sostanza di cui son fatto. Il tempo è un fiume che mi trascina, ma io sono il fiume; è una tigre che mi sbrana, ma io sono la tigre; è un fuoco che mi divora, ma io sono il fuoco». È quest'intima esperienza della temporalità che viene offuscata dalla grande esternalizzazione del tempo della vita nel tempo del mondo che, malgrado tutto, accomuna l'epoca della metafisica antica a quell'età della tecnica che stiamo vivendo e i cui effetti, riguardo all'idea di maturità, già venivano denunciati da Goethe.

In una delle sue *Massime e Riflessioni*, ricavata dai lavori intorno agli *Anni di viaggio di Wilhelm Meister* (1829), il “grande dilettante” scriveva:

devo considerare come la massima sventura del nostro tempo il fatto che non lascia arrivare nulla a maturazione (*die nichts reif werden läßt*), che nell'istante presente si consumi l'istante successivo, che si sprechi il giorno nel corso del giorno stesso e si viva sempre così, alla giornata, senza portare avanti niente.

Lo scrittore tedesco, poi, si soffermava sul trionfo della stampa quotidiana e su come qualsiasi fatto, reso pubblico e messo in piazza dai giornali, rimbalzasse «di casa in casa, di regno in regno e infine di continente in continente, a folle velocità».

Esteriorità e velocità, accelerazione e superficialità già si affermano come caratteri dell'epoca negli stessi anni che vedono la nascita della ferrovia. Il 15 settembre 1830 s'inaugurava, infatti, la linea ferrata fra Liverpool e Manchester che consentiva di compiere i 56 chilometri che separano le due città in poco più di due ore al posto delle sei o persino otto ore che erano necessarie con le carrozze trainate dai cavalli. La velocità, suggerisce Goethe, spinge letteralmente a consumare il tempo, senza conservare né, quindi, far crescere e portare avanti niente, mentre l'esteriorizzazione pubblica della vita indotta dal sistema della stampa fa sì che nessuno abbia «il permesso di soffrire o gioire se non come passatempo altrui».

Le parole di Goethe, insistendo sul legame fra l'impossibilità della maturazione e il ritmo della vita moderna – i giornali, la ferrovia, ecc. – sono un'attestazione abbastanza autorevole e senza dubbio precoce di quello che, successivamente, diventerà un vero e proprio luogo comune, che individua nella dipendenza ludica e utilitaristica dalla tecnica e dai suoi progressi la causa dell'immatunità. Nell'orizzonte della tarda modernità la tecnica diviene così il tutore più potente, che con la seduttività delle sue prestazioni *facili* impedisce, per dirla con le parole

del saggio sull'illuminismo di Kant, l'uscita dell'uomo dallo stato di minorità di cui è egli stesso responsabile, ovvero il presupposto di quell'autonomia che conduce alla maturità. Del resto, la tecnica, dissimulando i limiti naturali dell'uomo, finisce, non troppo paradossalmente, per rinaturalizzarlo. Ecco allora che, come scrive il maestro di Königsberg, «per ogni uomo, preso singolarmente, è difficile emanciparsi da una condizione di minorità che si è tramutata, per lui, quasi in una seconda natura». L'immaturità, a volte cercata, a volte subita, diviene una condizione stabile del vissuto individuale e collettivo.

4. Maturità, tardività e stile

Esaminata come fenomeno e non genealogicamente, la maturità sembra avere a che fare con quel *senso del limite* che rende le singolarità consapevoli di se stesse, permettendo di affrontare il mondo reale, fatto di speranze, di un'infinità di progetti e di belle intenzioni, ma anche e soprattutto di resistenze, di ostacoli, di moltissime delusioni e fallimenti, di quell'inevitabile sequenza di dolori, di amarezze e di sconfitte che accompagna la vita di ciascuno e, mano a mano, la determina. È evidente, anzi, che il profilo delle singolarità è disegnato, in trasparenza, molto più da ciò che capita accidentalmente e si è in grado di sopportare e di riportare nel solco del senso, che dai sogni personali di realizzazione che vengono coltivati dalle individualità eroiche e che è forse un bene che non si realizzino o non si realizzino completamente, nella stessa modalità, talvolta solitaria, delirante e ossessiva, ma non per questo meno stereotipata, con cui sono stati concepiti. È matura quella singolarità che non si identifica più con la proliferazione mimetica dei suoi progetti, ma con la capacità di accogliere serenamente il loro ridimensionamento e il loro fallimento fino a farne persino un motivo di senso. All'inizio della *Gaia Scienza*, in un breve aforisma dal titolo *La mia felicità*, Nietzsche sintetizzava quanto stiamo dicendo con queste parole: «Da quando mi stancai di cercare, io imparai a trovare»¹⁶. Analogo significato mi sembrano avere i versi dell'ultima strofa delle *Elegie Duinesi* in cui Rilke descrive la metamorfosi della felicità come caducità – anche il frutto maturo cade – e maturazione: «e noi che pensiamo la felicità/ come un'ascesa, ne avremmo l'emozione/ quasi sconcertante/ di quando cosa ch'è felice, cade [Und wir, die an steigendes Glück/ denken, empfinden die Rührung,/ die uns beinah bestürzt,/ wenn ein Glückliches fällt]»¹⁷. La maturità coincide, allora, con l'accettazione, nel *limite*, del *senso della fine*, ossia della misura della propria durata.

¹⁶ W. Shakespeare, *King Lear* (1606) atto V, sc. 2, rr. 10-12; tr. it., *Re Lear*, testo inglese a fronte, a c. di G. Baldini, Rizzoli, Milano 1989, pp. 234-235.

¹⁷ J. L. Borges, *Nueva refutación del tiempo*, in Id., *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires 1960; tr. it., *Nuova confutazione del tempo*, in Id., *Altre inquisizioni*, a c. di F. Tentori Montalto, Feltrinelli, Milano 1973, pp. 169-186, p. 186.

Per questo il prezzo della maturità in nessuna epoca è stato irrisorio e tanto facile da pagare. Anche là dove, come nelle culture tradizionali, appare iscritta in un percorso obbligato, introdotta da un'iniziazione che la codifica simbolicamente e scandisce il succedersi delle generazioni e delle età della vita, fissando socialmente il loro rapporto, la maturità presuppone sforzo e dolore. Perché la maturità, più che uno *stato* acquisito o una *condizione* posta e prestabilita, appare, proprio per la sua peculiarità di configurare l'espressione vivente delle singolarità, uno *stile* o, come direbbe Michel de Montaigne, una *forme maistresse*.

Nell'arte spesso si fa riferimento alle opere della maturità di un autore come quelle in cui egli ha acquisito la piena padronanza dei suoi mezzi espressivi, a cui si accompagna, spesso, uno spirito di riconciliazione superiore dei temi e dei contenuti delle opere giovanili, una serenità e una naturalezza che solo ora sanno ricomprendere la particolare forma artistica impiegata, portandola oltre se stessa. Di qui, allora, quella sottile *ironia* che la maturità artistica implica e che, se approfondita negativamente alla luce dell'imminenza della morte, può trasformarsi in quello *stile tardo* che è stato magistralmente illustrato da Adorno a proposito degli ultimi lavori di Beethoven.

La forza della soggettività – scrive il filosofo tedesco – nelle opere d'arte tarde è il gesto impetuoso con cui essa abbandona le opere d'arte. Essa le fa saltare non per esprimersi, bensì per far cadere senza espressione l'apparenza dell'arte. Lascia indietro macerie delle opere e comunica se stessa, come in modo cifrato, soltanto attraverso i vuoti dai quali prorompe. Toccata dalla morte, la mano del maestro libera le masse di materia cui prima dava forma; le fessure e crepe ivi presenti, testimonianza dell'impotenza finita dell'Io di fronte all'esistente, sono la sua ultima opera¹⁸.

Ma il ritrarsi malinconico della soggettività dell'artista dall'opera, che di conseguenza, come avviene nelle ultime cinque sonate per pianoforte, nella Nona sinfonia, nella *Missa Solemnis*, negli ultimi sei quartetti per archi e nelle diciassette Bagatelle per pianoforte, dove Beethoven, benché pienamente padrone dei suoi mezzi compositivi, sembra cessare di credere nell'illusione dell'arte e nella sua capacità di produrre sintesi, sono solo il modo, puramente *negativo* (e per questo privilegiato da Adorno), con cui la maturità coincide con la tardività. Tuttavia, non è detto che l'assolutizzazione della negazione rappresenti né l'unico modo, né il modo migliore con cui l'ironia iscritta nell'idea di maturità trova modo di esprimersi. Anzi, l'assoluto negativo è, a ben pensarci, in contraddizione con l'essenza dell'ironia che, in quanto tale, non può che esercitarsi anche verso la pretesa di assolutizzazione del suo stesso gesto. Come insegna Northrop Frye, i moduli mitici dell'inverno della piena maturità rinviano all'ironia e alla satira che danno forma al mondo dell'esperienza e all'orizzonte mutevole, ambiguo e complesso

¹⁸ J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, a c. di S. Seidel, ("Berliner Ausgabe", vol. XVIII), Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1984, n. 479; tr. it., *Massime e Riflessioni*, intr. P. Chiarini, tr. M. Bignami, Theoria, Roma-Napoli 1990, p. 136.

dell'esistenza non idealizzata¹⁹. Ecco che la padronanza della maturità non è affatto destinata ad evolversi nello stile tardo, né il "finale di partita" dell'artista deve per forza concludersi nell'isolamento, nella frammentazione e nella distruzione. Semmai, il fatto che molti artisti, come il Sofocle dell'*Edipo a Colono*, lo Shakespeare della *Tempesta* e del *Racconto d'inverno* o il Thomas Mann de *L'eletto*, manifestino, nei loro ultimi lavori, come scrive Said, una «miracolosa trasfigurazione della realtà più banale»²⁰, suggerisce piuttosto l'esercizio di una padronanza non in direzione dell'arte ma in direzione del mito individualistico che, nel tratto moderno dell'estetica occidentale, ha esercitato una così grande influenza sul fatto artistico. Infatti, se la maturità è connessa con l'accettazione del senso della fine, ciò non significa affatto la necessità di una declinazione apocalittica o malinconica dell'opera, quanto un distacco dell'artista dalla propria eroizzazione, la ricollocazione del suo fare nella continuità artigianale di quel fare collettivo che accomuna gli anonimi maestri medievali delle pale d'altare romaniche ai pittori senza nome degli acquerelli cinesi o agli enigmatici scultori che ornarono in India i templi Gupta. Del resto, questo è sufficiente a spiegare, anche in Beethoven, il ricorso, nelle ultime opere, a forme espressive arcaiche o convenzionali.

Le considerazioni estetiche sullo stile maturo o tardo hanno pertanto una conseguenza diretta sul nostro tentativo, più generale, di descrivere la costellazione dell'idea di maturità come stile senza indulgere nella semplice denuncia della sua inattualità che, alla luce di quanto si è detto fin qui, sembra essere, piuttosto, come futile esteriorizzazione del tempo debito, già un palese sintomo d'immaturità. Se lo stile maturo rinuncia ad eroizzare il fare dell'artista e la sua originalità, è per collocarsi in quella dimensione transpersonale in cui l'opera appare nella sua oggettività collettiva, come *messa in comune* che può dar luogo tanto all'*arcaico* quanto al *classico*. L'artista, allora, non è più il dominatore dell'opera, ma si mette al suo servizio, se ne prende *cura*.

5. La ferita di Chirone. La maturità e la cura

Ma tale è anche l'aspetto distintivo che ora emerge nella maturità come stile. La maturità è la condizione che descrive il *prendersi cura*. Ma la cura in questione non è quella nozione strutturale dell'esserci – l'esserci come quell'ente il cui essere dipende dal suo stesso *autoprogettarsi*, ossia come "prendersi cura" e "aver cura" centrato ontologicamente su di sé –, che Heidegger ben descriveva nelle

¹⁹ I. Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* in "Berlinische Monatsschrift" IV, dicembre 1784, pp. 481-494; in *Kant's Gesammelte Schriften*, edizione dalla Königlich Preussischen [poi Deutschen] Akademie der Wissenschaften, de Gruyter, Berlin-Leipzig 1900-ss., vol. VIII, pp. 33-42, p. 35; tr. it., *Risposta alla domanda: cos'è illuminismo?*, in A. Tagliapietra (a c. di), *Che cos'è l'illuminismo? I testi e la genealogia del concetto*, trr. a c. di E. Tetamo e S. Manzoni, Bruno Mondadori, Milano 2000², pp. 16-18.

²⁰ F. Nietzsche, *Die fröhlische Wissenschaft* (1882); tr. it., *La gaia scienza*, Einaudi, Torino 1979, p.11.

pagine di *Essere e tempo*²¹, quanto una sua significativa specificazione che però, in qualche modo, ne trasfigura completamente l'aspetto teorico. La maturità non è la condizione della cura in generale o vuoi anche della cura di sé, quanto quella della cura dell'altro in cui, tuttavia, la cura si realizza pienamente, nell'allotropia ontologica della vita. La maturità declina cioè la necessità della cura, che inerisce analiticamente alla singolarità dell'esserci e alla condizione stessa del vivente – «un fatto certo, evidente, è che per la vita la cura è cosa essenziale e irrinunciabile, poiché senza cura la vita non può fiorire»²² –, come necessità di prendersi cura *anche di sé*, ma solo mediante la cura dell'altro. Ecco allora che, in conclusione di queste nostre riflessioni, le forme del mito antico ci vengono in soccorso per fornirci un'immagine icastica, un vero e proprio personaggio concettuale della maturità come stile della cura.

Si tratta del centauro Chirone. Al centro della mitologia greca, quale emblema della metamorfosi colta nell'istante del passaggio dell'uno nell'altro, il centauro, il cavallo-uomo o l'uomo-cavallo, è il simbolo dell'animale che noi siamo e, insieme, del non esser soltanto l'animale che siamo, ma una sintesi ulteriore che non è uomo e neppure cavallo, bensì il vertiginoso rispecchiamento dell'uno nell'altro, qualcosa che ne rappresenta l'unione nella plastica vitalità di ciò che, oltre il dualismo dell'anima contrapposta al corpo, possiamo ancora chiamare con il nome di "anima". Si tratta dell'anima che, fuori dal ghetto metafisico, è racchiusa nella parola "*anima-le*". Il centauro, al di là dello stigma del mostro, appare come il risultato della fusione delle migliori qualità dell'essere umano, quali il raziocinio, l'immaginazione e la facoltà di parola, con l'eccellenza del cavallo, ossia la velocità, l'eleganza, la resistenza e il vigore. Non è un caso, allora, che alcuni centauri, come Chirone e Folo, fossero pedagoghi e precettori di dèi ed eroi, civilizzatori e maestri, iniziatori di molti saperi e abilità – nell'arte della caccia, della cinegetica, nella musica, nell'astronomia e nella medicina –, distinguendosi per sapienza e per saggezza.

Gli Antichi – ricordava Derrida in uno dei suoi ultimi seminari, commentando il brano del *Principe* di Machiavelli che evoca la figura di Chirone quale precettore di Achille²³ – ci insegnano allegoricamente che i centauri insegnavano e cosa insegnavano i centauri. Doppio insegnamento, dunque, insegnamento allegorico a proposito di un insegnamento dispensato da esseri doppi (umani e animali); e vedremo che il contenuto di questo insegnamento sull'insegnamento da parte di maestri doppi è che bisogna essere doppi, saper dividersi o moltiplicarsi: animale e uomo, metà uomo e metà bestia²⁴.

²¹ R. M. Rilke, *Duineser Elegien* (1923), X, vv. 110-113; tr. it., *Elegie Duinesi*, a c. di E. e I. De Portu, intr. di A. Destro, Einaudi, Torino 1978, pp. 68-69.

²² T. W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik* (1969), *Fragmente und Texte*, a c. di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993; tr. it., *Beethoven. Filosofia della musica*, a c. di L. Lamberti, Einaudi, Torino 2001, pp. 177-178. Sullo "stile tardo" si veda anche il libro postumo di E. W. Said, *On late Style* (2006); tr. it., *Sullo stile tardo*, il Saggiatore, Milano 2009.

²³ N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 1957; tr. it., *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino 2000, pp. 298-320.

²⁴ E. W. Said, *Sullo stile tardo*, cit., p. 22.

Ecco che la doppiezza del centauro ci aiuta a comprendere il segreto dei buoni maestri e dei buoni insegnanti che abbiamo avuto la fortuna di incontrare lungo il nostro cammino. La loro maturità non era forse la capacità di esser doppi, vecchi e giovani insieme e, quindi, di continuare ad imparare attraverso l'apprendimento dell'altro, unendo al piacere del proprio sapere che è posseduto solo perché lo si dona, l'entusiasmo della scoperta e il gusto della provocazione? Non era forse la loro maturità quella di aver compreso che il progetto della singolarità non è quello che si vuole essere, ma quello che ci viene affidato e di cui ci si prende cura? Ma la maturità del centauro non è solo quella del maestro, ma anche quella del medico, ossia del *curante* per antonomasia.

Nel mito ellenico²⁵, le origini della medicina, delle pratiche della cura e della lotta contro la malattia e il dolore rinviano alla fantastica figura di Chirone, «il più giusto dei centauri [*dikaiótatōs Kentaurōn*]»²⁶, come lo definisce Omero. Colui che, nella *Commedia* dantesca, comanda il drappello di centauri, divenuti per l'immaginario medievale demoni e custodi infernali²⁷, che accompagnano il poeta e la sua guida Virgilio al di là del fiume Flegetonte, ove giacciono, immersi nel sangue delle loro vittime, i dannati violenti verso il prossimo²⁸. Del saggio e sapiente Chirone – *Cheíron* ha la mano (*cheír*) nel nome – si racconta che fosse stato il primo a compiere un'operazione chirurgica, sostituendo l'osso della caviglia di Achille, suo allievo, con quello prelevato dallo scheletro del Gigante Damiso e che, inoltre, avesse preparato un unguento in grado di restituire la vista ai ciechi. Eppure, soprattutto un particolare famoso del mito di Chirone ci appare interessante e degno di rilievo per il nostro tema.

Si narra che Chirone fosse stato ferito per errore al ginocchio da una delle frecce di Eracle. È sempre l'irruzione del caso a sconvolgere il progetto delle singolarità e ad aprirlo alla dimensione della cura. «Addolorato», leggiamo in Apollodoro, «Eracle accorse, estrasse la freccia e applicò sulla ferita un farmaco che gli diede lo stesso Chirone. La ferita però è incurabile e Chirone si apparta nella caverna: vuole morire e non può perché è immortale»²⁹. Le frecce di Eracle, infatti, con le punte avvelenate intinte nel sangue dell'Idra di Lerna, avevano la caratteristica di causare delle ferite dolorosissime – un altro di questi dardi ferì, altrettanto accidentalmente, il povero Filottete –, che si trasformavano in piaghe purulente che non si rimarginavano mai. Così la morte non può sopraggiungere e liberare dal dolore fisico, perché Chirone è immortale ed è costretto a sperimentare il lato più direttamente coscienziale del dolore dell'esserci, quello connesso alla percezione del *tempo che non passa*. «Ma i giorni s'avvicinano», leggiamo

²⁵ Cfr. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1927, I, sez. I, §§ 40-44; tr. it., *Essere e tempo*, a c. di P. Chiodi, Utet, Torino 1969, pp. 290-349.

²⁶ L. Mortari, *Filosofia della cura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, p. 11.

²⁷ N. Machiavelli, *Il Principe* XVIII, 2, in id., *Opere*, in 3 voll., a c. di C. Vivanti, Einaudi-Gallimard, Torino 1997, vol. I, p. 165.

²⁸ J. Derrida, *Séminaire. La bête et le souverain. Volume I (2001-2002)*, Éditions Galilée, Paris 2008; tr. it., *La bestia e il sovrano. Volume I (2001-2002)*, Jaca Book, Milano 2008, p. 121.

²⁹ Igino, *Fabulae* 138.

nella lirica che Hölderlin dedicò a Chirone, «e osservarli,/ i buoni e i malvagi, è il mio dolore [*Schmerz*],/ la mia duplice forma, e non c'è uno,/ uno solo che sappia ciò che è il Meglio./ Ma è l'aculeo del Dio. Nessuno, in altro/ modo, potrebbe amare l'ingiustizia divina»³⁰.

Allora, alle prese con l'incurabilità della sua ferita e impossibilitato a morire in seguito alla sua natura immortale, Chirone, che da principio si era rifugiato nella solitudine della caverna, ne esce per curare gli altri. La ferita incurabile diviene sopportabile nel tempo attraverso la cura delle ferite degli altri. Chirone curando si cura. Non è forse questa la figura esemplare, il gesto stesso della maturità? Così la ferita del centauro fa un corpo unico con la mano curante e risanatrice, con la disposizione dativa alla relazione con l'altro³¹.

Il dolore, la misura del limite, per Chirone, non sono solitudine, bensì occasione della scoperta di una relazione necessaria e feconda. Il tempo denso e ripiegato su di sé del dolore diviene il tempo disteso e aperto del curare, benché la ferita stessa rimanga aperta, ancorando il curante alla sua finitudine, ossia alla sua maturità. Mediante il dolore per la sua ferita che non guarisce Chirone apprende l'esercizio temporale della pazienza e, di conseguenza, possiede l'arte della cura che si esprime non nella dimensione, astratta e interminabile, del tempo del mondo e dei suoi presunti progetti, ma nella prospettiva concreta del tempo a termine dei viventi e degli eventi che esso ospita.

Nelle culture arcaiche, gli sciamani divenivano guaritori solo se avevano provato, per esperienza diretta, i mali che dovevano curare. Del resto, come si è detto, curando le ferite altrui, facendosi responsabile del progetto che sono gli altri, Chirone può alleviare la sua stessa ferita, ossia dar senso al progetto che non ha deciso, ma gli è capitato di essere. Non c'è maturità senza accettazione del dolore, ovvero prova ed esperienza del limite, riconoscimento del nostro esser tempo che non passa. Ma questo non basta. Perché vi sia maturità il tempo che non passa delle singolarità deve diventare cura dalla vita profonda e aiutare a farla fiorire e fruttificare: non esser frutto, quindi, ma, con cura, saper far crescere frutti.

³⁰ Omero, *Iliade* XI, 832.

³¹ A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo* (1892-1893), Edizioni Studio Tesi, Portofino 1993, p. 325.