

ELIO FRANZINI

PASSIONE E METAMORFOSI DELLA BELLEZZA

UN'ANALISI dei problemi connessi alla sfera della passionalità ha in sé molti pericoli e alcune ambiguità. Almeno tre fra essi sembrano immediatamente risaltare: quello di asservire le situazioni affettive, nella loro complessità e indeterminatezza, a un atteggiamento teoretico che, nel momento in cui le analizza, ne tradisce la natura e l'intrinseco spessore qualitativo; quello, del tutto opposto, che vorrebbe esaurire la realtà e l'immediatezza dell'intuizione passionale in enigmatiche – ma profonde e sempre vicine al “vero” – rivelazioni del “cuore”; infine, quello di voler storicizzare un territorio che, quasi per definizione (e tradizione del senso comune), sembra lontano dalla storia. Questi pericoli non possono mai venire del tutto eliminati: ma hanno anche una funzione produttiva, quella di segnare i limiti della filosofia di fronte all'antropologico e alla varietà delle sue manifestazioni, di vita e pensiero: problema su cui, per esempio, si sono a lungo soffermati Hume e Kant. Così, al tempo stesso, suggeriscono anche quel che la passione può rappresentare per un atteggiamento filosofico: una funzione vitale che mette in dubbio i poteri dell'analisi, le certezze finalistiche della storia, la reale esistenza di fantomatiche e tranquillizzanti “ragioni del cuore”. L'intenzionalità della passione, il suo specifico “modo d'essere”, come osservava Ricœur¹, è un genere troppo misto per poter davvero sfuggire a questi pericoli: mira infatti a delle qualità sentite sulle cose o sulle persone ma, al tempo stesso, rivela un io coinvolto, “affetto” dalle cose e non lucido protagonista di un percorso percettivo o riflessivo.

È bene dunque, parafrasando San Paolo, che in un territorio eretico come quello delle passioni vi siano momenti rivelativi del carattere

¹ Si veda P. RICŒUR, *Le sentiment*, in: Id., *Edmund Husserl 1859-1959*, Den Haag 1960, p. 261.

eretico che può assumere la filosofia stessa quando si confronta con ciò che Hume chiamava la “natura umana”, con quel “non so che” affettivo che l’attesta pur vietandone una compiuta definizione: la filosofia, di fronte alla passione, anche se la trasforma in un tema asettico e metodologicamente controllato, mette in discussione il suo rapporto con la scienza, i suoi limiti nel definirne orizzonti e questioni, la sua stessa tensione verso una leibniziana “perfezione” in un progressivo sforzo analitico verso la chiarezza e la distinzione. Infrangendosi all’interno dell’oscurità della passione, la filosofia può dunque allargare le sue prospettive, uscendo da una limitata autoreferenzialità del pensiero e cercando di muoversi alla comprensione di un magma precategoriale di cui è impossibile disegnare un’ordinata ontologia. Il termine “passione” può certo essere analizzato e storia e teoria così tranquillizzarsi in distinzioni, sottodistinzioni, categorie: ma una fenomenologia del passionale non elimina in tal modo i propri rischi, creando o accurate e vuote tassonomie o grandi ambiguità terminologiche. Se infatti, per esempio, Cartesio ritiene ovvio che alla passione si accompagnino il sentimento, l’emozione, le pulsioni e gli scherzi del desiderio, Kant lo nega, ben distinguendo tra loro queste pericolose parole. Senza dimenticare che la passività che si accompagna al termine passione non sempre si concilia con il movimento implicito nel significato della parola “emozione” o che nelle varie lingue i termini affettivi hanno ben diverse “coloriture”, a volte tra loro irriducibili e quasi sempre inafferrabili per un discorso dotto: discorso che non trova quiete (e risposte) nel vizio di tanta fenomenologia che cerca pace in molte accurate microanalisi e in un corrispondente numero di note a piè di pagina.

È dunque impossibile per un filosofo definire la passione o il sentimento. Forse sono soltanto uno “stile” che accompagna un essere al mondo, differenziandolo dalle banalità del cattivo gusto e dal formalismo mimetico e ripetitivo, conducendolo piuttosto alla ricerca di una genesi formativa che afferra il senso originario della conoscenza e del sapere. Sentimento e passione sono allora, come insegna il pensiero settecentesco, qualità espressive che presentano modelli conoscitivi lontani dal determinismo, dialettico o metafisico che sia. Il vero pro-

blema teorico non si pone ricercando le “cause” del sentimento né contemplando i suoi “effetti”, più o meno ideologici, bensì cercando di comprendere e descrivere i suoi comuni modi di presentazione, al di là delle variabili soggettive. Attraverso la descrizione è possibile afferrare le modalità con cui si manifesta il senso sentimentale di un processo conoscitivo, con tutte le sue stratificazioni, complessità, ambiguità: si rivelano dimensioni in cui la superficie, ciò che appare, rinnova la profondità dello sguardo, apre una via conoscitiva non intimistica o psicologica, ma neppure fattuale, oggettiva, realista, capace piuttosto di presentare una verità multiforme, in cui davvero si manifesta ciò che Kundera chiama la saggezza dell’incertezza². Una saggezza che non si appiattisce sulla attualità, sulla evidente storicità del presente, bensì afferra i complessi e stratificati nodi qualitativi che formano la memoria storica, cioè i suoi profondi contenuti simbolici. Il sentimento, quindi, pur essendo integralmente negli atti soggettivi, è una genesi, un processo in movimento verso un’origine del senso che non è un flusso tranquillo poiché i suoi eventi, come scrive Musil, ci corrono contro e ci colpiscono «come sassi che ci vengono lanciati». «Se tu ti osservi attentamente», nota il musiliano giovane Torless, «sentirai che l’anima non è qualcosa che muta colore in sfumature graduali, ma che i pensieri ne balzano fuori come numeri da un buco nero»³.

È forse impossibile parlare di passione in modo assoluto, dato che le passioni non sono “fatti” o “cose”. Si presentano piuttosto come “costrutti teorici” o, meglio, in quanto “atteggiamenti” che non si rinchiudono in un universo ontologico bensì vivono sul piano teorico solo se si guarda al loro “funzionamento”, alla variata tipologia delle loro manifestazioni. Ci si può allora chiedere, di fronte a questo incerto statuto, se sia possibile farne una “storia” o in che senso questo termine debba essere qui considerato. La capacità delle passioni di esprimere e comunicare il senso della storia – di costruire la nostra memoria – già si trova nella *Poetica* di Aristotele, ma è anche uno dei temi principali del pensiero moderno. Le passioni, infatti, con la tensione desiderativa

² M. KUNDERA, *L’arte del romanzo*, tr. it. Milano 1993, p. 20.

³ R. MUSIL, *I turbamenti del giovane Torless*, tr. it. Torino 1959, p. 157.

che le accompagna, conducono verso un esercizio attivo e fondativo di quel principio essenziale della conoscenza che Leibniz chiama attenzione: e hanno fatto comprendere, dopo la loro svalutazione cartesiana, che la confusione, la dissonanza, l'inquietudine non sempre sono un intralcio al sapere, ma possono anche incarnare una tensione formativa che è condizione di possibilità per avviarsi verso ciò che Leibniz stesso chiamava "felicità mentale". Sono gli animi tiepidi, gli inerti e i frivoli, coloro che non sono "attivi con la ragione", a essere infelici: "cattivo" non è l'uomo catturato dagli affetti, bensì colui che ne è privo, colui che non "sente" e che quindi non sa penetrare nella viva dinamica della storicità. Il fragile orizzonte degli affetti, pur in tutta la sua forza dialogica, ha un significato forse irrilevante per una conoscenza scientifica esatta e perfetta, ma è invece essenziale per comprendere la dimensione storica del sapere stesso, il senso che il suo divenire assume per noi⁴. Le passioni esprimono infatti la dialogicità del sentire, esibiscono il libero arbitrio come una possibilità che si apre di fronte a molteplici scelte, che possono condurre a un'azione forse non esemplare o unica ma che comunque ha in sé la forza del possibile che l'ha generata, in cui è dialogo con le motivazioni della cultura e della storia.

È allora possibile comunicare una passione, renderla intersoggettiva, e lasciarne memoria, quando si comprende che l'affettività, con i suoi sfondi oscuri e passivi, è in un dialogo espressivo e simbolico con la ragione e i suoi strumenti. Ed è in questo dialogo che si costruisce la storia, che si verifica, come scriveva Michail Bachtin, il trasferimento dell'esperienza vissuta su un piano completamente diverso di valore, in una nuova categoria di valutazione e di forma. Siamo qui su un piano espressivo, parlante, simbolico, in cui si rendono produttive le differenze, in cui i sensi passati, nati nel dialogo dei secoli trascorsi, si comprendono per ciò che sono: attività spirituale che non può venire stabilita e definita una volta per sempre, perché, come scrive ancora Michail Bachtin,

⁴ Si vedano gli scritti leibniziani sulla felicità mentale raccolti da C. CALABI in «Pratica filosofica», 1994, n. 4.

in ogni momento dello sviluppo del dialogo esistono enormi, illimitate moltitudini di sensi dimenticati ma, in determinati momenti dell'ulteriore sviluppo del dialogo, nel suo corso, essi di nuovo saranno ricordati e rinasceranno in forma rinnovata (in un nuovo contesto). Non c'è nulla di assolutamente morto: ogni senso festeggerà la sua resurrezione. Il problema del *tempo grande*⁵.

Il principio dialogico permette dunque il venire in luce di un *tempo grande*, cioè di una temporalità costitutiva per la comunicazione spirituale, che è “globale”, e quindi corporea, espressiva, simbolica, sentimentale e storica. Un tempo che non è quello di un generico affratellamento emotivo né uno slancio amoroso o pietistico, bensì una condizione di possibilità in cui si riconosce alla sfera affettiva (sia nel movimento attivo del sentimento sia nell'oscurità passiva del passionale) un ruolo originario nel complesso percorso che costituisce le comunità e le vicende della storia e dei suoi dialoghi di senso. Si tratta, in altri termini, di un motivo *simbolico* considerato, come le opere dell'arte insegnano, in quanto radice di senso comunicativo che conduce a un comune “sentire” e “patire”, senza per questo annullare le differenze, bensì, al contrario, manifestando loro tramite la molteplicità semantica del simbolo.

Così, al tempo stesso, si evidenzia che è impossibile parlare di una “storicità” delle passioni e, se si vuole storicizzarle, questa storia deve essere ciò che Goethe, proprio in una direzione simbolica, riteneva il contrario della storia lineare, cioè una storia metamorfica, dove la metamorfosi indica la compresenza – vera e propria compresenza “passionale” – di eternità e contingenza. La storia delle passioni, per essere narrata, deve quindi incontrarsi con altri concetti, che possano mostrarne il percorso nel tempo. Forse il concetto di bellezza è uno tra essi.

È qui che si comprende che le ambiguità storiche delle passioni rendono ben difficile giustificare le pascaliane “ragioni del cuore”: in esse vi sono piuttosto, come scriveva Valéry come segno di disprez-

⁵ M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, tr. it. Torino 1990, p. 387.

zo nei confronti di Pascal⁶, una serie di decisioni o movimenti *muti*, che non è possibile rendere visibili, che rimangono su un fondo oscuro, che hanno sempre un lato “anonimo”, anche se fungente – un lato che non è possibile ridurre a cause precise e determinate. Quelle delle passioni non sono semplicemente ragioni bensì, come appunto sosteneva Valéry, delle “forze” che spesso hanno in sé impulsi conflittuali e contrastanti. La passione è in primo luogo una realtà “sensibile”, corporea, desiderante, radicata in un originario “mondo della vita”: nel loro manifestarsi soggettivo vi è un senso che trascende la psicologia dei singoli e rivela una dimensione espressiva. Non vi sono oggetti né storia nelle passioni ma vi è in esse un tendere verso gli oggetti in cui il soggetto assume una parte attiva di afferramento con l'esteticità in movimento del suo stesso corpo, in cui tende a un'interpretazione attiva dello stato passionale (e credo che il miglior esempio di questa attività del passivo possa venire offerta da Diderot). Le passioni sono allora un'intenzionalità eccedente, trasgressiva, che indica un legame sempre fungente con l'originarietà del sensibile, con il mondo della vita. Ma è questo stesso legame che rende impossibile il ricorso a una metodologia normativa, a una buona forma onnicomprensiva, a una conciliazione pacificatrice. Le passioni esibiscono quella differenza del sensibile con cui, in quanto origine di ogni esperienza, la filosofia deve confrontarsi, che deve interpretare se non vuole limitare il suo compito teorico a una contemplazione priva di orizzonti o della stessa nozione di orizzonte.

Per questo motivo le passioni sono un'originaria possibilità per l'azione: ma un'azione che “salva le differenze”, che la fa dialogare costruendo fra esse nessi e relazioni. Le passioni esprimono la dialogicità del sentire, esibiscono il libero arbitrio dell'azione come una possibilità che si apre di fronte a molteplici scelte, scelte che non hanno certezze, né confini precisi. Ed è qui che incontra il problema della bellezza, in tutta la sua complessità e contraddittorietà. Forse allora si può pensare che oggi, oggi che sembrano superate le età (storiche) delle passioni

⁶ Le sferzate polemiche di P. Valéry nei confronti di Pascal sono innumerevoli e ripetute, in particolare nei suoi *Cahiers*.

travolgenti e dei grandi sentimenti, non permangano solo le loro tracce, poste su un orizzonte di programmatica debolezza, ma modi nuovi per esibirne la forza e le potenzialità. Forse si può oggi parlare di una “verità” della passione solo se essa sa superare i vincoli della riflessione, soprattutto se riesce a superare quella che Kundera chiamava l’età lirica, l’età così vicina a quella dei nostri giorni in cui le passioni si trasformano nel Kitsch e sembra di conseguenza svanire ogni loro autenticità. Si deve forse, per salvarsi dal Kitsch, recuperare un nuovo “amore di sé”, comprendere che le passioni, con i loro percorsi di senso attraverso la storia, non solo ne hanno colto i lati anonimi e sfuggenti, quelli che più difficile è “storicizzare”, ma hanno afferrato, in essa, la possibilità di comprendere ciò che i soggetti sono. Le passioni possono incarnare quel che per Kant era il pensiero, la sua possibilità di manifestare – di esibire esteticamente – un sapere che non fosse conoscenza categoriale, mera possibilità logica, ma l’orizzonte all’interno del quale il sentimento manifesta le possibilità che il senso comune apre perché si possa cogliere, attraverso la vita affettiva, quel potere simbolico in cui si rivela la coscienza antropologica, la consapevolezza che i soggetti hanno di sapersi orientare nel pensiero, e fra i suoi stessi limiti.

La bellezza, ambigua come la passione, si rivela così come un potere simbolico che, nella storia, le ha spesso tenute accanto. Vi sono molti momenti, da Platone a oggi, in cui si incontrano bellezza e passione. La questione, come è ovvio, si sovrappone alla storia di quella disciplina chiamata estetica, almeno quando essa diventa filosofia dell’arte. Essa è infatti sempre il tentativo di ricondurre una passione, un movimento affettivo, un piacere, una serie di atti, un’emozione o un sentimento – dunque qualcosa di contingente e sregolato – all’interno di una forma, di un’armonia, di una simmetria, di una consonanza, cioè all’interno di quei contesti verbali che, da Platone, Vitruvio, Quintiliano, determinano quell’orizzonte sensibile che siamo abituati a chiamare “bellezza”. In questa direzione, in cui potremmo facilmente ricordare Alberti e Hegel, Leonardo e Kant, valga su tutti, e per tutti, la definizione di Paul Valéry: che la bellezza, la bellezza delle forme create, è proprio il misterioso incontro, fra l’arbitrarietà delle passioni e la necessità della

forma⁷. I misteri si possono descrivere, analizzare, ma non spiegare: sono ciò che nutre le nostre categorie e, nel momento in cui diventano loro preda e tema, svaniscono o si banalizzano.

Su questa strada, la bellezza deve dunque accettare, in virtù del suo carattere metamorfico e simbolico, quella sua stessa “caducità” che ne vieta una definizione rigida, assoluta, categorica, normativa. Tuttavia, come è scritto in un delizioso appunto di Freud del 1916, la caducità del bello non implica affatto un suo svilimento ma, al contrario, ne aumenta il valore, dal momento che il «valore della caducità è un valore di rarità nel tempo» e «la limitazione della possibilità di godimento aumenta il suo pregio»⁸. Il lutto, il lutto che la scomparsa, l’indefinibilità della bellezza, l’indeterminazione spazio-temporale porta in sé, è senza dubbio un grande enigma: ma è un enigma che non uccide la bellezza, bensì ne fa sentire sempre di nuovo l’esigenza, l’esigenza di ricostruire un rapporto con le cose forse caduco e mortale, ma di cui sempre di nuovo sentiamo il profondo e autentico bisogno.

Il paradosso è dunque che, da questa non definizione, da questo rifiuto di ridurre la bellezza a una norma del pensiero e della storia, a un’idea di “classico” o di forma – dionisiaca o apollinea che sia – abbiamo quasi inconsapevolmente ricavato una duplice conclusione, molto più definitoria di quanto non appaia, e direttamente legata al nostro tema.

La bellezza è infatti in primo luogo connessa al nostro *piacere*, un piacere non sempre libidico, con l’arte mai, ma sempre “carnale”, legato ai nostri sensi, a sensazioni che non hanno un ruolo fisiologico uniforme e ben definito, ma che tuttavia sono in noi ben presenti, e costituiscono una costante antropologica, simile a se stessa al di là delle forme che li stimolano. La seconda è che la bellezza è legata a un *bisogno* che sempre si confronta con la morte: è il desiderio di superare la caducità delle forme, creando sempre nuove forme, appunto, sempre nuova bellezza.

⁷ Questa definizione, anch’essa ricorrente negli scritti di Valéry, si può leggere in modo più sistematico nel *Discours sur l’esthétique* che scrisse nel 1936.

⁸ S. FREUD, *Caducità*, in *Opere*, tr. it. Torino 1990, vol. VIII, p. 174.

In entrambi i casi – *piacere e bisogno, carenza e ulteriorizzazione* – l’orizzonte in cui la bellezza appare e si staglia, anche per il filosofo, non è quello del pensiero puro, e dei suoi raffinati apparati categoriali, ma di un precategoriale sentimento, passivo e dunque legato alla passionalità del nostro essere nel mondo.

Tuttavia, nel momento stesso in cui, attraverso le passioni, la loro stessa irriducibilità a discorsi regolati, si colgono i limiti del pensiero, bisogna sapere evitare il pericolo opposto, quello di un’assolutizzazione lirica del passionale e delle sue “verità”. Se non si è avvertiti contro questi pericoli della passione, la si trasforma in una maschera che rigetta le ambiguità, le complessità, le difficoltà, la profonda carica di negatività che attraversano la vita affettiva. Qui può intervenire l’ironia, proprio come strumento che “tiene a distanza” e, di conseguenza, induce a respingere la “dittatura del cuore”, l’elogio acritico della bellezza, i messaggi densi di tronfia retorica, tutto ciò che nega l’insostenibile leggerezza dell’essere mirando soltanto a costruire, attribuendogli valore di norma, una realtà (è Kundera a parlare) «dove la merda è negata e dove tutti si comportano come se non esistesse»⁹.

Evitare la retorica del sentimento, il Kitsch sentimentalistico è la prima regola per riconoscerne il senso, per risalire ai motivi che utilizzano l’affettività come forza comunicativa, fonte di autentica trasmissione storica della memoria. I fatti che la retorica delle passioni presentano senza l’ironica ambiguità della vita, come valori monolitici e privi di ombre, devono piuttosto essere accompagnati – ed è proprio ciò che la parola bellezza indica – da una *intenzionalità formativa* che attribuisca loro un senso vivo e non banale, che incida nel divenire stesso della *nostra* vita. La passione, con la sua dinamicità, con lo scontro in essa di “attivo” e “passivo”, di “caso” e “necessità”, è dunque in prima istanza la forza che combatte l’abitudine in quanto elemento che cristallizza e ossifica il nostro tempo. La bellezza non è qui un ente oggettivo, bensì un senso che diviene, che non può essere rinchiuso in narrazioni storicistiche o finalistiche (in cui tutto sempre torna o in cui il presen-

⁹ M. KUNDERA, *L’insostenibile leggerezza dell’essere*, tr. it. Milano 1985, p. 256.

te è perfettamente giustificato) e che dunque, ed è questo il suo senso affettivo, scorre con i suoi fondi anonimi e oscuri, sempre presente e sempre incompiuta, alla ricerca di una produttività originaria dell'esperienza e della memoria estetica quale origine stessa del pensiero e del concetto.

La bellezza ha bisogno della passione perché, come si è accennato, non solo ne incarna le metamorfosi, ma anche e soprattutto ne mostra gli interni movimenti, quella costante perdita di baricentro – la caduta, il dolore, la morte – che è la sua paradossale “eternità” nel divenire della storia.

In una poesia di Rilke, che unisce nella modernità il senso classico della bellezza, tre figure, Orfeo, Euridice e Hermes, che rappresentano l'artista, l'opera bella e il percorso creativo, camminano insieme in una unità che non è pacificazione, bensì divenire su un comune orizzonte¹⁰. È Orfeo creatore che, con inquietudine, precede su questa strada Hermes e Euridice. Euridice che, accompagnata dal dio, è colei che ispira, da un lato musa e dall'altro referente erotico della creazione, oggetto principale del desiderio e del piacere. Hermes, infine, dio eccedente, che con la sua forza è possibilità originaria di metamorfosi, possibilità di ricominciare sempre di nuovo a creare.

La bellezza di Euridice, mite nella sua pazienza, piena della sua morte, sa che la caducità, la morte, non è solo assenza, che l'annullamento che ha in sé è in primo luogo presenza: «Era in se stessa e il suo dono di morte le dava una pienezza». In questa presenza-assenza che è matrice di senso è entrata in una nuova vita, in una nuova adolescenza, che può essere oggetto di passione e desiderio, ma il cui possesso non potrà mai coincidere con l'istante della fisicità: «il suo sesso era chiuso come i fiori di sera, le sue mani, così schive del gesto delle nozze, che anche il contatto stranamente tenue della mano del dio, sua lieve guida, la turbava per troppa intimità».

Il piacere che circonda Euridice non è connesso all'istante: è la continuità della durata, è l'autonomia di una dimensione estetica densa di

¹⁰ Si utilizza qui la straordinaria traduzione di G. PINTOR, di R.M. RILKE, *Poesie*, tr. it. Torino 1966.

significati che qui raggiungono la loro espressione.

Euridice, frutto di azioni che dipendevano dal libero arbitrio, è ora al di là della libertà contingente, al di là di un controllo su di essa esercitato. A sua volta, nella sua autonoma e libera bellezza, non controlla le passioni, il dolore, il desiderio di Orfeo né la muta apprensione di Hermes, consapevole di essere il risultato di una loro trasformazione artistica. Ora non dipende più da chi l'ha costruita, né da chi la guarda: è origine, oggetto di nuovo desiderio, di nuova interpretazione, di nuova arte, di nuove passioni. E, in questa identità conquistata, racchiude in sé l'intero progetto che ha condotto al formarsi del suo senso, è appunto entrata in "nuova adolescenza".

Quando Hermes trattiene Euridice nella morte – «E quando a un tratto il dio la trattenne e con voce di dolore pronunciò le parole: si è voltato, lei non comprese e disse piano: chi?» – ella non comprende neppure le parole del dio: è ormai su un altro piano, libertà realizzata, al di là del dolore e del piacere, non estranea a questi processi passionali della creazione e della ricezione della bellezza, ma loro autonomo referente. Non "al di sopra", bensì loro punto di incrocio, dialogo, movimento. La bellezza è concreto incrocio spazio-temporale in cui le differenze possono sussistere, divenire produttive, portarsi sul piano di un'espressione che non le pacifica, ma le esibisce in un'unità libera ed autonoma.

Dunque, per concludere: vedere Euridice e la sua bellezza non è difficile. Più complesso saperla vedere nei piani molteplici della visibilità che in essa entrano in gioco, incrocio metamorfico di superfici visibili e invisibili. Il movimento della bellezza non pone in essere la staticità di un senso, non ontologizza il valore, ma pone la sua specificità, la sua differenza nell'esibire, nell'offrire alla nostra esperienza una "matrice di senso", una figura che è punto di incrocio dialogico e simbolico di molteplici elementi, la cui unità non è dicibile in formule precostituite, ma solo esprimibile come figura, simbolo, come senso che diviene nella storia, che attraverso il nostro sguardo, i nostri stratificati giudizi sempre di nuovo rivela le trame del proprio senso, che usa l'universo dell'affettività per rivelare, attraverso di sé, la nostra storia, i percorsi

della nostra spiritualità.

Euridice, canto che è vita e morte, passione e grazia, è, nel suo stupore, nella sua paziente meraviglia, ciò che Spinoza chiamava “beatitudine”. E beatitudine è la strada con cui Euridice, incamminandosi, si identifica, identificandovi la grazia. «La beatitudine», scrive Spinoza, «non è premio alla virtù, ma la virtù stessa: e noi non godiamo di essa perché reprimiamo le libidini, ma, al contrario, solo perché godiamo di essa, possiamo frenare le libidini»¹¹.

¹¹ B. SPINOZA, *Etica*, Parte Quinta, Proposizione 42, tr. it. di S. GIAMETTA, Torino 1959, p. 329.