

**Michel Onfray, *Le Crocodile d'Aristote. Une histoire de la philosophie par la peinture*,  
Albin Michel, Paris 2019, pp. 240, € 25,  
ISBN 9782226444776**

Rita Argentiero  
Università degli Studi di Padova

Michel Onfray è un filosofo particolarmente noto nel panorama internazionale per aver espresso posizioni radicali e provocatorie in scritti dall'impostazione atea, edonistica e polemizzante. Dopo il tentativo di rilettura complessiva del pensiero filosofico portato avanti nella *Contre-histoire de la philosophie*, con la pubblicazione di *Le crocodile d'Aristote. Une histoire de la philosophie par la peinture*, egli torna nuovamente sull'argomento affrontandolo da una prospettiva diversa.

Il volume, articolato in tre macrosezioni con titoli "parlanti", è strutturato in maniera tale da compattare l'introduzione ("Le diable est dans les détails") e la conclusione ("Le musée imaginaire des repentirs") in modo da lasciare ampio spazio al cuore pulsante del testo, ovvero la sezione denominata "Une histoire de la philosophie par la peinture", dove viene ripercorsa la storia della filosofia attraverso il commento di una serie di dipinti in cui figurano pensatori antichi, moderni e contemporanei, a ognuno dei quali è dedicato uno dei trentatré capitoli. Il filo conduttore che funge da *leitmotiv* e che accomuna le varie (ri)letture fornite è dato dal muovere l'interpretazione a partire da un dettaglio estrapolato dall'opera d'arte di volta in volta oggetto di osservazione.

Il principio ispiratore posto alla base dell'impostazione e della costruzione del testo è dichiarato nell'incipit, dove Onfray afferma che "[la] peinture parle en silence et il faut un œil pour l'entendre correctement" (p. 6). Nella prima parte della citazione si scorge l'eco dalla massima oraziana *ut pictura poesis*, la quale trova il suo antecedente in Simonide di Ceo e si propaga nei secoli giungendo tra le carte dei più illustri autori, come Leonardo da Vinci, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Joachim Winckelmann, e così via, tanto

da riuscire a inserirsi anche nel dibattito estetico contemporaneo. Ciò che contraddistingue l'interpretazione di Onfray è l'occludere in un primo momento il legame con la poesia, in modo da concentrare tutta l'attenzione sulla capacità della pittura di parlare pur non avendo una voce, salvo poi accennare velatamente al nesso pittura-poesia nel corso di una riflessione condotta sulla titolazione delle opere, là dove sostiene che “dans la peinture figurative, une image illustre un texte et un texte se trouve la plupart du temps réduit à une phrase qui elle-même est bien souvent, sinon une idée, du moins une leçon” (p. 9). La citazione rimanda alla capacità dell'osservatore di cogliere il vero significato dell'opera la cui lettura, secondo l'autore, è spesso influenzata dal titolo con cui essa è conosciuta. Tale condizionamento risulta per Onfray estremamente dannoso soprattutto quando il capolavoro perviene privo del titolo e subisce l'attribuzione di una denominazione arbitraria, che nei casi più gravi comporta la totale alterazione del “véritable sens du sujet reproduit” (p. 7). A questo proposito egli propone il caso del *Tobit et Anne attendant le retour de leur fils* di Rembrandt, tela a lungo conosciuta come *Philosophe en méditation*, mostrando come ogni elemento raffigurato cambi radicalmente significato quando il quadro viene interpretato correttamente: “ce regard abîmé dans le vide n'est nullement celui d'un homme qui pense en attendant le surgissement de l'idée, mais celui d'un père aveugle qui espère le retour de son fils, lequel le guérira parce que conduit par l'Ange”, così come la scala a chiocciola non è “le symbole d'une dialectique ascendante conduisant au ciel des Idées platoniciennes”, ma “un moyen charpentier” (p. 9).

La tematica della comprensione del contenuto dell'opera induce Onfray a indagare sulla verità di un dipinto, la quale è percepita come qualcosa che l'osservatore “ne [...] devinera pas avec l'aide de l'image seule” perché l'atto di afferrare ciò che è rappresentato presuppone un certo grado di conoscenza, motivo per cui il filosofo afferma che “l'image est un pense-bête”, servendo “soit pour se souvenir quand on sait déjà, soit pour apprendre, quand on ignore” (p. 10). L'idea che il pieno intendimento dell'opera necessiti di una preventiva dimestichezza con le informazioni che contiene sembrerebbe ricondurre in parte all'idea di H.-G. Gadamer (a sua volta

di ascendenza heideggeriana) per la quale l'*interpretans* si avvicina all'*interpretandum* seguendo le direzioni prefigurate dall'*hermeneutischer Zirkel*, che fa sì che l'oggetto di comprensione risulti in parte già compreso in virtù dell'insieme di schemi e *Vorurteile* che la mente già possiede perché ereditati.

In questa prospettiva, per Onfray il titolo ha l'utile funzione di rendere manifesto il contenuto attraverso una sequenza di parole, ma l'indizio fornito risulta del tutto inutile se ciò che viene suggerito non è presente nel bagaglio culturale dell'osservatore, come accadrebbe nel caso in cui "un regardeur sortant tout nu d'une forêt de Papouasie-Nouvelle-Guinée et ignorant tout du christianisme" si trovasse davanti la rappresentazione di una Crocifissione: in tal caso sarebbe necessario l'intervento di un soggetto esterno che indirizzi "l'impétrant qui s'en rappellera ensuite plus facilement" (p. 10). Qui va rilevato che la posizione di Onfray subisce un cambio di rotta poiché mentre dapprima egli sembra non vedere di buon occhio il dato tecnico a causa del condizionamento che esso esercita – "or, ce qu'ont vu les regardeurs, c'est la plupart du temps ce que le titre disait, donc les mots du cartel, mais nullement ce que la peinture montrait. Comme si ce qu'il y avait à voir devait être dit avant même que d'être vu! Voire: avant même de pouvoir être vu" (p. 7) –, in seconda istanza la didascalia è invece rivalutata per il rilievo che occupa nell'accesso al significato dell'opera: "Les mots du cartel signent le sens, mais, de la même manière, ils scellent les discours qui accompagnent l'œuvre" (p. 11).

La questione della verità spinge poi l'autore ad affrontare il problema del suo inserimento ottimale in una superficie di ampiezza limitata, che si concretizza nel proposito dell'artista di voler "tout dire, du moins de dire le plus possible de choses à moindres frais formels et ce pour l'efficacité la plus grande". La soluzione che egli propone, osservando le modalità di esecuzione e composizione dei vari capolavori, consiste nel constatare l'utilizzo dell'*analogon* teorizzato da Edmund Husserl e poi da Jean-Paul Sartre, ossia dell'"object qui vaut pour dire le tout", che in pittura corrisponde a "l'anecdote, l'object, la chose, le détail qui contient en substance la totalité de l'œuvre" (p. 12). Esempio di *analogon* nel dipinto denominato *Alexandre faisant apporter des animaux étrangers à Ari-*

stote di Jean-Baptiste de Champaigne, scelto come punto di avvio a partire dal quale delineare il profilo di Aristotele, è il coccodrillo (che dà anche il titolo al volume di Onfray). Esso infatti sintetizza alcuni aspetti del pensiero dello Stagirita, quali l'interesse per tutti gli esseri viventi, i trattati a essi dedicati, le riflessioni intraprese a partire "du réel sensible et perceptible" (p. 48), il rapporto tra particolare e universale, e così via.

Ciò è strettamente connesso al metodo adoperato dall'autore nell'elaborazione della struttura compositiva del testo. Egli propone al lettore una serie di dipinti in cui è presente un dettaglio che contiene un sistema, che egli provvede a dispiegare mediante un lavoro di decompressione volto a rendere palese il passaggio "de l'objet au système" (p. 12), al fine di fornire una panoramica generale sul filosofo di volta in volta oggetto di approfondimento. Riguardo ai pensatori presi in esame come protagonisti, si precisa che sono Pitagora, Anassagora, Democrito, [Santippe], Socrate, Platone, Diogene, Protagora, Aristotele, Epicuro, Seneca, Marco Aurelio, Agostino, Tommaso d'Aquino, Marsilio Ficino, Erasmo, Montaigne, Machiavelli, Descartes, Pascal, Diderot, Voltaire, Rousseau, Kant, Darwin, Nietzsche, Proudhon, Marx, Freud, Sartre, Foucault, Deleuze, Guattari, Derrida.

In conclusione, Onfray si dimostra dispiaciuto per aver raccontato una storia della filosofia con grandi assenze dovute, per esempio nel caso di Averroè, al voler evitare ricadute politiche nella scena contemporanea (a cui tuttavia riesce a fare qualche cenno mediante l'*escamotage* della manifestazione del *repentir*), e nel caso di altri – "Leibniz, Vico, Hume, Hegel, Schelling, Tocqueville" (p. 236) – al non aver trovato il materiale adatto a cui appigliarsi.

La natura sperimentale e non manualistica è forse il maggiore punto di forza della pubblicazione di Onfray e fa sì che la rilettura delle opere d'arte non appaia come il risultato di forzature interpretative, ma come uno stratagemma originale per raccontare una parte della storia della filosofia. In questo senso emergono varie capacità dell'autore, tra le quali spiccano l'abilità di scavalcare i rigidi incasellamenti imposti dall'*ipse dixit* – atteggiamento coerente con il suo spirito post-anarchico che affiora in altri scritti, tra cui *Le post-anarchisme expliqué à ma grand mère* –, l'ingegnosità del

raccontare i fatti adottando una prospettiva insolita e l'ironia che di tanto in tanto fa capolino, come quando nel commentare un ritratto che lo raffigura dice, usando un linguaggio colorito, che sembra che abbia "au choix, une face d'œuf ou une face de cul" (p. 237). Tuttavia talvolta si ha l'impressione che manchi qualche rifinitura ed è apprezzabile il fatto che Onfray stesso, manifestando consapevolezza per l'imperfezione del testo, si esponga anticipando le eventuali critiche confessando: "Il faut mettre un point final et aller voir ailleurs. Aucune œuvre n'est parfaite et son imperfection fait partie de son identité" (p. 230). A tale proposito, tra le questioni che rimangono in sospeso spiccano i motivi che conducono lo scrittore a scegliere, tra tutti gli *analogia* passati in rassegna, proprio il cocodrillo di Aristotele come spunto per il titolo del libro e anche le ragioni che si celano dietro la decisione di non corredare le riproduzioni dei dipinti dell'indicazione cronologica, rilevata da lui stesso come importante.

Nonostante alcune incompiutezze, che l'autore si ripropone di colmare in una "autre édition" (p. 235), complessivamente il volume si presenta come una lettura piacevole e scorrevole. Per le sue caratteristiche, potrebbe risultare gradevole (o almeno leggibile) anche a coloro che non nutrono una grande simpatia per l'autore per via delle dure posizioni espresse altrove (in particolar modo nel *Traité d'athéologie*), a patto che l'approccio al testo avvenga privo di pregiudizi.