

GIVONE, S. *SULL'INFINITO*. MILANO: IL MULINO, 2018, 135P.

JUAN MANUEL TEREZI *

Uma Imersão no Infinito a partir de um Caminhante: Sergio Givone lê Caspar David Friedrich

Sergio Givone é professor de estética na Universidade de Florença e colabora com o jornal italiano *La Repubblica*. Seus temas mais trabalhados se detêm no niilismo e no pensamento trágico, abordando desde a literatura russa – Dostoiévski especialmente – até a filosofia de Martin Heidegger, por exemplo. Possui vários livros em torno dessas temáticas, e em 2018 publica *Sull'infinito* [*Sobre o infinito*], ensaio composto de um prefácio e sete capítulos.

Desde o prefácio¹, Givone nos convida a uma viagem filosófica, literária e artística, pois proporciona um diálogo, tendo como mote o quadro *Caminhante sobre um mar de névoa* (1818) de Caspar David Friedrich (1774-1840), com teorias filosóficas apresentadas por Kant e Hegel sobre o infinito, ou seja, pensadores contemporâneos ao pintor. Participam do debate ao longo do livro, os escritores e filósofos Platão, Aristóteles, Pascal, Nietzsche, Leopardi e Goethe, bem como os pré-socráticos Heráclito e Anaximandro e o artista Giorgio de Chirico. A menção a este último ocorre, sobretudo, nos dois últimos capítulos. Mas antes de qualquer abordagem à luz filosófica, Givone reflete sobre os elementos estéticos representados (ou não) no quadro: a vestimenta do *Caminhante*, seu rosto oculto, a paisagem. Todos eles serão fundamentais para proporcionarem uma prazerosa incursão pelo pensamento

No primeiro capítulo, “De onde e para onde?”, Givone propõe que a viagem levada a cabo pelo *Caminhante* não se daria dentro de um panorama do puro deleite recreacional. Trata-se, na verdade, de uma viagem do conhecimento, ou melhor, de uma viagem iniciática. Nesses primeiros passos que Givone percorre ao lado do *Caminhante* de Caspar David Friedrich, também empreenderemos uma viagem pelo próprio pensamento do filósofo italiano. O caráter enigmático do quadro – o rosto do *Caminhante* oculto e a sua posição ereta, sem demonstrar cansaço; o que ele observa e o que ele procura; qual infinito se lhe apresenta, entre outros – será

1 Ao final do arquivo, incluo o prefácio em italiano e a minha tradução, cedida gentilmente por Sergio Givone para que compusesse a resenha.

* Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
jmterenzi@hotmail.com – (ORCID: 0000-0002-0116-6374)

o motor propulsor da especulação filosófica que leremos ao longo do ensaio. Paisagem e figura humana são aqui minuciosamente analisadas por Givone².

O capítulo seguinte, “Um gesto antigo”, reforça que na postura do *Caminhante* não há nenhum traço de fadiga. O seu olhar procura algo que se encontra além do horizonte, isto é, o infinito. Givone pondera que esse olhar não pertence nem à observação científica nem à contemplação estética. Nesse capítulo, Givone aprofunda algumas questões filosóficas, especificamente provenientes da reflexão heideggeriana acerca do ser e dos modos de ser. O homem já não está mais *na* natureza, mas, sim, *perante* ela. Esse estar perante a natureza se dá após o *Caminhante* ter percorrido um longo caminho, não só disponível no mapa geográfico, mas também na especulação intelectual. Givone forja uma expressão de sabor hegeliano para dar conta dessa viagem: “um turista do espírito”. O filósofo italiano recorda uma viagem efetuada por Hegel na última semana de julho de 1796 pelos Alpes berneses. O caminho da ida e da volta proporcionam diversas experiências: na ida, Hegel se entedia, nada o motiva intelectualmente, nenhum fulgor do pensamento acontece. Apenas na volta haverá uma chama acendida para Hegel, quando ele vai percebendo os traços e as marcas do homem – a forma em contraposição ao informe –, da sua atividade e da sua criação. Givone encerra esse capítulo observando duas abordagens diferentes para o infinito; uma positiva – Hegel identifica o infinito com aquilo que existe – e outra negativa – Leopardi o identifica com aquilo que não existe.

O terceiro capítulo, “Além do sublime” se dedica a abordar o sublime que desvendado ao ingressar no campo do infinito proporcionado pela natureza, por essa paisagem que se abre diante do *Caminhante*. Por isso mesmo, Givone traz para a sua análise *A crítica do Juízo* de Kant, dizendo que se poderia interpretar o quadro de Friedrich como uma espécie de sublime kantiano, uma vez que o que está diante do nosso observador é a manifestação do excesso, do ilimitado que a natureza lhe descortina. A distinção entre o sublime dinâmico e o sublime matemático nos é brevemente apresentada, para concluir que ambos estão regidos pela via negativa. Nesse ponto, Givone afasta a compreensão do quadro sob a insígnia do sublime, pois “nada nele revela a tensão entre as emoções contrastantes de onde surge o sublime” e “No *Caminhante* não há traço daquela humilhação e exaltação que são os pressupostos do sublime”. O filósofo italiano cita outros dois quadros de Friedrich para complementar o seu argumento, a saber, *O monge à beira-mar* e *Mulher diante do pôr-do-sol*. Todos esses quadros ilustrariam o fato de que Caspar David Friedrich insere os espectadores diante do infinito, mas do infinito real, positivo, e não do infinito inalcançável e negativo, tema a ser tratado no capítulo seguinte.

Em “Infinito negativo e infinito positivo”, Givone reflete sobre o ponto em que o *Caminhante* atingiu, denominando-o de *Finis terrae*. O fim da terra, o limite. A incursão no além. O *Caminhante* se encontra nessa posição limítrofe, no umbral especulativo; Givone o qualifica de “excelente ponto panorâmico”. O suposto caminho percorrido será o caminho pelo qual Givone nos conduzirá: “O *Caminhante* percorreu o caminho de estrada que vai idealmente de Königsberg até Jena e nos leva ao coração do Frühromantik (romantismo nascente ou Primeiro

2 Uma importante reflexão de Givone se encontra na seguinte frase: “Il Viandante abita il mondo, ma soprattutto lo attraversa, e guarda a una meta ultima.” [O *Caminhante* habita o mundo, mas sobretudo o atravessa, buscando uma meta ulterior.” (tradução minha)

romantismo)”. Outros pensadores são mencionados, Pascal e o seu infinito carregado de nada e vazio, mas que também, em última instância, poderia ser preenchido por Deus – dando sentido à vida –, Leopardi e seu pessimismo ao afirmar que o infinito só pode ser compreendido como sendo o nada e apenas isso. A frase que fecha o capítulo coloca o *Caminhante* fora dessa bipolaridade, uma vez que o que ele busca não estaria na opção entre o ser ou o não-ser, mas sim, no ponto a partir do qual o infinito possa transformar-se em objeto de representação.

No capítulo quinto, “A ‘doce’ perspectiva”, Givone reitera que do alto de um rochedo o *Caminhante* observa um mar de névoa, algo que não tem limite espacial ou temporal, a julgar pelo seu êxtase contemplativo. Que ele esteja olhando para o infinito não se configura como uma mera hipótese. O infinito realmente se abre para a possibilidade de ser abarcado pelo *Caminhante*. Givone destaca o comportamento³ que a figura do *Caminhante* manifesta, o que demonstraria que ele não abandonou a esperança de solucionar o problema que se lhe apresenta: como representar o irrepresentável. Para conseguir isso, ele precisa apropriar-se novamente do mundo que está se abismando diante de seus olhos. Givone vincula a atitude do *Caminhante* com Hegel, que enxergaria na infinidade dos mundos possíveis o fruto envenenado do infinito ruim (ou espúrio) como invenção da mente ou como função da irrealidade. Assim, os olhos do *Caminhante* não se detêm sobre o infinito ideal, mas sobre o infinito real. Ele busca o infinito no coração mesmo do infinito, busca o ponto de fuga onde convergiriam todos os raios que partem do seu olhar situado no centro mesmo da tela. Givone traz novamente Leopardi para confrontar as duas perspectivas em relação ao infinito, aquela que vincula o infinito ao não-ser e ao nada, e a outra que o define como o ser, abrangendo o todo, como foi discutido em “Um gesto antigo”.

Nos dois últimos capítulos, “De cabeça no ‘apeiron’” e “Eu, exilado, não tenho casa”, Givone se dedica principalmente a analisar dois nomes: Anaximandro por um lado, e o artista Giorgio de Chirico por outro, trazendo para o debate uma vez mais a tensão entre o infinito negativo, proveniente de Anaximandro e o alfa privativo que compõe a palavra grega ἄπειρον (ἄ-πειρον), o sem limite, in-finito, i-limitado, e o infinito positivo. Para Givone, o *Caminhante* chegou aonde ele queria estar, e o que ele vê nesse mar de névoa seria o visível mais próximo do invisível, pois a sua essência é pura invisibilidade. Se antes Leopardi e Hegel haviam sido postos em contraste, agora temos um novo confronto, desta vez separados por muitos séculos, entre Anaximandro e Georg Cantor. O grego é associado a uma pintura contemporânea sua, *A tumba do mergulhador* (localizada em Paestum), ambos como símbolos do infinito negativo. Nessa pintura – que é a mais antiga da Grécia – Givone lê na linha negra, que separa o trampolim de pedra de onde o homem se joga ao mar, uma semelhança com o alfa privativo do ἄπειρον anaximândrico. No último capítulo, o filósofo italiano retoma a pintura, onde de Chirico aproxima-se do matemático Cantor. A concepção de que o infinito seria um todo infinito, e como tal se configuraria como um paradoxo, pois se trata de uma totalidade real que contém aquilo de que a realidade é constituída e que excede a própria realidade. Essa excursão pela pintura de de Chirico conclui com a retomada do olhar do *Caminhante*. Givone se pergunta o que se apresenta diante desse homem em pé sobre um rochedo, com um bastão, diante de um

3 Givone associa o *Caminhante* a um sonhador: “Chi assume questo atteggiamento è un sognatore, uno *Schwärmer*, uno che ama le fantasticherie e i giochi dell’immaginazione.” “Quem assume este comportamento é um sonhador, um *Schwärmer*, alguém que ama a fantasia e os jogos da imaginação.” (tradução minha)

mar de névoa. O infinito, responde. Mas e nesse infinito, o que ele vê? A resposta desabrocha belamente, pois para poder contemplar esse infinito precisaria ter partido do infinito. Apenas quem atravessou todos os mundos e percorreu todos os caminhos, poderá colocar-se no lugar do *Caminhante* que, embora acredite debruçar-se sobre o inferno, encontra-se no paraíso.

Prefazione

Che cosa sia il romanticismo, ancora non sappiamo dire con precisione, tanto è vago il concetto (più una temperie culturale e un sentire diffuso che non un concetto) e tanto è sfuggente il movimento che ne è seguito (movimento centrifugo e privo di un suo fuoco centrale). Ma se osserviamo il celebre *Viandante sul mare di nebbia* (1818) di Caspar David Friedrich⁴, dipinto a olio su tela che si trova presso la Kunsthalle di Amburgo, non abbiamo dubbi: ecco, questo è romanticismo!

Non stupisce quindi che il dipinto sia diventato in breve tempo agli occhi dei contemporanei, e poi anche nostri, un emblema, un simbolo, una vera e propria icona. Non solo per ciò che rappresenta. Ma per ciò che lascia intuire. In esso sembra compiersi l'esito di un processo secolare, ma anche annunciarsi un nuovo inizio se non addirittura una rivoluzione.

Il Viandante volge le spalle allo spettatore. Come se lo avesse già oltrepassato. Non che proceda e avanzi dove noi che ci interroghiamo su di lui non possiamo più raggiungerlo. Per la verità egli ha arrestato il suo cammino e se ne sta lì, assorto. Ma guarda oltre. Oltre la linea dell'orizzonte. Di quella profondità cerca il principio. Ne studia i presupposti. Probabilmente si chiede come figurarsi quel vortice che disorienta e quel fondo senza fondo in cui tutto s'innabissa. Insomma, il suo problema è l'infinito.

Se ha osato fare un passo del genere, verso l'infinito, è perché il Viandante sa qualcosa che anche noi sappiamo, ma che lui ha il merito di prendere sul serio (ingenuamente? o anche troppo consapevolmente?) al punto da recarsi sul luogo di una improbabile epifania: nella convinzione che l'infinito è irrepresentabile, ma non per questo si sottrae alla rappresentazione – per esempio si concede alla prospettiva, sia la prospettiva lineare sia la prospettiva rovesciata. Sa che la fisica lo aborre, però non ne può fare a meno – dalla fisica dei presocratici

4 Nato il 5 settembre 1774 a Greifswald, in Pomerania, regione allora tedesca e oggi polacca, Caspar David Friedrich si formò nell'Accademia della sua città natale e poi in quella di Copenaghen, per trasferirsi nel 1798 a Dresda. Fin da subito prese il paesaggio a tema centrale della sua pittura; ma a differenza di quanto accadeva con i paesaggisti settecenteschi, che gli furono maestri, investì il paesaggio delle inquietudini religiose che il romanticismo alle porte avrebbe intercettato e ne fece il teatro di un'avventura dello spirito anziché l'opera bella della natura. "Se in un paesaggio non saprai vedere qualcosa che giace nel profondo della tua anima, non vedrai nulla", lascerà scritto. Il fatto è che la natura, per Friedrich, altro non è che una via verso lo spirito, così come la morte non è che una via verso la vita vera, che è al di là di essa. Sempre più i quadri di Friedrich appariranno intrisi di un simbolismo luttuoso e cimiteriale. Ciò ha certamente a che fare con il suo temperamento malinconico e con le frequenti crisi psichiche che lo affliggeranno; ma anche di più con quello che è l'autentico sentire dell'artista, in tutto e per tutto rispondente ai dettami e all'ispirazione di forme di religiosità tipicamente romantiche. *Il viandante sul mare di nebbia*, forse il dipinto più noto di Friedrich, fu ultimato in un anno di relativa serenità per lui, il 1818, quando con il matrimonio sembrava aver trovato un punto di equilibrio nella sua tormentata esistenza. In esso si trovano tuttavia i temi principali che contrassegnano la produzione successiva e che vedranno accentuarsi prospettive di desolazione e di sconforto insieme con il bisogno vivo di trascendenza e di liberazione. Friedrich del resto fu sempre accompagnato da un senso tragico di solitudine non solo esistenziale ma addirittura cosmica. Morì in una condizione di penoso abbandono il 7 maggio 1840. Questo non significa però che sia stato un incompreso. Ebbe in vita ampi riconoscimenti; ammirarono la sua arte non solo alcuni dei maggiori pittori del suo tempo, quali ad esempio Philipp Otto Runge e Joha Christian Clausen Dahl, ma anche Goethe, e a essa si ispirarono alcuni dei più grandi pittori contemporanei, fra cui Edvard Munch, Mark Rothko e Anselm Kiefer.

alla fisica del tempo e della quarta dimensione. Sa che la metafisica ne diffida, e nondimeno se ne serve come di un prezioso alleato – come nel caso del sublime, che riapre a ciò che sembrava perduto per sempre, e cioè allo spirito, alla libertà.

Ciò che il Viandante non sa, né potrebbe sapere, è che con lui l'infinito fa irruzione sulla scena del mondo per non lasciarla più. Se prima di lui l'infinito era un'incognita, una *x* indecifrabile, tutt'al più un misterioso invito a penetrare l'ignoto, ora invece è la stella polare della ricerca. Questo non significa che lo sguardo da lui gettato sul mare di nebbia appartenga al passato. Al contrario, quello sguardo ci appartiene. Vero è che noi non vediamo il volto del Viandante, girato com'è dall'altra parte, e possiamo solo fare delle supposizioni. Ma questo non è un buon motivo per affrettarci altrove. Semmai una ragione in più per indugiare pazientemente sul luogo in cui qualcuno si è fatto delle domande che sono ancora le nostre.

Prefácio

Ainda não sabemos dizer com precisão o que é o romantismo, visto ser este um conceito vago (mais do que um conceito, se trataria de um clima cultural e de um sentimento difuso). Além disso, o movimento que o seguiu é evanescente (movimento centrífugo, carente de um fogo central próprio). Porém, se observarmos o célebre *Caminhante sobre o mar de névoa* (1818), de Caspar David Friedrich⁵, pintura a óleo sobre tela que se encontra na Kunsthalle de Hamburgo, não teremos dúvida: isso é romantismo!

Não surpreende, portanto, que em tão pouco tempo esse quadro tenha se tornado – aos olhos dos seus contemporâneos e, mais tarde, aos nossos – um emblema, um símbolo, um verdadeiro ícone. Não apenas por aquilo que representa, mas também pelo que permite intuir. Nesse quadro, parece realizar-se o desfecho de um processo secular, bem como o aceno de um recomeço, ou até mesmo de uma revolução.

O *Caminhante* vira as costas ao espectador, como se já o tivesse ultrapassado. Isso não quer dizer que ele proceda e avance sem que nós – que nos interrogamos sobre ele – não o possamos mais alcançar. Para dizer a verdade, ele fez uma pausa na sua caminhada e permanece aí, absorto. Contudo, ele olha mais a frente. Para além da linha do horizonte. Dessa profundidade,

5 Nascido em 5 de setembro de 1774, em Greifswald, localizada no estado de Mecklemburgo-Pomerânia Ocidental, à época região alemã e hoje polonesa, Caspar David Friedrich formou-se na Academia de sua cidade natal e, posteriormente, na de Copenhague, transferindo-se em 1798 para a cidade de Dresden. Desde então, tomou a paisagem como tema central da sua pintura, mas diferentemente do que acontecia com os paisagistas do século XXVII – que foram os seus mestres –, ele investiu na paisagem de cunho religioso que o romantismo vindouro teria interceptado e fez disso um teatro da aventura do espírito e não uma bela obra da natureza. “Se em uma paisagem não sabes ver algo que reside no fundo da tua alma, não verás nada”, deixará escrito. O fato é que a natureza, para Friedrich, não é outra coisa senão uma via em direção ao espírito, assim como a morte é uma via em direção à verdadeira vida, que se encontra além desta. Cada vez mais, os quadros de Friedrich parecerão banhados de um simbolismo fúnebre e tumular. Isso se deve certamente ao seu temperamento melancólico e às frequentes crises psíquicas que o afligiam, mas, sobretudo, com aquilo que constitui o verdadeiro sentir do artista, uma resposta em todos os sentidos aos ditames e aspirações de formas de religiosidade tipicamente românticas. O caminhante sobre o mar de névoa, talvez a pintura mais conhecida de Friedrich, foi concluído em um ano de relativa serenidade, em 1818, quando o seu casamento parecia ter encontrado um ponto de equilíbrio dentro de sua existência atormentada. Nesse mesmo ano, encontram-se ainda os temas principais que irão marcar a produção sucessiva, onde se verão acentuadas perspectivas de desolação e de desconforto, atreladas à necessidade viva de transcendência e de liberação. Friedrich esteve sempre acompanhado de um sentimento trágico de solidão, não só existencial, mas também cósmico. Morreu em condições de penoso abandono, em 7 de maio de 1840. Isso não significa, no entanto, que tenha sido um incompreendido. Teve em vida um amplo reconhecimento; admiraram a sua arte não apenas alguns dos maiores pintores do seu tempo, como, por exemplo, Philipp Otto Runge e Johan Christian Claussen Dahl, mas também Goethe. Ela inspirou ainda alguns dos maiores pintores contemporâneos, entre eles, Edvard Munch, Mark Rothko e Anselm Kiefer.

ele busca o princípio, estuda os seus pressupostos. Provavelmente, ele se pergunta como representar aquele vórtice que desorienta e aquele fundo sem fundo onde tudo se afunda. Em suma, o seu problema é o infinito.

Se ele ousou dar tal passo, rumo ao infinito, é porque o *Caminhante* sabe algo que nós também sabemos, mas que ele tem o mérito de levar a sério (ingenuamente? ou mesmo demasiado consciente?) a ponto de se deslocar até o lugar de uma improvável epifania: convencido de que o infinito é irrepresentável, mas nem por isso ele evita a representação— por exemplo, ele pode se conceder à perspectiva, seja ela linear, seja inversa. Ele sabe que a física o abomina, mas não pode prescindir dela — desde a física dos pré-socráticos até a física do tempo e da quarta dimensão. Sabe que a metafísica desconfia dele, e mesmo assim a usa como se fosse uma aliada preciosa — como no caso do sublime, que abre novamente para aquilo que parecia perdido para sempre, isto é, para o espírito, para a liberdade.

O que o *Caminhante* não sabe, nem poderia saber, é que com ele o infinito irrompe no cenário do mundo para não o abandonar mais. Se antes dele o infinito era uma incógnita, um *x* indecifrável ou, na melhor das hipóteses, um misterioso convite para penetrar no desconhecido, agora ele se mostra como a estrela guia da busca. Isso não quer dizer que o olhar lançado ao mar de névoa pertença ao passado. Pelo contrário, aquele olhar é nosso. É verdade que nós não vemos o rosto do Caminhante, porque ele está de costas. Podemos apenas fazer suposições. Mas esse não é um bom motivo para nos apressarmos em outras questões. Quando muito, uma razão a mais para que nos demoremos pacientemente no lugar onde alguém se colocou essas perguntas que ainda são as nossas.

Agradeço a Sergio Givone por conceder-me a tradução do prefácio.