

Mario Perniola

**ESTETICA
ITALIANA
CONTEM-
PORANEA**

Trentadue autori che hanno fatto la storia
degli ultimi cinquant'anni



BOMPIANI

Il libro

Estetica italiana contemporanea

Si sa che l'Italia è un paese estetico. Meno noto è che essa ha prodotto nel corso degli ultimi cinquant'anni un cospicuo numero di pensatori di alto livello che hanno portato un contributo originale e innovativo aprendo orizzonti inediti su che cosa è il bello e che cosa è l'arte. Tra questi i più noti sono Gillo Dorfles, Luigi Pareyson, Umberto Eco, Italo Calvino, Gianni Vattimo, Massimo Cacciari, Giorgio Agamben, Guido Ceronetti. Ma non dovrebbero essere ignorati anche molti altri poco conosciuti come i filosofi Andrea Emo e Gianni Carchia, la femminista Carla Lonzi, e lo stilista Quirino Conti. Essi hanno ripensato in modo nuovo alcune categorie estetiche (armonia, ironia, sublime, tragico, arguzia, acutezza) che appartengono al patrimonio culturale plurisecolare della cultura italiana. Si sono confrontati con la realtà politica, sociale, antropologica del loro paese e hanno trovato nell'ambito dell'estetica soluzioni che suggeriscono stili di vita e modi di sentire capaci di aprire spazi di libertà e di autenticità.

L'autore

Mario Perniola

Mario Perniola (www.marioperniola.it) è direttore della rivista "Ágalma" (www.agalmaweb.org). Ha insegnato estetica dal 1983 al 2011 all'Università "Tor Vergata" di Roma, dove ha fondato il Centro studi e documentazione "Linguaggio e Pensiero". È stato visiting professor in molte università e centri di ricerca in Francia, Danimarca, Canada, Stati Uniti, Brasile, Giappone e Australia. Presso Einaudi sono usciti *L'arte e la sua ombra*, *Del sentire*, *Il Sex appeal dell'inorganico*, *Contro la comunicazione*, *Miracoli e traumi della comunicazione*, *L'arte espansa*. Presso il Mulino *Estetica contemporanea e Del sentire cattolico*.

TASCABILI BOMPIANI 565



MARIO PERNIOLA
ESTETICA ITALIANA
CONTEMPORANEA

I GRANDI TASCABILI
BOMPIANI

Progetto grafico: Polystudio.

www.giunti.it
www.bompiani.eu

© 2017 Giunti Editore S.p.A. /Bompiani
Via Bolognese 165, 50139 Firenze - Italia
Piazza Virgilio 4, 20123 Milano - Italia

ISBN 978-88-587-7519-6

Prima edizione: aprile 2017

Bompiani è un marchio di proprietà di Giunti Editore S.p.A.
Prima edizione digitale: aprile 2017



*A mio padre Nicola Perniola,
uomo buono, grande e coraggioso lavoratore,
che mi iniziò al metodo scientifico*

INTRODUZIONE

Nella modernità, la dimensione estetica ha acquistato un rilievo di primissimo piano annettendo campi tradizionalmente occupati da altre forme culturali e focalizzando sulla bellezza, sull'arte, sullo spettacolo e sulla comunicazione interessi precedentemente orientati verso l'etica e la politica.¹ Fin dalla sua fondazione settecentesca, essa ha giocato un ruolo essenziale nell'autorappresentazione della società borghese, al punto da costituirne l'"inconscio politico".² Nel caso specifico dell'Italia, occorre tenere presente che le due riflessioni estetiche più rilevanti della prima metà del secolo scorso, quella di Benedetto Croce (1866-1952) e quella di Giovanni Gentile (1875-1944), assegnarono all'arte un ruolo importantissimo nell'economia generale della vita spirituale: per il primo, l'arte in quanto espressione svolge una funzione insieme propedeutica e pervasiva di tutte le attività umane, per il secondo non c'è realtà in cui non sia presente l'arte.

Ma le filosofie con cui si confronta polemicamente la riflessione estetica italiana del secondo dopoguerra non sono più quelle del neoidealismo: negli anni cinquanta, la cultura estetica non è dominata da Croce e da Gentile. La scena è occupata invece dal pensiero di Antonio Gramsci (1891-1937), i cui *Quaderni del carcere*, scritti tra il 1929 e il 1935, verranno pubblicati postumi a partire dal 1948, e dall'opera del filosofo torinese Luigi Pareyson (1918-1991), destinato a diventare nel decennio successivo un punto di riferimento centrale del cattolicesimo filosofico italiano. Ora, a differenza di altre teorie che si rifanno al marxismo, Gramsci assegna all'arte, sia nelle sue manifestazioni colte sia in quelle popolari, una funzione di massima rilevanza nell'azione trasformatrice e innovatrice svolta dal partito comunista. Quanto a Pareyson, la sua *Estetica. Teoria della formatività* (1954), pur mantenendosi su un piano metodologico e contenutistico rigorosamente disciplinare, ha un significato che può essere esteso a tutti i campi dell'esperienza, perché prende in esame la formatività in tutta l'intera attività umana. L'importanza di questi due pensatori nel clima culturale degli anni cinquanta risiede nel fatto che essi forniscono due soluzioni assai diverse fra loro al problema del conflitto, ma entrambe riconducibili all'idealismo tedesco e perciò profondamente impregnate di una tonalità estetica.

La risposta di Gramsci si pone nel solco della dialettica hegel-marxista,

che intende la contraddizione come il motore dello sviluppo e del progresso sociale: la lotta degli opposti contraddittori è considerata come il momento dinamico che sfocia nel superamento del conflitto. La versione gramsciana di tale teoria si caratterizza per la puntualizzazione dell'aspetto cosciente e consapevole del processo dialettico: a suo avviso, non c'è organizzazione politica senza intellettuali, cioè senza una élite di dirigenti specializzati nell'elaborazione concettuale e filosofica delle contraddizioni. La risposta di Pareyson invece trova il proprio radicamento nel pensiero di Goethe e di Schelling, considerati fautori di un organicismo estetico in cui gli opposti sono pensati come polarità che si presuppongono e si sostengono reciprocamente. L'estetica di Pareyson sembra fungere da contraltare al pensiero di Gramsci: la natura e l'arte prendono il posto della cultura e della storia, la produttività sta al posto della prassi e la formatività al posto dell'organizzazione, ma comune ai due pensatori è l'intenzione strategica di pensare il rapporto tra gli opposti (contraddittori in Gramsci, polari in Pareyson) in modo costruttivo e vitale, positivamente orientato verso una totalità organica, sintesi di libertà e necessità, di cui l'intellettuale e l'artista costituiscono la coscienza. E comune a entrambi è l'eredità dell'idealismo tedesco, il cui sfondo metafisico è costituito dall'organicismo: si ricorre infatti al concetto di "organicità" ogni qualvolta si vuole pensare il conflitto in modo energetico, ma non distruttivo, ogni qualvolta si vuole riconoscere il lavoro del negativo attribuendo al risultato della sua lotta una coloritura estetica finale.³

L'estetica italiana più recente è caratterizzata nel suo complesso dalla ripulsa della dialettica e dell'organicismo. La svolta avviene tra la seconda metà degli anni sessanta e i primi anni settanta, quando da un lato appare chiaro che né la dialettica né l'organicismo sono in grado di dar conto delle tumultuose lotte sociali e generazionali dell'epoca, dall'altro che la nozione di struttura ha, in molti campi del sapere, sostituito quella di storia e quella di organismo. Si apre così un nuovo scenario nel quale l'estetica resta (non meno che in Croce e in Gentile) strettamente legata a una problematica politica; infatti, alcune importanti categorie estetiche tradizionali come il bello, l'ironia, il sublime, il tragico, la raffinatezza e l'acutezza vengono ripensate in modo da prospettare nuove soluzioni al problema del conflitto e alla maniera in cui possono essere pensati gli opposti. Norberto Bobbio (1909-2004) conclude il suo *Profilo ideologico del Novecento* osservando che le nuove poste in gioco del pensiero radicale sono la difesa dell'ambiente e la pace universale:⁴ ora, se si vuole dare a questa considerazione un significato che va al di là dell'ideologia (cioè dell'ecologismo e del pacifismo), si scopre che la natura e la pace sono appunto temi per eccellenza dell'estetica. Infatti la nozione di bellezza è fin dall'antichità collegata con l'esperienza di una armonizzazione e conciliazione degli opposti, mentre la paura nei confronti di

forze non controllabili dall'essere umano ha trovato nell'idea estetica del sublime una sua importante concettualizzazione. Accanto al bello e al sublime, un rilievo non minore hanno acquistato altre categorie estetiche come l'ironia, il tragico, la raffinatezza e l'acutezza: è infatti attraverso queste categorie che il campo estetico cerca di difendersi, di preservarsi e di rinnovarsi contro il dilagare della barbarie, del conformismo, dell'ignoranza, della rozzezza e della maleducazione.⁵

Lo schema concettuale su cui si regge il presente lavoro ha il suo epicentro sul carattere strategico della riflessione estetica e su quelle categorie che hanno l'ambizione di fornire risposte filosofiche a un problema di carattere insieme logico e politico, esposto con la massima chiarezza già da Aristotele all'inizio dell'*Organon* (Cat. 10, 11b-13b). Per Aristotele esistono quattro tipi di opposti: correlativi, contrari, privazione-possesso e contraddizione. Come è noto, egli privilegia il rapporto di contrarietà (in cui esiste un giusto mezzo) rispetto agli altri. Bisognerà aspettare duemila anni prima che Hegel attribuisca alla contraddizione un ruolo decisivo nella comprensione della realtà. Poco dopo, con Nietzsche e Freud, nonché con i loro interpreti e seguaci, si aprirà una scena concettuale che va al di là della logica aristotelica e della dialettica hegeliana. L'estetica italiana contemporanea, vista da un punto di vista speculativo, nasce negli anni sessanta del Novecento proprio quando l'idealismo viene abbandonato e irrompe l'esigenza di pensare gli opposti in altri modi.

Essa presenta una grande ricchezza di autori e di opere: tuttavia è in massima parte riportabile a sei linee speculative fondamentali che costituiscono altrettante risposte al problema degli opposti. Tutte si muovono verso direzioni diverse dalla dialettica e dall'organicismo, ma sono profondamente differenti tra loro: vanno verso la riscoperta del bello inteso come riduzione della conflittualità, verso una presentazione ironica del rapporto degli opposti, verso l'esperienza di una opposizione massima non dominabile dal soggetto, verso un ripensamento della nozione di tragico, verso un nuovo tipo di compromesso estetico, verso la lotta per il mantenimento del sapere e del gusto estetico. Ognuna di queste sei tendenze conta un numero di pensatori maggiore di quelli qui trattati: per evidenti ragioni di concisione e chiarezza espositiva mi sono limitato a concentrare la mia attenzione su un numero contenuto di autori e di opere.

I sei orientamenti fondamentali rappresentano non soltanto un contributo teoretico di grande valore allo sviluppo dell'estetica filosofica mondiale, ma forniscono delle chiavi ermeneutiche che consentono l'accesso a modelli psicoantropologici di lunga durata, profondamente radicati nella cultura e nella storia dell'Italia, che riemergono a distanza di secoli presentandosi sotto nuovi aspetti.

Nei teorici dell'armonia si avverte un'eco della spiritualità cristiana, così

come nei pensatori ironici viene riattivato un atteggiamento burlesco, derisorio e beffardo nei confronti del mondo che ha profonde radici nella poesia e nella cultura italiane del basso Medioevo e del Rinascimento. Il pensiero tragico ha invece in Italia un retroterra storico molto più recente e limitato alle aree geografiche in cui il protestantesimo ha esercitato un'influenza più o meno sotterranea. Il perfezionismo manieristico che si manifesta nei teorici della raffinatezza e dell'arguzia appartiene invece alla nostra più alta tradizione estetica. Tuttavia, la strada più seguita dalla maggior parte degli estetici italiani è stata quella del sublime naturalistico e del vitalismo che lo accompagna. Prima dell'opera buffa di Rossini, il pensiero della "vita nuda" ha il suo archetipo nel personaggio del poema comico di Luigi Pulci, il *Morgante*, nel quale il semigigante Margutte muore dal ridere. Quanto all'ultima tendenza che qui abbiamo esaminato, l'acutezza e l'ideale del filosofo come guerriero, essa ha in Italia un retroterra bimillenario, affondando le sue radici nell'unica corrente della filosofia greca antica che abbia formato la classe dirigente romana e successivamente quella italiana per quasi un millennio: lo stoicismo.

Tuttavia, come si è detto, l'impostazione del presente lavoro mi ha indotto a non limitarmi all'estetica accademica. Non è un caso che la maggior parte degli autori qui trattati abbiano vissuto la crisi sociopolitica italiana del decennio 1968-1978 o ne abbiano subite le conseguenze. Questa è l'esperienza storica che li accomuna: a differenziarli sono le risposte che essi hanno dato al crollo di tutte le certezze politiche e culturali proprie di quel decennio. Un altro elemento che li lega è il fatto che quasi nessuno di loro sia stato organico, nel senso gramsciano della parola, a un progetto istituzionale o politico di qualsiasi tipo. Sono stati tutti dei *rōnin*, vale a dire dei samurai senza padrone o, letteralmente, "uomini onda". Ma a differenza dei famosi 47 *rōnin* dell'epopea giapponese, rimasti vincolati da un progetto comune che consisteva nel vendicarsi di chi aveva ucciso il loro signore, i pensatori italiani dell'estetica sono stati individualisti al punto di non leggersi a vicenda o di fraintendersi completamente: è paradossale che autori che dicevano le stesse cose, pur conoscendosi talvolta di persona e partecipando agli stessi convegni, non se ne siano accorti o non abbiano prestato attenzione ai discorsi degli altri. Tale aspetto caratterizza questa generazione di pensatori e segna una differenza profonda nei confronti della generazione precedente che invece era molto attenta ai testi dei colleghi e degli allievi. Valgano per tutti i casi di Luigi Pareyson, figura organica della filosofia italiana negli anni sessanta ma attento studioso dei testi dei filosofi italiani suoi colleghi,⁶ e quello di Gillo Dorfles che, essendo nato nel 1910, ha attraversato più di ottanta anni di vicende artistiche, culturali, sociali e politiche seguendole con la massima attenzione.⁷

Dal punto di vista sociale, la maggioranza degli autori qui presi in esame appartiene o apparteneva alla piccola-media borghesia, spesso provinciale, che ha avuto la fortuna di vivere in quella parentesi di mobilità sociale che sono stati gli anni sessanta-settanta, nella quale al prestigio del professore e dell'intellettuale ereditato dalla tradizione si aggiungeva l'attrattiva del *radical thinker*, del pensatore alternativo sostenuto dai media, la cui massima personificazione era rappresentata da Herbert Marcuse. Nelle generazioni successive, tanto il prestigio dei primi quanto l'attrattiva del secondo sono andati scomparendo, mentre è andato crescendo l'interesse per autori rimasti totalmente sconosciuti (come Andrea Emo) o rivalutati molti decenni dopo la morte (come Carlo Michelstaedter).

Si spiega così come mai, nel corso degli ultimi anni, l'estetica italiana abbia allentato lo stretto rapporto che ha sempre intrattenuto con la storia e la politica e, per imitazione a quanto avviene nell'accademia americana, adottato uno stile di pensiero e di scrittura più vicino al sapere scientifico che a quello umanistico. Il libro di Maurizio Ferraris, *Estetica razionale* (1997), segna uno spartiacque ed è tanto più significativo perché opera di un autore che per molti anni ha praticato la cosiddetta "filosofia continentale", dando un contributo importante allo studio dell'ermeneutica e del decostruzionismo. Inoltre anche nell'estetica italiana, tradizionalmente influenzata dal pensiero francese e tedesco, è emerso uno speciale interesse nei confronti della filosofia analitica anglosassone. Questo studio concentra la propria attenzione su quei pensatori che si sono confrontati col crollo del rapporto tra sapere e potere di cui sono stati testimoni negli anni settanta del Novecento. Tale rapporto non si è affatto ricostituito nei decenni successivi, ma gli studiosi che si sono formati in seguito sono stati meno consapevoli di questo problema, avendo conosciuto situazioni accademiche del tutto differenti. Nuove leggi e nuovi regolamenti hanno introdotto anche nella filosofia una specializzazione angusta, funzionale esclusivamente alla carriera accademica. I decenni successivi agli anni ottanta hanno prodotto una quantità di lavori storiografici di alto livello su autori prevalentemente tedeschi e francesi, che sono stati letti da pochissime persone. Inoltre l'adozione di criteri soltanto statistici nella valutazione dei lavori scientifici e il tarlo dell'estrema specializzazione nelle scienze naturali, che sono stati oggetto di una critica radicale da parte di due matematici italiani di notorietà mondiale,⁸ sono penetrati anche nelle discipline umanistiche. Si è dimenticato che la filosofia è qualcosa di intermedio tra la letteratura e la scienza, che essa intrattiene un rapporto di coappartenenza essenziale con la lingua in cui è scritta e implica una conoscenza dell'intera storia di questo sapere dai Greci fino a oggi.

L'impostazione teoretica e politica del presente lavoro, focalizzato sul problema del conflitto, mi ha costretto a trascurare molti autori che hanno concentrato i loro studi sulla letteratura e sulle singole arti. Prima tra tutte va

ricordata la figura di Luciano Anceschi (1911-1995), allievo di Antonio Banfi (1886-1957) e fondatore della rivista *il verri*, i cui studi esercitarono un'influenza determinante sulle poetiche letterarie nate a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta. Maestro di una scuola filosofica influenzata dalla fenomenologia, con sede a Bologna, fu per alcuni decenni un punto di riferimento fondamentale per gli studiosi di estetica interessati alla vita letteraria. Il suo volume *Autonomia ed eteronomia dell'arte* (1936) resta un classico del pensiero estetico del Novecento. Né va dimenticato il contributo dato a questa disciplina da Galvano Della Volpe (1885-1968), teorico di un'estetica materialistica, da Guido Morpurgo-Tagliabue (1907-1997), autore di una dettagliatissima storia dell'estetica dei primi sessant'anni del Novecento pubblicata in francese, tuttora utilissima, da Rosario Assunto (1915-1994), che fu tra i primissimi a occuparsi dell'estetica del paesaggio, e da Renato Barilli la cui opera si pone a cavallo tra la storia dell'arte e l'estetica.

A partire dagli anni ottanta numerosissimi e altamente qualificati studiosi si sono dedicati alla storiografia dell'estetica producendo alcune centinaia di studi, spesso caratterizzati da grande erudizione e finezza filologica, che assai spesso hanno costituito il punto di partenza della riflessione teoretica degli autori oggetto del presente volume. In questo settore il contributo più imponente è quello portato da Luigi Russo, che per alcuni decenni, con instancabile alacrità e indomita energia intellettuale, ha promosso e curato, attraverso le edizioni *Aesthetica* e il Centro internazionale studi di estetica di Palermo, i convegni della Società italiana di estetica e la pubblicazione di decine di classici antichi e moderni e di moltissimi volumi collettivi o di autori singoli focalizzati sui più importanti problemi dell'estetica. La cultura italiana ha un enorme debito di riconoscenza nei confronti dei tanti traduttori e curatori che hanno dedicato anni della loro vita in modo del tutto disinteressato, per pura passione del sapere, all'edizione in italiano di opere di estetica, spesso difficilmente reperibili nelle lingue in cui sono state scritte. Né va dimenticato che anche i testi fondatori della disciplina sono stati oggetto di un'attenzione che non ha uguali nelle altre nazioni: basti dire che noi disponiamo oggi di ben quattro differenti traduzioni della *Critica del giudizio* di Kant, una delle quali a opera di uno dei più influenti professori contemporanei, Emilio Garroni (1925-2005), e un'altra curata da un raffinatissimo filologo qual è Leonardo Amoroso.

La produzione degli ultimi decenni è stata vastissima e testimonia la vitalità e la fecondità di questo ambito di studi. È perciò impossibile darne un quadro esaustivo. Mi limiterò pertanto a segnalare per ogni settore di ricerca i contributi che mi sembrano più rilevanti, nella piena consapevolezza di compiere molte omissioni. Inoltre, fra gli autori citati qui sotto alcuni si sono occupati anche di altri argomenti; quindi la loro collocazione risulta per forza

in alcuni casi molto riduttiva. Nella bibliografia ho cercato parzialmente di rimediare a queste mancanze.

Molti hanno focalizzato la loro attenzione sull'estetica di singole arti o su singoli autori, momenti e problemi di questa disciplina. Sull'estetica della musica fondamentale è il lavoro di Enrico Fubini, che si sviluppa ininterrottamente da più di cinquant'anni. Allo stesso ambito appartengono gli scritti di Giovanni Guanti, Silvia Vizzardelli, Carlo Serra, Alessandro Bertinetto, Claudia Colombati, Michela Garda e Milosh Fascetti. Sul Romanticismo un contributo risolutivo è stato dato da Paolo D'Angelo e Federico Vercellone, così come da Elio Franzini per l'estetica del Settecento. Sull'estetica del cinema ricordo i lavori di Giorgio De Vincenti, Pietro Montani, Roberto De Gaetano e Mario Pezzella; sull'estetica del fenomeno urbano di Vincenzo Trione; sull'estetica dell'architettura di Roberto Masiero, Simona Chiodo e Pierluigi Panza; sull'estetica del paesaggio di Raffaele Milani, Maurizio Vitta e Massimo Venturi Ferriolo; sulle arti visuali in generale di Andrea Pinotti, Massimo Carboni, Roberto Terrosi, Dario Giugliano, Francesco Valagussa e Dario Evola; sull'estetica della danza di Caterina Di Rienzo; sull'estetica del design di Andrea Mecacci; sull'estetica del disegno infantile Lucia Pizzo Russo (1942-2014); sull'estetica degli oggetti e delle merci di Ernesto Francalanci, Fulvio Carmagnola e Giorgio Franck; sull'estetica antica di Giovanni Lombardo; sull'estetica della pittura barocca di Roberto Diodato.

Molto studiate sono state le estetiche appartenenti a una singola cultura. Tra gli autori specialisti dell'estetica tedesca si segnalano Fabrizio Desideri, Carlo Gentili, Marco Voza, Gianluca Garelli, Luca Bagetto e Pierandrea Amato; della cultura francese Giuseppina De Luca, Rita Messori e Filippo Fimiani; dell'estetica americana Giovanni Matteucci, Pietro Kobau e Stefano Velotti; dell'estetica inglese Valerio Gatti, dell'estetica russa Chiara Cantelli, dell'estetica spagnola Giuseppe Patella, dell'estetica orientale Grazia Marchianò, Giorgio Pasqualotto, Marcello Ghilardi e Gabriella Dalesio.

Altri studiosi si sono concentrati su singoli pensatori: Luca Orlandini su Fondane e Cioran, Tonino Griffero su Schelling, Daniele Goldoni su Hölderlin, Graziella Travaglini su Aristotele, Adriano Ardovino su Eraclito, Annamaria Contini su Proust, Elena Tavani e Paolo Pellegrino su Adorno, Stefano Catucci su Foucault, Aldo Marroni su Klossowski, Giuliano Compagno su Bataille, Anselm Jappe su Debord, Andrea De Santis su Rombach, Pierre Dalla Vigna su Merleau-Ponty, Daniela Angelucci su Deleuze, Francesco Vitale e Simone Regazzoni su Derrida, Giovanni Gurisatti e Andrea Borsari su Schopenhauer, Gabriele Tomasi su Leibniz, Roberta Dreon su Dewey, Markus Ophälders su Spengler, Manuela Paschi su Dilthey, Clemens-Carl Härle su Ingeborg Bachmann, Ilaria Boeddu su Goodman, Flavio Piero Cuniberto su Böhme, Gianna Angelini su Petőfi,

Ettore Rocca su Kierkegaard.

Infine, alcuni hanno seguito strade fuori dai cammini più battuti: Maria Bettetini si è occupata dell'iconoclastia, Salvatore Tedesco e Renato Troncon dell'estetica antropologica, Nicola Perullo del gusto gastronomico, Romeo Bufalo della nozione di sensibilità, Federica Sossi e Guido Boffi dell'estetica del migrante, Oscar Meo del rapporto tra Kant e la malattia mentale, Gavina Cherchi del riso e della follia, Chiara Cappelletto della neuroestetica, Daniele Guastini della nozione di amicizia nel pensiero antico, Elisabetta Di Stefano dell'ornamento e Salvatore Lo Bue della poesia orfica.

Da questo elenco emerge un panorama molto frammentario e frastagliato, che è impossibile riportare a un unico problema. La constatazione più ovvia è che sia andato perduto quel rapporto tra estetica e cultura italiana che, nonostante gli esiti assolutamente differenti, ha accomunato i pensatori della generazione precedente, oggetto del presente libro. Molte sono le cause di un tale scollamento, che non è attribuibile soltanto a una politica universitaria che ha abolito le cattedre come luoghi di formazione e aggregazione e che ha creato curricula di studio disordinati e incoerenti. La crisi dell'editoria scientifica, la pressione del mondo culturale anglosassone, la difficoltà di un'ascesa sociale verticale dovuta al crollo dell'ordinamento scientifico-professionale, il blocco delle carriere universitarie, la speranza di trovare all'estero quelle opportunità di occupazione che sono venute meno in Italia, la sfiducia nei confronti di un riconoscimento disinteressato, la paura nei confronti del dissenso e della critica sono solo alcuni fattori di un malessere culturale più ampio e generale. È perciò urgente ricreare luoghi di socialità culturale e filosofica indipendenti dalle università e dai centri di ricerca ufficiali, nonché lavorare a pubblicazioni che non siano soffocate dalla preoccupazione esclusiva di costituire titoli per la carriera accademica.

1 - Frank R. Ankersmit, *Aesthetic Politics. Political Philosophy Beyond Fact and Value*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

2 - Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford-Cambridge, Blackwell, 1990.

3 - Judith Schlanger, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971 (2a ed., Paris, L'Harmattan, 1995).

4 - Norberto Bobbio, *Profilo ideologico del Novecento*, Milano, Garzanti, 2004.

5 - Gillo Dorfles, *Estetica senza dialettica. Scritti dal 1933 al 2014*, Milano, Bompiani, 2016.

6 - Luigi Pareyson, *Prospettive di filosofia contemporanea*, Milano, Mursia, 1993.

7 - Leggendo la raccolta monumentale di scritti di Gillo Dorfles, *Estetica senza dialettica. Scritti dal 1933 al 2014* (Milano, Bompiani, 2016), si resta sbalorditi dal numero di autori e di fenomeni d'ogni tipo che sono stati oggetto della sua considerazione.

8 - Alessandro Figà Talamanca, *L'Impact Factor nella valutazione della ricerca e nello sviluppo dell'editoria scientifica*, in <http://www.roars.it/online/limpact-factor-nella-valutazione-della-ricerca-e-nello-sviluppo-delleditoria-scientifica/> e Lucio Russo, *La cultura componibile. Dalla frammentazione alla disgregazione del sapere*, Napoli, Liguori, 2008.

LA PACIFICAZIONE ESTETICA:
IL BELLO E LA SUA APORIA

Dall'impegno etico all'edonismo estetico

Che la filosofia debba seguire una strada diversa da quella della dialettica marxista, che cioè debba mettersi su un cammino meno conflittuale e più conciliativo del cammino proposto da Gramsci, è l'idea che sembra guidare la vasta e straordinariamente documentata ricerca di Remo Bodei, il quale pone la ricostruzione storiografica del pensiero di Hegel al centro della propria riflessione. Sotto questo aspetto, il suo libro più significativo è *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno* (1987, 2016²): qui Bodei osserva che gli ultimi decenni hanno “mostrato come nessun esito dicotomico o settario sia considerato accettabile” e che le strategie di avanzamento, proposte da Croce e da Gramsci, caratterizzate da una forte energia combattiva, hanno concluso il loro ciclo storico. Il volume di Bodei è un tenace tentativo di provare come la dialettica hegeliana sia in grado di soddisfare molte delle esigenze, anche e soprattutto di carattere estetico, provenienti dall'individualismo contemporaneo, a condizione che queste restino orientate in senso costruttivo e non degenerino in patologie dissolventi. In particolare, sarebbe essenziale alla dialettica hegeliana quell'attenzione al presente che costituisce una delle rivendicazioni fondamentali della società odierna, incapace di accettare sacrifici in nome di un futuro lontano. Bodei avverte con preoccupazione lo slittamento della società italiana dal clima etico-politico del passato verso una temperie cosmetica ed edonistica in cui le opposizioni si smorzano e si scompongono in una pluralità di frammenti non coordinabili tra loro.

Le sette forme del bello

Nel libro *Le forme del bello* (1995), l'attenzione di Bodei è ormai focalizzata pienamente sull'esperienza estetica cui vengono riconosciuti una complessità e un valore in precedenza attribuiti soltanto alla moralità. È come se in pochi anni fossero comparsi pericoli e minacce molto più gravi di quelli rappresentati dall'estetismo irrazionalistico: non si tratta infatti più soltanto di fronteggiare le smodate rivendicazioni di singolarità e le filosofie che le appoggiano, bensì di riuscire a sottrarsi a un turbine impressionante di

degradazione collettiva caratterizzata dallo “squallore dell’insignificante”, dal “trionfo della banalità e della chiacchiera”, dallo “stordimento mentale”, dall’“inaridimento percettivo ed emotivo” (p. 124). La riflessione storica sul bello acquista perciò un rilievo politico di primo piano. Bodei ravvisa sette modelli fondamentali di bello individuabili attraverso le idee di ordine e misura, di non-so-che, di funzionalità, di semplicità, di folgorazione, di erotismo sublime, e di brutto! Il problema della conciliazione degli opposti ritorna così prepotentemente in evidenza; tuttavia, ciò che sembra emergere dal suo discorso non è più l’esistenza di un rapporto dialettico tra bello e brutto, ma l’individuazione di un processo che ha come punto di arrivo la completa identificazione del bello col suo contrario. Anche la storia del brutto può essere scandita in sette momenti: esso è stato considerato come disordine (dal neoplatonismo), garanzia di spiritualità (dal cristianesimo), intensità espressiva (dal Romanticismo), orrido (da Hugo e Baudelaire), momento del processo dialettico (Hegel e Rosenkranz), irriducibile alla conciliazione dialettica e perciò intimamente connesso con l’arte d’avanguardia (Adorno), kitsch e “cattivo gusto” non più percepito come tale (nell’uso “democratico” dei mass media). La conclusione è che bello e brutto non possono più essere pensati come contraddittori e nemmeno come opposti, bensì come termini fluttuanti e intercambiabili. Oltre a questo “bello-brutto”, cui viene riconosciuto un valore culturale e sociale, si apre il baratro di un altro negativo – un brutto non estetico – che non sembra riducibile in nessuna dialettica.

La conciliazione angelica

Molto più estraneo di Bodei alla problematica della dialettica idealista è Massimo Cacciari, il cui pensiero estetico ruota intorno alla nozione di *armonia*. Questa viene messa a fuoco nel volume *L’Angelo necessario* (1986). La figura dell’Angelo è delineata da Cacciari in contrapposizione a quella del demone: mentre il *daimon* è al servizio di una fatalità cosmica e costringe ogni anima a una parte già metafisicamente stabilita, l’Angelo rappresenta la rottura di ogni necessità destinale, l’irruzione della libertà in un mondo smembrato e sconnesso, irrigidito in parti separate ed estranee l’una all’altra. Il principio che sta alla base della dimensione angelica è quello della comunicazione, dell’intercessione, del collegamento: grazie a esso il mondo può essere visto come un “*uni-verso*”, cioè un tutto armonico, una “*concordia discors polifonica*”. Il peccato, il male, la “*Moirà signora dei demoni*”, è ciò che isola, che rimane in se stesso, che resta confinato in un destino individuale. Il discorso di Cacciari è pervaso da un afflato spiritualistico, la cui matrice non è tuttavia rintracciabile nell’idealismo tedesco, ma nella

tradizione neoplatonica, la quale è “altrettanto lontana da ogni impostazione dualistica che da ogni impazienza ‘assimilativa’ (presente invece nel *Corpus Hermeticum*)” (p. 22). Da ciò deriva la forte tonalità estetica del suo pensiero, il cui *enjeu* fondamentale è quello di pensare il rapporto tra gli opposti in un modo più conciliato di quello dialettico di Gramsci e di quello organicistico di Pareyson: in Cacciari gli opposti non sono contraddittori, né polari, ma correlativi.

Cacciari si riallaccia così alla prima idea del bello individuata da Bodei, quella di ordine e armonia, idea assai diffusa nell’antichità (soprattutto nel pitagorismo, nel platonismo e nel neoplatonismo) e anche nella modernità (Malebranche, Leibniz). Il pensiero radicale ha criticato le teorie della correlazione armonica: esse implicherebbero una giustificazione incondizionata del mondo così com’è. Cacciari tuttavia si sottrae a questa critica perché proietta l’armonia in un lontano futuro. Il mondo attuale gli sembra profondamente lacerato, informe e frantumato: la possibilità della catastrofe “corre, come un basso continuo, oscuro e minaccioso, lungo tutto l’itinerario dell’angelologia” (p. 41). Il modo in cui il Novecento ha interpretato nella poesia e nell’arte la figura dell’Angelo rispecchia pienamente il suo fallimento, il suo naufragio. Tuttavia appare essenziale alla figura dell’Angelo lo sperare contro ogni speranza. Bisogna sottrarsi “ai bordelli dello storicismo” e custodire, al di fuori di ogni mitologia, l’idea di profezia (p. 89).

Ma il punto di arrivo dell’angelologia non è, secondo Cacciari, l’escatologia apocalittica intesa come giudizio universale, bensì una “apocatastasi”, cioè la restituzione finale del mondo alla condizione perfetta e felice che esso aveva in origine. L’estetico, inteso come dimensione conciliatoria, trova in questa teoria il suo punto culminante: infatti tale esito non avviene in nome della legge, ma della grazia. Tutti saranno salvati, anche i malvagi e i demoni: nel “nuovo Evo [...] matura la salvezza di tutte le creature terrestri, celesti, infernali, e può maturare perché esse finalmente vi partecipano” (p. 117). Qui Cacciari si rifà a Origene e a Gregorio di Nissa e alla loro teoria della apocatastasi intesa come liberazione e acquisto, distaccandosi dalla concezione neoplatonica di Proclo che condanna l’anima al destino di infinite rinascite. Qualsiasi separatezza è “dia-bolica”: se permanesse il male, l’errore, il brutto, l’intero disegno della creazione sarebbe fallito. Il negativo nella molteplicità dei suoi aspetti, secondo Cacciari, si autoannulla “perché il Male è costitutivamente nulla” (p. 128). Raramente l’idea della conciliazione estetica è stata affermata in epoca recente con una tale energia: “È *necessario* che ciò che si separa dal tutto e ‘si fa borioso della propria bellezza’, che pretende di fissarsi nella separatezza del suo in sé, venga negato” (*ibid.*). Cade così il rapporto tra angelologia e libertà: l’Angelo – come dice il titolo del libro – *diventa* “necessario”!

La vittoria come armonizzazione

I volumi *Geofilosofia dell'Europa* (1994) e *L'Arcipelago* (1997), d'ora in poi rispettivamente indicati con i numeri romani I e II, possono essere considerati come un'unica opera articolata in due tomi; essi costituiscono un notevolissimo sforzo di pensare l'armonia in modo dinamico e approfondito. Questi due libri sono il frutto più maturo della riflessione di Cacciari, il quale qui si confronta con alcune delle più spinose questioni del malessere europeo, mostrando molto coraggio e onestà intellettuale. Egli si rende perfettamente conto che una concezione pitagorica o neoplatonica dell'armonia è inadeguata a dar conto della molteplicità e della complessità dei conflitti che segnano la vita sociale e politica contemporanea. Tuttavia resta saldamente ancorato all'ispirazione fondamentale del suo pensiero, che è estetica e conciliatoria, rifiutando gli altri due modi elaborati dalla tradizione filosofica per pensare gli opposti: quello aristotelico che li pensa come contrari caratterizzati dalla possibilità di un medio termine, e quello hegeliano che li pensa come contraddittori caratterizzati dall'impossibilità di una via di mezzo. Contro la via di mezzo aristotelica e la dialettica hegeliana, Cacciari rivendica un'idea di pace come unità armonica, la cui prima intuizione è da ricercarsi nel filosofo greco Eraclito. Come è noto, fu appunto Eraclito a polemizzare contro la concezione pitagorica di armonia (intesa come correlazione) in nome di un'armonia più potente, la quale contiene in se stessa "la necessità della contesa" (I, p. 132).

La prima preoccupazione di Cacciari consiste quindi nell'affermare l'inevitabilità della dimensione agonistica, la quale tuttavia non deve essere affatto considerata come antitetica all'armonia: "l'*agón* è per sua natura armonizzante" (I, p. 11); "l'*agón* manifesta l'armonia come sua propria verità" (*ibid.*). Vincere vuol dire armonizzare a sé il nemico: il *lógos* consiste proprio nello scindere e nel ricondurre in unità le parti. "L'individuarsi più perfetto dell'opposizione costituisce il più profondo accordo" (I, p. 19). L'autonomia delle parti e la loro isonomia (cioè il perfetto equilibrio e la perfetta corrispondenza tra loro) "o formano *una* armonia o semplicemente non sono" (I, p. 24). È curioso che nel discorso di Cacciari gli opposti siano chiamati "distinti", secondo una terminologia che appartiene all'eredità neoidealista (è stato appunto Croce a sostituire la dialettica dei contraddittori con la dialettica dei distinti). Il conflitto trova tuttavia un riconoscimento che va al di là del semplice agonismo: non si tratta soltanto di legittimare la competizione per il conseguimento di un comune obiettivo, ma di riconoscere alla guerra, al *pólemos*, un ruolo essenziale nella costituzione dell'armonia. La *pólis* non è una famiglia di uomini buoni, bensì un insieme di elementi specificamente diversi che tale diversità debbono poter conservare. L'organicismo politico è espressamente rifiutato come ingenuo. Il

filosofo è uomo essenzialmente polemico, sia perché deve vincere se stesso, sia perché deve vincere la moltitudine dei “cattivi”. “Se il filosofo sarà re [...], allora soltanto sarà pace” (p. 37). Raramente nel pensiero contemporaneo la dignità della ragione è affermata con tanta energia: ciò conferisce al discorso di Cacciari un carattere tonico e controcorrente rispetto al clima culturale postmoderno debilitante e depressivo. Tuttavia guerra non vuol dire rissa: il *pólemos* è altro rispetto alla *stásis*, alla guerra civile dissolutrice, che conduce al trionfo dei peggiori. Questo pericolo è sempre incombente; il problema principale di Platone, che qui rappresenta la guida di Cacciari, può essere appunto formulato in questi termini: com'è possibile una città che non sia sempre guerra civile in potenza? Essa deve essere pensata con molta attenzione e rigore; altrimenti nemmeno il molteplice sarebbe pensabile. Il pensiero di Cacciari resta un pensiero dell'Uno, ma di un Uno armonizzato in parti, e quindi estetico.

La filosofia contro la tracotanza

Tuttavia l'appello alla ragione non è sufficiente a garantire la pace; anche la violenza dei “cattivi” si nutre di argomenti razionali, come nel famoso discorso ai Meli che Tucidide mette in bocca agli Ateniesi. Il loro *lógos* afferma che non bisogna opporsi a chi è più forte: esso non rende forte la giustizia, ma giustifica la forza. È l'espressione di una *úbris*, di una tracotanza che è la vera nemica della pace. Che differenza esiste dunque tra il discorso della filosofia e il discorso della tracotanza? Se il valore di una cosa è soltanto il sintomo della forza di chi pone il valore, come può la filosofia non dico vincere, ma anche solo far sentire la sua voce nel mondo? Forte è perciò la tentazione di un esito “impolitico”, come quello cui approda Simone Weil, secondo la quale non resterebbe che affrontare la necessità della guerra, senza alcuna maschera di “giusta causa”, patendone fino in fondo la sofferenza. Cacciari rifiuta questo esito. Per lui il filosofo non deve affatto essere disarmato: arma e armonia sono affini! Occorre distinguere tra *bía* e *krátos*, tra violenza illegittima e forza intelligente: solo attraverso il duello si trova la pace. In un'epoca profondamente avvilita da gelidi mostri e sporche guerre, Cacciari fa risuonare un tono eroico, che si nutre della greccità; questa deve essere per Cacciari la base culturale dell'unità europea. Nelle sue parole l'eccellenza umana trova il massimo riconoscimento: “L'eroe, quand'anche sia vinto, non è mai veramente sconfitto, perché il suo nome continua a risuonare, continua ad essere chiamato” (I, p. 98). Perciò la sua idea di armonia non ha nulla a che fare col pacifismo decadente e senile, la cui “tolleranza” è in realtà connivenza col male; questo pacifismo “ha perduto ogni fede in se stesso, o nella *potenza* della propria ‘armonia’ e nasconde

questa perdita, questa mancanza dietro a un universale, cosmopolita anelito di convivenza e di pace” (I, p. 143). Non meno riprovevole è il pacifismo “negligente” della via di mezzo che depotenzia gli opposti, annegando entrambi i contendenti in una indistinzione nella quale le buone ragioni vengono equiparate alle scelleratezze. Per Cacciari la nozione di tolleranza ha senso solo se viene ricondotta a quella di armonia.

Questa nobile teoria estetico-politica solleva tuttavia un interrogativo: essa può prescindere dall'appello ai valori? Non corre il rischio di restare impigliata in una prospettiva che è estranea a molti dei pensatori cui Cacciari si rifà? Per esempio, quando Carl Schmitt, il famoso giurista tedesco, trae da Nicolai Hartmann l'espressione “tirannia dei valori”, non intende affatto sostenere un'istanza utopica che considera l'affermazione dei valori come inevitabile, ma proprio al contrario denuncia la logica violenta e intimidatoria che sta alla base di questa nozione.¹ Dire che qualcosa “vale”, significa – per Schmitt come per Hartmann e per Heidegger – sminuire la sua dignità, escludere in partenza che esso abbia una consistenza ontologica, attribuirgli un “dover essere” che è di per sé impotente a realizzarsi; pertanto la filosofia dei valori è un aspetto del nichilismo contemporaneo. Per Cacciari invece sembra che l'appello ai valori rappresenti l'alternativa al nichilismo e che essi costituiscano un aspetto inevitabile della forza intelligente e della politica dell'armonia.

I tre ostacoli dell'estetica

Alcuni importanti fattori resistono all'armonizzazione: è merito di Cacciari fornirne una lucida e spietata analisi. La severità che egli mostra nei confronti di se stesso gli impedisce di cadere nell'ideologia, cioè in una visione conciliata ed edulcorata della realtà. Tre sono sostanzialmente gli ostacoli che l'armonizzazione trova sul suo cammino, i grumi che non riesce a dissolvere: questi sono le donne, il funzionalismo tecnologico fine a se stesso e l'“*homo democraticus*” (cioè il populismo). La donna è, per Cacciari, la “straniera” per definizione al *lógos* e alla *pólis*: essa rappresenta la radice organica, terranea, statica, che si oppone alla vocazione marittima e dinamica della filosofia e della politica. La donna è legata alle leggi dell'*oîkos*, della comunità, della famiglia, che – come mostra il mito di Antigone – nulla hanno a che fare con le leggi della città: “Proprio il logos più forte saprà chiaramente vedere l'intrattabilità della radice” (II, 38). Lo sforzo della *pólis* di assimilare la componente femminile è destinato al fallimento, perché le donne vogliono trattare la città come se fosse un *oîkos*. “La forza armonizzatrice del logos si frange contro la figura della donna [...]. Il logos della polis contraddice la *manía* dell'*oîkos*. E tale mania è estranea ad ogni tentativo di conciliazione”

(II, p. 45). La donna rappresenta l'*alogos*, l'assolutamente impolitico, perché rifiuta l'idea di poter essere persuasa; essa è l'impersuadibile, è la solidarietà col passato in quanto passato: Antigone ama solo gli dei sotterranei. Cacciari sembra così fare propria l'idea della differenza femminile: tra l'uomo e la donna esiste una dissimmetria radicale che non consente accordo. Commentando il mito di Alceste, la donna che accettò di morire al posto del marito Admeto, si chiede perché mai tra i due debba morire proprio la donna e conclude: "L'uomo è così 'forte' da potersi trasformare anche in donna – la donna non può essere anche uomo. Admeto può essere madre alla figlia – mai Alceste avrebbe potuto esser padre per il figlio" (II, p. 58, nota 1).

Il secondo ostacolo all'armonizzazione è rappresentato dal funzionalismo tecnologico che persegue una omologazione universale sulla base di un unico grande progetto, ignaro e insensibile a ogni distinzione. Alla base di tale progetto c'è la concezione del mondo come un meccanismo, dalle cui leggi è impossibile allontanarsi; esso perciò segna la fine di ogni filosofia e di ogni politica, perché elimina sia la possibilità di discriminare sia quella di decidere. Si tratta di una drastica *reductio ad unum* che misconosce la molteplicità: secondo il funzionalismo tecnologico "occorre che tutti *obbediscano*, per intima convinzione [...] alle esigenze del progetto tecnico-scientifico" (II, p. 83). Esso è in fondo una metafisica dell'unità senza armonia: "La sua nostalgia essenziale è costituita dall'anelito all'Uno, alla realizzazione della perfetta, semplice verità dell'Uno" (II, p. 86).

L'ultimo ostacolo è rappresentato dall'"*homo democraticus*", cioè da quel processo di formazione della massa contemporanea basato sulla distruzione di ogni forma simbolica della politica e sulla costruzione di uno spazio omogeneo totalitario. Cacciari sottolinea con grande efficacia lo stretto rapporto esistente tra individualismo (la "passione imbecille" per il proprio benessere) e autoritarismo (la richiesta di sicurezza e di protezione). L'operare dell'*homo democraticus* "tende obiettivamente a quell' 'anarchia' che renderebbe impossibile la difesa dei suoi stessi interessi" (II, p. 121). Perciò la vittoria dell'*homo democraticus* è la tomba della democrazia, il trionfo dell'incompetenza, la distruzione dell'eredità culturale europea. Il punto di arrivo di tale cammino è "l'uomo del sottosuolo", il quale prova disgusto nei confronti di se stesso.

La tendenza verso la conciliazione e l'armonizzazione, che caratterizza l'opera di Bodei e di Cacciari, esprime una forma di esperienza vissuta profondamente radicata nella cultura italiana, le cui origini risalgono a Francesco d'Assisi: il suo messaggio religioso è fortemente impregnato di una sensibilità estetica, nella quale l'aspetto religioso è inseparabile da quello estetico. Come è noto, il francescanesimo ha esercitato una enorme influenza sull'arte.² Costituisce altresì uno dei modelli di cultura intorno a cui si polarizza il modo di essere degli italiani, considerato da un punto di vista

antropologico. La religione del bello e il bello della religione si compenetrano vicendevolmente, dando luogo a due correnti: l'una si sforza di adattarsi alle esigenze delle istituzioni, l'altra si trova sempre esposta al conflitto aperto con il sistema politico.

Tre momenti dell'estetica

Partendo da una concezione monista dell'essere che ha le sue radici nella filosofia di Emanuele Severino, Massimo Donà elabora un pensiero estetico che, pur rimanendo nell'alveo di una visione pacificata del bello, vi introduce un eccezionale dinamismo che deriva sia dalla sua profonda conoscenza delle avanguardie artistiche, sia da un'interpretazione originale della nozione di *aporia*. Nell'opera *Teomorfica. Sistema di estetica* (2015), summa di due decenni di studi, Donà individua tre momenti fondamentali della storia del pensiero estetico.

Il primo comprende le estetiche del piacere. Queste hanno la loro origine nel pensiero di Platone, in cui l'arte è messa al bando proprio perché produce effetti devastanti nell'anima, impedendo la capacità di riflettere, misurare e ragionare. Per Donà è già chiaro che l'imitazione poetica sia “diretta al piacere”. Con la nozione di “catarsi”, introdotta da Aristotele, l'arte trova il proprio centro nel soggetto e nel suo sentimento di piacere, sterilizzando tuttavia ogni eccesso e ponendolo su di un piano che nulla ha a che fare con l'esperienza vissuta. Aristotele perciò apre la strada alla nozione di “disinteresse estetico”, che troverà la massima teorizzazione nel Settecento, con Kant: il piacere suscitato dalle arti non ha nulla a che vedere con i piaceri della vita reale, perché privo di interesse all'esistenza dell'oggetto.

Il secondo momento comprende le estetiche emanatiste, il cui primo ideatore fu il filosofo di epoca ellenistica Plotino, il quale nelle *Enneadi* – opera fondamentale della storia della filosofia – sostiene la perfetta identità tra l'Uno e il Bello; perciò nel suo pensiero non c'è posto per la nozione di armonia, che implica l'esistenza di due termini che si richiamano l'uno all'altro e, quindi, almeno una dualità di rapporti che si reggono reciprocamente: padre-figlio, padrone-schiavo, doppio-metà sono esempi di nozioni correlative. Ciò non vuol dire tuttavia che il pensiero di Plotino e dei suoi continuatori (Scoto Eriugena e molti altri) sia estraneo al problema degli opposti: essi sono pensati secondo il terzo tipo previsto da Aristotele nell'*Organon*,³ ovvero il rapporto possesso-privazione (per esempio: il rapporto vista-cecità). Queste filosofie emanatiste considerano il non-essere come assenza di essere, il male come assenza di bene e conseguentemente la bruttezza come assenza di bellezza. Esse sono state oggetto della critica di Hegel nella *Scienza della logica* (I, sez. I, Qualità, nota), ma ritornano anche

successivamente, per esempio nel pancalismo di James Mark Baldwin.⁴

Infine, il terzo momento individuato da Donà ha la sua origine in Tommaso d'Aquino, che dà inizio a un'estetica teologica, per la quale il bello ha una dimensione per così dire "eccessiva" rispetto al vero e al buono. Questa estetica riferita alle cose mondane presenta un carattere essenzialmente *enigmatico*, inaccessibile ai primi due momenti (quello edonistico e quello emanatista). Dunque non c'è più né armonia né conciliazione, ma avvento di un "impossibile" eppure reale, radicato nello "scandalo" della crocifissione cristiana, del Dio che si fa uomo: "l'evento della Croce mette in scena *l'impossibile*" (p. 736). In altre parole, sembra che l'esperienza estetica, o meglio quella artistica, consenta l'accesso a un'esperienza che non è conflittuale nel senso classico del termine (dialettico o organicistico), ma nemmeno pacificatoria.

Un aspetto fondamentale dell'opera di Donà risiede nella sua abilità di mostrare le conseguenze artistiche dei momenti teorici sopra esposti. Ciò tuttavia dovrebbe valere solo per il secondo e il terzo momento, perché il primo (quello edonistico) resta in un orizzonte puramente estetico, nel senso filosofico del termine: è il punto di vista dello spettatore, del fruitore dell'arte, il quale è alla ricerca di un "piacere senza interesse", della "beatitudine contemplativa" del *connaisseur*, o, come si dice in inglese, del *connoisseur*, cioè l'uomo del *gusto*, ignaro del tormento della creazione e del carattere avventuroso dell'esperienza artistica. Alle estetiche emanatiste corrisponde invece, secondo Donà, l'opera di Paul Klee, di Piet Mondrian e di Kazimir S. Malevic, ai quali si potrebbe aggiungere Ad Reinhardt. Questi perseguirebbero una specie di "poetica negativa" simile alla teologia negativa, per la quale la bellezza non può essere definita attraverso le condizioni della sua materialità.⁵ Al terzo movimento appartengono invece Vasilij Kandinskij, Umberto Boccioni, Miles Davis e Joseph Beuys, che sono per Donà i più genuini interpreti del carattere *aporetico* dell'arte contemporanea.

L'aporia del bello

Qui emerge una nozione chiave del pensiero di Donà, l'*aporia*, cui egli ha dedicato uno dei suoi libri più importanti, *L'aporia del fondamento* (2008). Questa parola di origine greca è opposta a *euforia* ("facilità, abbondanza", e, in senso filosofico, "soluzione di dubbio, di difficoltà"). Il termine *aporia* fu introdotto nella filosofia da Platone: lo ritroviamo in molti dei suoi dialoghi e descrive una situazione in cui l'ignorante si accorge della propria ignoranza (*Menone* 80d-86c). Lo scopo del metodo investigativo socratico, la maieutica, è appunto quello di creare aporie (per esempio, *Carmide* 169 c-d, *Teeteto* 149 a). Il termine perciò ricorre frequentemente sempre con questa accezione

(*Simposio* 203 a, *Protagora* 324 d). Per Aristotele invece l'aporia è definita come "l'uguaglianza di ragionamenti contrari" (*Topici* VI, 6, 145 b) e l'*apórema* è "un sillogismo dialettico che deduca due proposizioni contrarie" (*Topici* VIII, 11, 162 a). Quindi per Aristotele esso deve essere accuratamente evitato perché impedisce la conoscenza del vero; alla discussione delle aporie è dedicato il terzo libro della *Metafisica*. Sono stati gli Scettici ad attribuire un significato positivo all'aporia. A loro avviso bisogna rimanere nella "parità di forze dei discorsi" (*isosthéneia tōon logōon*). Diogene Laerzio dice a proposito di Pirrone che per lui "ogni cosa non è più questo che quello" (IX, 61). Tuttavia Diogene dice anche un'altra cosa interessante: Pirrone adottò il principio dell'*epoché* (cioè della sospensione di giudizio). Se si considera che questa nozione è estremamente prossima al disinteresse estetico, alla fine si scopre l'esistenza di fili teorici molto sottili che attraversano sotterraneamente i millenni.

Come è noto, dopo più di due millenni, Husserl e la corrente fenomenologica che da lui discende attribuiscono a questa nozione un ruolo fondamentale, facendo dell'*epoché* ciò che distingue la filosofia dalle scienze. Non a caso è un filosofo molto prossimo alla fenomenologia, Nicolai Hartmann (1882-1950), a occuparsi della nozione di aporia.⁶ Ma è solo con Jacques Derrida (1930-2004) che l'aporia ritorna a essere l'oggetto di una riflessione filosofica impegnativa in *Apories*.⁷ Ciò che è aporetico per il filosofo francese è il pensare non la morte in generale, ma la propria morte, la quale costituisce un'esperienza interminabile, indipendente dalle condizioni di salute in cui ci si trova. Il libro, presentato con caratteri paratestuali d'eccezione (con le pagine da tagliare e una "*prière d'insérer*"), parte dalla lettura del testo di Seneca *Sulla brevità della vita* e si sviluppa come un commento all'essere-per-la-morte di Heidegger. Per chi conosce il punto di partenza del pensiero di Derrida, che affonda nella fenomenologia di Husserl e nella corrente antisoggettivista della cultura francese (Blanchot, Bataille, Klossowski), questo testo risulta molto lontano e addirittura opposto a quelle premesse che avevano trovato nei suoi primi libri un eccezionale potenziamento.⁸ Lontanissimo dal punto di vista scettico di Pirrone, qui Derrida sembra incapace di quel distacco nei confronti di se stesso che appartiene alla tradizione stoica.⁹ Scrive il filosofo francese: "*L'aporia non può mai essere sopportata come tale. L'aporia ultima è l'impossibilità dell'aporia come tale*" (p. 137).

Completamente differente, anzi proprio opposto, è il contesto in cui Donà inserisce la nozione di aporia. Aoretica non è la morte, bensì la vita. Da un punto di vista conoscitivo, la questione degli opposti potrebbe presentarsi come un'articolazione del molteplice. Dal punto di vista dell'etica, rende impossibile la decisione, perché le due opzioni si bilanciano perfettamente.

Ma la risposta ultima di Donà sembra in fondo riguardare più l'estetica che la filosofia teoretica o la filosofia pratica. Infatti, l'arte è aporetica per definizione, è il luogo dell'enigma. Particolarmente illuminanti sono le ultime pagine di *Teomorfica*: “Questa [è] l'unica condizione che può consentire all'arte di 'liberarsi' dal ruolo 'servile' che le è sempre stato in qualche modo assegnato (sì da farla serva, di volta in volta, vuoi del mondo, vuoi delle idee, vuoi di Dio)...” (p. 1194).

Per Donà la pacificazione estetica non porta a un esito edonistico, né armonico. La sua aporeticità non è qualcosa di insopportabile: al contrario, essa deve essere non solo accettata *obtorto collo*, ma perseguita con costanza, fermezza e coraggio. Cosa che solo i “veri” artisti riescono a fare, “mantenendo altresì viva finanche la consapevolezza del fatto che, tanto all'ordine quanto al disordine del mondo, può capitare di lasciarsi attraversare da quei puri raggi di luce che, soli, della determinatezza del mondo, possono testimoniare il suo stesso non essere mai pura e semplice espressione di *questo mondo*” (p. 1138).

Donà costituisce un caso raro nel quadro dell'estetica italiana contemporanea, perché a una eccezionale forza speculativa unisce la conoscenza e la pratica dell'arte contemporanea, che gli consente di attribuire all'esperienza (anche estrema) degli opposti un significato fortemente propulsivo e rasserenante, senza ricadere nella dialettica storicista o nella polarità organicista. In altre parole, noi oggi viviamo un'esperienza aporetica, cioè senza via d'uscita, in tutti gli ambiti della vita mondana: questo però non ci deve portare al nichilismo, alla disperazione, al pessimismo, né ad arrabattarci per trovare una soluzione a buon mercato ricorrendo alle ideologie, all'edonismo o a qualche utopia. Queste scelte non possono esserci di nessun aiuto. Bisogna prendere il toro per le corna: cosa che solo l'arte può fare, perché essa conosce già da sempre (per esempio dai poemi omerici e dalla tragedia greca) l'esperienza di una impasse, di un vicolo cieco, di una situazione paralizzante; ma conosce anche il modo per vivere l'aporia in maniera non tragica né comica, bensì euforica. La via aperta da Donà è proprio contraria a quella di Derrida, perché euforia viene da *eu-pherōo*, che significa “ben sopportare”, da cui appunto l'aggettivo *éuforos*, “ben sopportato, sopportato pazientemente”.

1 - Carl Schmitt, *Die Tyrannei der Werte*, Stuttgart, W. Kohlhammer GmbH, 1960 (trad. it. a cura di G. Gurisatti, *La tirannia dei valori*, Milano, Adelphi, 2008).

2 - Henry Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien* [1885], Essen, Phaidon Verlag, 1997 (trad. it. a cura di R. Zeni, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, Roma, Donzelli, 2003).

3 - Vedi Introduzione.

- 4 - James Mark Baldwin, *Genetic Theory of Reality*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1915.
- 5 - Edgar De Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, vol. I, Paris, Albin Michel, 1990.
- 6 - Nicolai Hartmann, *Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis*, Berlin, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, 1921.
- 7 - Jacques Derrida, *Apories. Mourir – s'attendre aux "limites de la vérité"*, Paris, Galilée, 1996 (trad. it. a cura di G. Berto, *Aporie*, Milano, Bompiani, 2004).
- 8 - Mario Perniola, "Grammatologia ed estetica. Su Jacques Derrida", in *Rivista di Estetica*, 3, 1966.
- 9 - Una simile impressione è suscitata anche dal testo che può essere considerato il suo testamento culturale, "Le survivant, le sursis, le sursaut", in *La Quinzaine littéraire*, 882, 1-31, Paris, août 2004. Vedi Mario Perniola, "Remembering Derrida", in *SubStance*, 1, issue 106, 2005.

IL CONFLITTO ESTETICO: L'IRONIA E LA MASCHERA

I conflitti multipli

Lo scardinamento della dialettica gramsciana operato da Bodei e da Cacciari trova riscontro nello scardinamento dell'organicismo pareysoniano operato da Umberto Eco e da Gianni Vattimo. Anche per loro il problema centrale è quello degli opposti: tuttavia le loro strategie non vanno verso la conciliazione estetica implicita nelle nozioni di bello e di armonia, ma verso una relativizzazione e problematizzazione dei termini del conflitto.

La strategia di Eco e Vattimo non implica però che i termini del conflitto siano tra loro in un rapporto organico di polarità (o di contraddittorietà), tali cioè che l'uno rinvii necessariamente all'altro. Mentre Pareyson (non diversamente da Gramsci) intendeva la realtà come un luogo di tensioni tra termini che sono tenuti insieme dalla reciproca opposizione, Eco e Vattimo spezzano l'assolutezza di tali rapporti. Per loro non esistono conflitti privilegiati, decisivi, risolutivi, cioè antagonismi dicotomici dalla cui contrapposizione dinamica dipende la comprensione globale della realtà; ciò non li spinge tuttavia verso teorie della pacificazione e dell'unità, bensì verso teorie dei conflitti multipli, non gerarchicamente ordinati. Insomma, cade completamente, in questo caso, il pathos che l'idealismo tedesco aveva attribuito alla "lotta per la vita e per la morte", al rapporto speculare amico-nemico, alla ineluttabilità dell'opposizione positivo-negativo, agli antagonismi dominanti da cui deriverebbe il processo storico, alle opposizioni classiche della storia della filosofia. Tra le categorie estetiche, perciò, è l'ironia quella che sembra più adatta a illuminare le posizioni di Eco e di Vattimo. Tale nozione deve essere intesa in una accezione prossima a quella che le attribuisce Richard Rorty per designare l'atteggiamento intellettuale di chi sostiene le proprie opinioni senza però attribuire a esse una validità assoluta.¹

La realtà polidimensionale

L'orientamento fondamentale di Umberto Eco (1932-2016) è rintracciabile già in *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*

(1962). Nella sua magistrale analisi della poetica di Joyce, Eco sottolinea l'abbandono della fiducia nell'inalterabilità e univocità delle opposizioni. La realtà ha carattere polidimensionale; essa può essere messa a fuoco secondo molte fisionomie complementari. Spiegazioni che un tempo si escludevano l'un l'altra, ora potrebbero coesistere dando luogo a inedite opposizioni. Lo studio del linguaggio è ciò che consente di conferire un ordine nuovo, più sciolto e agile, agli elementi che formano la nostra esperienza. L'intenzione fondamentale di Joyce sarebbe così formulabile: "Assumo il mondo sotto forma di quanto è stato detto circa il mondo, e lo organizzo secondo regole che non sono valide nei confronti delle cose, ma solo delle parole che esprimono le cose" (pp. 353-354).

La teoria della menzogna

Nell'opera *Trattato di semiotica generale* (1975) l'oggetto della riflessione di Eco non è soltanto il linguaggio, ma ogni tipo di segno. Intendendo per *segno* "ogni cosa che possa essere assunto come un sostituto significante di qualcosa d'altro", ne deriva che la semiotica è una teoria generale della cultura che può occuparsi di qualsiasi cosa, indipendentemente dal fatto che esista. Ironicamente, Eco la definisce perciò una teoria della "menzogna", o meglio "la disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire" (p. 17). Se pensiamo all'enfasi posta da Peirce sulla nozione di "verità",² ci rendiamo conto di essere entrati in un orizzonte di pensiero che considera come "ingenua" ogni pretesa di portare alla luce le strutture naturali o universali del significato. In altre parole, l'originalità della strategia di Eco non consiste tanto nel considerare l'estetica come parte della semiotica, quanto nel mettere da parte la metafora naturalistica dell'organicità su cui era fondato il primato della produzione estetica rispetto agli altri tipi di produzione segnica. La specificità del prodotto estetico deve essere cercata altrove: nell'autoriflessività, nell'ambiguità, nella violazione della norma, cioè in elementi culturali, convenzionali. Ciò non esclude per Eco l'importanza della produzione estetica, la quale anzi costituisce il modello "da laboratorio" di tutti gli aspetti della funzione segnica (p. 328) e possiede, in scala ridotta, le stesse caratteristiche di una lingua (p. 338). Ma è certo che quel rapporto di polarità organica su cui Peirce aveva costruito la propria estetica deve essere lasciato cadere: "Il prodotto dell'invenzione semiotica, anche quando è visto come complessa funzione segnica, è sempre un segno 'impreciso'. Le invenzioni non si dispongono in un sistema di opposizioni nette, ma lungo un continuum" di trasformazioni (p. 320). La semiosi vive in un mondo di fatti, e ciò limita l'assoluta purezza dell'universo dei codici (p. 211): perfino l'opposizione analitico-sintetica ha carattere convenzionale, e

quando la convenzione cambia, i giudizi analitici diventano sintetici e viceversa.

Un'estetica fuzzy

Il punto decisivo della strategia di Eco è l'adozione di una nuova teoria delle opposizioni. Egli mette in discussione la distinzione di origine aristotelica, secondo cui gli opposti sarebbero: *a.* correlativi o conversi (quando non si escludono, ma si richiamano l'uno all'altro; esempio: marito-moglie, comperare-vendere); *b.* contrari (quando esiste la possibilità di un medio termine; esempio: ricco-povero, bianco-nero); *c.* contraddittori (quando non è possibile alcuna via di mezzo; esempio: mortale-immortale, essere-non essere). Invece di privilegiare uno di questi tipi di opposizioni, Eco sostiene che, a seconda dell'asse semantico in cui è inserita, la stessa opposizione può essere correlativa, contraria o contraddittoria (pp. 117-121). Per esempio, l'opposizione ricco-povero considerata come contraria, diventa correlativa se penso che la ricchezza di uno è il risultato della povertà dell'altro, o contraddittoria se povertà e ricchezza sono stabilite dalla provvidenza! La struttura dello spazio semantico, perciò, non è retta dalla contraddizione, né dalla polarità: Eco introduce nello studio del linguaggio la *fuzzy logic*, la logica dei concetti vaghi o sfumati. "L'incrociarsi delle circostanze e delle presupposizioni si annoda all'incrocio dei codici e dei sottocodici in modo da fare di ogni messaggio o testo una forma vuota a cui possono essere attribuiti vari sensi possibili" (p. 196). I fenomeni culturali sono il luogo di una *combinatoria*, di una pluralità di legami che non possono essere ridotti a un solo tipo. Lo studio dei segni di una cultura mostra unità equivoche, sememi aperti a una pluralità di letture: Eco quindi rifiuta la pretesa di molta semantica strutturale di portare alla luce, senza ombra di dubbio, le strutture immutabili e necessarie del significato. Ciò gli consente di condurre anche una critica radicale all'ideologia, comprendendo in questa non solo la visione conciliata e armonica della società, ma anche la dialettica hegel-marxista. Infatti, ciò che caratterizza l'ideologia è appunto la pretesa di porre contrapposizioni assolute, mentre i segni stabiliscono soltanto opposizioni vaghe, sfocate, sfumate, molteplici. Sono perciò ideologici tanto il gramscismo quanto l'organicismo pareysoniano: "L'ideologia" scrive Eco "è una visione del mondo *parziale e sconnessa*: ignorando le multiple interconnessioni dell'universo semantico essa cela anche le *ragioni pratiche* per cui certi segni sono stati prodotti insieme ai loro interpretanti" (p. 369). Da ciò si può dedurre che Eco condanni *tout court* l'estetica come ideologia? A me non pare che arrivi mai a una conclusione del genere; anzi, egli sostiene che l'esperienza estetica "si batte, per così dire, per i diritti civili di un

continuum segregato” (p. 335), cioè mette in evidenza e porta all’estremo aspetti che sono impliciti in qualsiasi produzione segnica. Piuttosto, egli inaugura un’estetica *fuzzy* che si rivela quanto mai feconda nell’analisi delle produzioni letterarie e artistiche della nostra epoca e che, stabilendo rapporti impreveduti, consente l’esercizio di un’ironia ingegnosa e scintillante. Il conflitto estetico per eccellenza, perciò, non è più la contraddizione o la polarità, bensì l’ironia: entriamo con Eco in un orizzonte di sfumature e di transiti, sospettoso nei confronti delle formalizzazioni logiche (sia di quelle di matrice idealistica, sia di quelle di matrice strutturalistica).

Ironia versus comicità

Ironia tuttavia non vuol dire comicità. Nel saggio “Il comico e la regola” incluso nel volume *Sette anni di desiderio* (1983, pp. 253-260), Eco prende le distanze dalle teorie che attribuiscono alla comicità un carattere liberatorio ed eversivo. A suo avviso, in un regime di permissività assoluta non c’è carnevale possibile, perché nessuno ricorda ciò che viene messo in discussione. In realtà il comico non è tanto diverso dal tragico: mentre nel secondo la regola viene sempre evocata, nel comico è taciuta, ma questo non significa che non sia comunque operante: “La regola introiettata dal comico è talmente riconosciuta che non c’è bisogno di ribadirla”. Il rapporto comico-tragico è perciò *fuzzy*, oscillante: ciò spiegherebbe “perché mai proprio l’universo dei mass media sia al tempo stesso un universo di controllo e regolazione del consenso e un universo fondato sul commercio e sul consumo di schemi comici. Si permette di ridere proprio perché prima e dopo la risata si è sicuri che si piangerà”. Non diversamente, nel saggio “Pirandello ridens” (1969) incluso nel volume *Sugli specchi e altri saggi* (1983, pp. 261-270), Eco sostiene che “si ride proprio e solo per ragioni assai tristi”. Il riso implica una forte esperienza del conflitto: “Gli angeli non ridono [...]; il diavolo sì”.

Contro la semiosi ermetica

In effetti, sarebbe del tutto errato considerare l’estetica *fuzzy* come un’estetica conciliativa in cui le determinazioni opposte si scambiano e si confondono le une con le altre. Gli scritti successivi prendono in attenta considerazione la tendenza a considerare tutto simile a tutto. Le origini di questo orientamento devono essere cercate nel neoplatonismo, il quale appunto pretende di eliminare le opposizioni e pone al sommo della scala degli esseri una entità inafferrabile e oscura (l’Uno) da cui tutto deriva per emanazione. Ne consegue che tutti gli esseri hanno un rapporto di affinità tra loro: il neoplatonismo, pur pensando l’Uno come il luogo della coincidenza

degli opposti, anzi proprio per questo, è non solo un pensiero della conciliazione, ma anche un pensiero dell'elusione. Infatti l'Uno è in se stesso insondabile e inesprimibile; quanto all'universo, essendo retto da una rete di similitudini e di simpatie cosmiche, di esso si può dire tutto e il contrario di tutto. Ogni determinazione si rivela insufficiente e inadeguata.

Il volume *I limiti dell'interpretazione* (1990) contiene una critica serrata e puntuale del neoplatonismo, la cui strategia comunicativa viene definita "semiosi ermetica". Si tratta per Eco di una forma patologica della comunicazione, la cui influenza nefasta si estende attraverso i millenni, dall'ermetismo ellenistico al romanticismo, dal Rinascimento al decostruzionismo. Il punto di partenza della semiosi ermetica deve essere rintracciato nel sincretismo ellenistico: "Molte cose possono essere vere nello stesso momento anche se si contraddicono" (p. 43), ma se si contraddicono esse contengono un messaggio segreto e dicono altro da ciò che sembrano dire. Tuttavia, poiché ogni cosa ha rapporti di analogia, continuità e somiglianza con qualsiasi altra cosa, qualunque determinazione sarà inadeguata: non appena si scopre che c'è un significato privilegiato, si può essere certi che non è il significato vero. La semiosi ermetica rimanda così a una interpretazione infinita e inarrestabile, il cui unico contenuto è in fondo l'affermazione della coincidenza degli opposti. "Il pensiero ermetico trasforma l'intero teatro del mondo in fenomeno linguistico, e contemporaneamente sottrae al linguaggio ogni potere comunicativo" (p. 45). Il sincretismo ermetico peraltro non induce i suoi seguaci a un atteggiamento di umiltà: al contrario, poiché diffida di tutte le determinazioni e di tutte le opere, crea un vuoto che viene riempito dalla presunzione di detenere il segreto del mondo; il fatto che questo segreto sia inesprimibile pone l'adepto dell'esoterismo ermetico al riparo da ogni verifica e da ogni controllo e ne potenzia l'arroganza.

Qualcosa, non qualsiasi cosa

Per Eco il fatto che gli opposti siano *fuzzy*, sfumati e oscillanti, non implica che siano inesistenti: "Anche se il mondo fosse un labirinto, non potremmo attraversarlo senza rispettare certi percorsi obbligati" (p. 6). I messaggi e i testi possono avere molti significati, ma non *tutti* i significati! Non si ha "il diritto di dire che il messaggio può significare *qualsiasi cosa*" (p. 9). "C'è un senso dei testi, oppure ce ne sono molti, ma non si può dire che non ce n'è nessuno, o che tutti sono egualmente buoni" (p. 55). L'attenzione di Eco non si focalizza perciò né sull'*intentio auctoris* (su ciò che l'autore voleva dire), né sull'*intentio lectoris* (su ciò che il lettore legge nel testo): la prima è troppo limitata, la seconda troppo arbitraria. Ciò che è importante è

l'intentio operis: in altre parole, esistono dei *diritti del testo* che non devono essere cancellati dall'indeterminazione ermetica e che finiscono col coincidere con la causa della filosofia, in quanto discorso attento al suo ordine procedurale. Le estetiche conciliative sono tutte riportabili alla semiosi ermetica: il loro difetto fondamentale consiste non tanto nell'apologia dell'esistente (come vorrebbe la critica a esse rivolta dal pensiero radicale), quanto nell'autoannullamento del messaggio cui esse conducono. *Omnis determinatio est negatio*, diceva Spinoza. Un pensiero indeterminato è semanticamente e strategicamente inefficace. La tesi di Eco consiste nell'opporre *qualcosa* al *qualsiasi cosa* neoplatonico. Non a caso la nozione di *qualcosa* è l'argomento di una riflessione filosofica molto approfondita nel primo capitolo del libro *Kant e l'ornitorinco* (1997).

Paleoguerra e neoguerra

Il pensiero dell'opposizione *fuzzy* trova un'importante applicazione in due articoli di Eco sulla guerra inclusi nel volume *Cinque scritti morali* (1997). Nel primo, "Pensare la guerra" (1991), Eco sottolinea come non esistano più due fronti opposti nettamente separati: "L'esistenza di una società dell'informazione istantanea e dei trasporti rapidi, della migrazione intercontinentale continua, unita alla natura della nuova tecnologia bellica, ha reso la guerra impossibile e irragionevole. La guerra è in contraddizione con le stesse ragioni per cui è fatta". La guerra oggi non mette più di fronte due termini opposti; mette in concorrenza infiniti poteri. Essa non è descrivibile nei termini di un sistema seriale, configurato come una struttura di disgiunzioni seriali binarie; ci troviamo davanti a un sistema parallelo (o neoconnessionista) che si assesta secondo una distribuzione di pesi imprevedibile. In altre parole, è impossibile pensare il conflitto odierno secondo la logica dell'idealismo tedesco: esso è infatti simile a una partita a scacchi in cui entrambi i giocatori mangiano e muovono pezzi dell'identico colore. Questa analisi è sviluppata e approfondita nell'articolo "Quando la guerra è un'arma spuntata", nel quale si distinguono le caratteristiche opposte della *paleoguerra* e della *neoguerra* (*la Repubblica*, 27 aprile 1999). Le condizioni della prima erano tre: "che al nemico dovessero essere tenute segrete le nostre forze e le nostre intenzioni, in modo da poterlo prendere di sorpresa; che ci fosse una forte solidarietà nel fronte interno; che infine tutte le forze a disposizione fossero utilizzate per distruggere il nemico". Ora queste condizioni sono venute meno nella neoguerra, la quale presuppone flussi d'informazione inarrestabili, dà continuamente la parola al nemico e si muove all'insegna del vittimismo. Alla paleoguerra, che costituisce il modello di ogni conflitto dialettico o polare, succede la neoguerra, nella quale muore

lo stesso “un sacco di gente”, ma non si vince, anzi si perde sempre, perché le dinamiche e le articolazioni del conflitto sono troppo numerose e incontrollabili.

Pertanto è errato vedere in Eco un atteggiamento cinico, disimpegnato o estetizzante. Al contrario, il suo atteggiamento è segnato da un forte pensiero dell’opposizione; il riconoscimento della pluralità delle forme in cui questa si dispiega non esclude la permanenza e la coerenza della sua lotta contro due nemici storici. Il primo è rappresentato da quella tendenza che pretende di confondere tutto con tutto: tale tendenza si è manifestata in molte forme, che vanno dall’ermetismo al neoplatonismo, dal fascismo alla new age. Nei suoi confronti, nessuna indulgenza è possibile: la logica e la morale vanno d’accordo nell’escludere che si possa dire simultaneamente tutto e il contrario di tutto. Il secondo nemico storico di Eco è la guerra: essa è qualcosa di intollerabile per motivi che sono ancora una volta logici e morali. Oggi la guerra ha perduto completamente ogni dimensione epica e perfino strategica, proprio perché vincere attraverso di essa è diventato impossibile. Ancor prima di essere immorale, il bellicismo è demenziale. Ciò che non viene mai meno in Eco è perciò la dignità del pensiero, dinanzi al quale tutti gli aspetti della realtà in ultima istanza devono comparire, almeno nella misura in cui veicolano segni.

L’estetica come macchina da guerra

La dissoluzione della dialettica e dell’organicismo avviene in Gianni Vattimo secondo cammini concettuali completamente differenti da quelli di Eco, e che affondano le loro radici nella lettura e nell’interpretazione del pensiero di Nietzsche. È infatti nel magistrale volume *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione* (1974) che è possibile individuare la problematica essenziale della sua strategia filosofica, la quale, pur nella molteplicità dei suoi sviluppi e delle sue articolazioni successive, mantiene una sostanziale coerenza. Dico “strategia filosofica” e non semplicemente “filosofia” perché Vattimo è un pensatore ironico ancor più di Eco, nel senso che il “mascheramento aperto” tipico dell’ironia³ costituisce non tanto il tema quanto il metodo della sua opera, la quale è perciò una poderosa macchina da guerra occultata da un’apparenza conciliante e talvolta addirittura irenica. Anche lui è perciò, come Eco, un profondo pensatore dei modi in cui il conflitto si manifesta e si nasconde nell’esperienza contemporanea.

L’apparenza “buona” e quella “cattiva”

La premessa di Vattimo è la denuncia del carattere mistificatorio sia della dialettica sia dell'organicismo, i quali si trovano d'accordo nel proporre una risoluzione delle opposizioni in una visione estetica caratterizzata dall'equilibrio, dalla compiutezza e perfezione formale. Già per Schopenhauer, questa visione – in ultima analisi – unitaria dell'essere è soltanto maschera e apparenza: ma mentre Schopenhauer vi opponeva una “cosa in sé” che soffre di profonde lacerazioni, Vattimo – seguendo Nietzsche – rifiuta l'opposizione tra realtà e apparenza come appartenente a una concezione metafisica dell'essere che svaluta e disprezza il mondo sensibile. L'opposizione da prendere in considerazione non è perciò quella tra realtà e apparenza, bensì quella tra due tipi diversi di apparenze: un'apparenza “cattiva” e un'apparenza “buona”. La prima, per esorcizzare la paura, l'insicurezza, la lotta per l'esistenza da cui nasce, ha bisogno di esibire una realtà metafisica, un valore trascendente, una verità assoluta; essa è perciò menzognera e ingannatrice. La seconda, l'apparenza “buona”, è invece quella che non cela la natura illusoria e sempre mutevole dell'esperienza umana e non cerca di sottrarsi alla sovrabbondanza e alla multiformità del divenire. La nozione di maschera assume perciò nel pensiero di Vattimo un ruolo centrale ed è solo all'interno di essa che è possibile pensare un'opposizione: tra la maschera “cattiva” che si spaccia per realtà e la maschera “buona” che si dà per quella che è. In altre parole, Vattimo elimina fin dall'inizio non solo il pathos della verità tipico dell'idealismo, ma anche il pathos dell'autenticità tipico dell'esistenzialismo: il conflitto non è tra due opposti contraddittori (come pensava la dialettica), né tra due opposti polari (come pensava l'organicismo), ma tra due entità simili, legate da rapporti di profonda affinità e avvinghiate in un gioco estetico di mimetismi, di duplicazioni e di rispecchiamenti. La somiglianza non genera solidarietà né connivenza, ma competizione e alternanza. Vattimo sembra così interpretare filosoficamente un'idea che appartiene al sapere politico italiano tradizionale, secondo la quale il vero nemico non è il più lontano e il più diverso, bensì il più prossimo e simile.

La menzogna “menzognera” e quella “veritiera”

Infatti, fintanto che regge l'opposizione tra realtà e apparenza, tra volto e maschera, tra verità e menzogna, ognuno sta al suo posto: da un lato c'è il positivo, l'essere, la *ratio*, il bene, il patriarcato, l'organizzazione funzionale del lavoro; dall'altro c'è il negativo, il divenire, il dionisiaco, il male, la trasgressione, la *bohème*. Ma questa opposizione, su cui si era retta negli anni cinquanta e nei primi anni sessanta tanto l'ideologia cattolica quanto quella comunista, è andata in frantumi a partire dal momento in cui la liberazione

dall'illusione è diventata liberazione dell'illusione, cioè straripamento del mondo simbolico, precedentemente confinato nella marginalità dell'arte, nella vicenda storica della seconda metà degli anni sessanta e nel decennio successivo. Ciò avviene anche in relazione con una serie di fenomeni storico-sociali, quali la fine della guerra fredda, la diffusione dei mass media, l'aumento dei consumi, l'influenza del Concilio vaticano II, l'emancipazione sessuale e la contestazione, su cui l'attenzione di Vattimo si sofferma marginalmente, ma che costituiscono il retroterra storico-sociologico della sua interpretazione di Nietzsche. L'importante è in ogni caso l'appannamento e l'eclisse delle opposizioni della filosofia classica su cui tanto il gramscismo quanto l'organicismo si fondavano: questi appaiono a Vattimo come i portatori di una menzogna "menzognera", cioè irrigidita e sclerotizzata. A essi oppone l'esperienza dionisiaca che è portatrice di una menzogna "veritiera", perché si rinnova continuamente in nuove forme. Fra l'una e l'altra tuttavia non sussiste una differenza abissale, né un antagonismo assoluto, proprio perché sono in fondo entrambe menzogne, con la diversità che una sa di essere tale, mentre l'altra è vittima di un autoinganno. In questo senso vanno intese affermazioni a prima vista paradossali sulla menzogna: infatti la maschera "buona" riscatta la menzogna da ogni elemento di inganno proprio perché la menzogna è inevitabile, quasi "necessaria" e "divina".

Lo smascheramento dello smascheramento

Dall'approfondimento di tali premesse deriva lo "smascheramento dello smascheramento" che costituisce il nucleo del secondo periodo della riflessione di Nietzsche, aperto da *Umano, troppo umano*. Vattimo, per il quale il pensiero nietzschiano resta dotato, attraverso le varie fasi, di una intrinseca coerenza, sottolinea i momenti di continuità storica che legano la "buona" maschera alla "cattiva". Il più importante di tali momenti è rappresentato dall'Illuminismo e dalla sua strategia smascherante e demitizzante: la sua critica mette in dubbio l'autonomia dei valori simbolici della cultura, della morale e dell'arte su cui si fondava la metafisica. Ma l'Illuminismo non costituisce una vera alternativa al pensiero metafisico: esso è un prodotto di quella stessa ragione che ha creato il mondo trascendente dell'essere, del bene e del bello. La relativa autonomia di tali entità si rivela ormai inadeguata alle esigenze economiche e organizzative della società capitalistica, la quale non può più permettersi il lusso di sostenere le attività non immediatamente collegate alla produzione: "Idee come quella della libertà della cultura, dell'autonomia della filosofia, della letteratura e dell'arte, la stessa idea di una distinzione della morale dall'economia, cioè della possibilità di un'azione disinteressata, testimoniano di un periodo della

storia umana in cui la funzionalità produttiva-organizzativa del mondo dei simboli, cioè del mondo della finzione [...] asservita a scopi di utilità e di assicurazione, era a sua volta mascherata e coperta da una serie di mediazioni” (p. 83). Ma il capitalismo non ha più bisogno di queste mediazioni e tende a concepire come meramente parassitarie le attività dell’artista e del dotto! Qui Vattimo anticipa considerazioni che saranno approfondite e sviluppate molti anni dopo da due studiosi francesi, Jean-Claude Milner⁴ e Marcel Hénaff.⁵ In altre parole, la perdita di autonomia del mondo simbolico, di cui il professore universitario ha costituito nell’Ottocento e ancora nel Novecento la massima incarnazione, è un prodotto di quella stessa *ratio* che ha generato tale autonomia. Lo smascheramento produttivistico e performativo non lascia più tempo né energia per il cerimoniale, per i giri tortuosi della cortesia, per ogni *esprit* nella conversazione, e soprattutto per l’*otium*. Del resto proprio i pensatori ironici come Vattimo (e in misura anche maggiore Eco) rappresentano l’avvento di un nuovo tipo di studioso e di filosofo non più ingessato nella solennità aurata e rituale del “maestro” di cui Pareyson fornì una potente rappresentazione. Ciononostante, dal punto di vista di Vattimo, tra autonomia del mondo simbolico e smascheramento illuministico esiste più continuità che rottura.

Né Dio, né Ragione

Proprio questa continuità induce a vedere nello smascheramento illuministico qualcosa di ingenuo e mistificatorio. Esso infatti nutre la pretesa di mettere a nudo una realtà e una verità nascoste; ma l’affermazione di una realtà contrapposta all’apparenza, di una verità contrapposta alla menzogna, è appunto un’eredità di quel pensiero metafisico che si vuole con tanta energia smascherare. Quindi lo smascheramento illuministico deve essere a sua volta smascherato: esso è la continuazione della *ratio* metafisica sotto diverse spoglie, la variante economicistica di un pensiero violento che vuole esorcizzare la paura della morte attraverso la costituzione di certezze, la rimozione dello stato di insicurezza attraverso la subordinazione di ogni momento della vita a un obiettivo futuro irraggiungibile. Secondo Nietzsche, “il furibondo lavoro senza respiro” dell’uomo “con l’orologio alla mano” e “l’occhio sul bollettino di Borsa”, che vive col timore continuo che qualcosa gli sfugga, mostra una totale incapacità di stare nel presente e quindi un radicale allontanamento dall’esperienza sensibile e dalla sua infinita ricchezza. Sotto questo aspetto, sia l’uomo metafisico sia quello illuministico sono nichilisti, perché misconoscono tale ricchezza e la sostituiscono con l’affermazione di forme di assicurazione oppressiva del tutto prive di consistenza. Implicitamente, in questo modo Vattimo si pone al di là di una

querelle che ha avuto una grande importanza nella storia italiana degli ultimi due secoli, ovvero quella tra cattolicesimo e pensiero laicista ispirato agli ideali dell'Illuminismo. Il suo motto potrebbe essere: *né Dio, né Ragione*.

Il ruolo eroico-ironico dell'intellettuale

Se dunque tra metafisica e Illuminismo non c'è opposizione radicale, dove cercare l'alternativa? La risposta è: nell'arte. Ma con alcuni importanti distinguo. Innanzitutto l'arte cui pensa Nietzsche non è l'arte delle opere d'arte, dei prodotti artistici. Questi ultimi non costituiscono un'opposizione né alla logica metafisica dei valori, né alla logica funzionale del mondo produttivo, ma riproducono gli stessi schemi trascendenti o economici. Tantomeno l'arte intesa come strumento di ricreazione può essere considerata una via verso la liberazione. È invece approfondendo la “buona volontà di maschera” dell'arte che è possibile intravedere un altro cammino in cui convergono i due aspetti “progressivi” del mondo simbolico, quello eroico che mira all'oltrepassamento di ogni rigidità, e quello ironico che si pone al di là della distinzione sussiegosa tra vero e falso. Ciò che risulta focalizzata non è perciò l'arte della storia e della critica d'arte, bensì l'arte dell'estetica, cioè di quella parte della filosofia che più ha sottolineato l'autonomia dei prodotti simbolici rispetto alla verità, alla morale, all'utilità e all'effettualità. Sotto quest'aspetto l'estetica acquista un'importanza decisiva, perché essa è il luogo in cui si combatte l'ultima battaglia non solo a favore dell'arte, ma anche della filosofia e della religione, del pensiero creativo, della cultura in senso lato. Si spiega così il carattere altamente strategico che essa ha assunto nella cultura italiana, e non solo italiana, della seconda metà del Novecento. Infatti, di fronte alla riduzione dei dotti e degli intellettuali a impiegati del sistema produttivo, a lavoratori salariati, l'estetica rappresenta l'ultima trincea in cui si combatte per l'esistenza “di simboli non funzionalizzati a sorreggere una determinata configurazione della finzione canonizzata come verità” (p. 140). I pensatori estetici di cui qui ci occupiamo non sono perciò più “intellettuali organici”, cioè funzionali rispetto a una classe sociale o a un ceto politico, ma guerrieri solitari senza truppe, nonostante il successo mondiale di alcuni, superiore talvolta a quello di qualsiasi “intellettuale organico” italiano del passato. La questione dell'avvenire dell'arte – centrale nel pensiero di Nietzsche e in quello di Vattimo – non riguarda più il sistema dell'arte, bensì il ruolo eroico-ironico dell'intellettuale: in altre parole, ciò che è in gioco è la sopravvivenza di un pensiero critico autonomo non *immediatamente* riferibile alle esigenze della produzione e della formazione del consenso. L'autonomia del simbolico non è più la falsa autonomia del “cane da guardia” della trascendenza e della società tradizionale, perché questa si è completamente

secolarizzata e ha fatto proprio il principio illuministico dello smascheramento: perciò il mondo simbolico “tende a rivolgersi contro quell’ordine sociale e produttivo in funzione del quale in origine era nato” (p. 142). La “maschera buona” diventa così lo “spirito libero” che “combatte ormai per le proprie ragioni e per lo scopo della conoscenza” (p. 164). Spiriti liberi sono coloro che tentano nuove cose, non importa se utili o no; essi hanno il senso della possibilità e anticipano la condizione di una umanità a venire.

La malattia delle catene

La filosofia di Nietzsche tuttavia non si esaurisce nella scoperta che gli opposti si rincorrono e si rovesciano l’uno nell’altro. La terza fase della sua riflessione, aperta da *Così parlò Zarathustra*, segna un ulteriore approfondimento del problema del conflitto che risulta decisivo per capire gli sviluppi della strategia filosofica di Vattimo e più in generale le sorti del pensiero alternativo. La domanda intorno a cui ruota questa fase può essere formulata così: l’opposizione resta fatalmente prigioniera di un rapporto di dipendenza da ciò che nega (come nel caso della dialettica e dell’organicismo) oppure essa può emanciparsi da ogni legame con il passato? In altre parole, Nietzsche individua nell’atteggiamento critico, antagonista e ribelle l’instaurarsi di un rapporto *reattivo* nei confronti di ciò che viene rifiutato; tale rapporto impedisce una completa liberazione, proprio perché confina l’alternativa entro i limiti di una *reazione* priva di autonomia creativa. È questa “la malattia delle catene” che riduce l’uomo di lotta alla stregua di un cane ringhioso, impedendogli di diventare davvero uno spirito libero. Di tale malattia è, secondo Nietzsche, massimamente affetto il socialismo. Il problema fondamentale di Nietzsche diventa perciò quello di come pensare e produrre l’uomo nuovo in maniera indipendente da ogni atteggiamento reattivo. Vattimo sottolinea il significato di questa posizione teorica alla luce delle vicende politiche della Russia sovietica e delle democrazie popolari europee che hanno preso “come ideali etici della rivoluzione solo le rovine ormai completamente mistificate dell’etica borghese e piccolo-borghese” (p. 185). Fintanto che si permane nella logica dialettica del conflitto, risulta inevitabile la riproduzione della violenza, delle infamie e delle “maschere cattive” che hanno segnato la storia passata.

Contro le “canzoni da organetto”

La teoria (o meglio l’esperimento) dell’“eterno ritorno” costituisce la risposta di Nietzsche a questi interrogativi. Vattimo ne espone il contenuto

con la massima chiarezza e il più sottile acume, difendendone la coerenza intrinseca. Tra le tante letture di Nietzsche della seconda metà del Novecento, quella di Vattimo è la più perspicua e fedele; dinanzi a essa, neanche le interpretazioni fornite dagli studiosi francesi (che nel quadro degli studi nietzschiani offrono il contributo più originale) reggono al confronto. A suo avviso, l'“eterno ritorno” non deve essere inteso come una legge del tempo, ma come un pensiero abissale che consente di liberarsi dal peso del passato, una decisione che pone fine al desiderio di vendetta e ristabilisce una piena coincidenza tra evento e senso, tra essere e valore. Solo chi *vuole* la ripetizione infinita di ciò che è stato si emancipa dal suo peso e si eleva al di sopra di esso, guarendo dalla “malattia delle catene” e dall’attesa di qualcosa che sempre gli sfugge. La struttura lineare del tempo appartiene alla logica del dominio e della violenza, mentre la volontà di eterno ritorno, che vuole a ritroso, radicalizza l’opposizione e redime il passato. Ciò tuttavia non implica l’oltrepassamento di tutti i conflitti e il raggiungimento della pace: “Bisogna che la volontà – in quanto volontà di potenza – voglia qualcosa al di sopra di ogni conciliazione”, così Zarathustra nel capitolo “Della redenzione”. Perciò, per quanto Vattimo possa essere considerato il sostenitore di una posizione postdialettica come Bodei e Cacciari, il suo pensiero si sottrae a una conciliazione estetica finale. Il suo punto di arrivo deve piuttosto essere cercato nell’affermazione della forza alternativa del simbolico e nella sua capacità di creare significati pienamente incorporati nell’esistenza: i portatori di tale potenza sono gli artisti e più in generale coloro che la società tende a marginalizzare. Il personaggio concettuale dell’*oltreuomo* delineato nella figura di Zarathustra resta legato a una dimensione di sfida e di trasgressione nei confronti della massa, la quale è considerata come il risultato del processo di deformazione e di deturpamento svolto dalle strutture del dominio. Per “liberazione del simbolico” si deve intendere “una rappresentazione che conferisce senso a una situazione vissuta e che, in tal modo, la mette in possesso di chi la vive” (p. 291). Per Vattimo non è possibile nessuna uscita dal mondo simbolico verso una qualche realtà o “crudezza” naturalistica. L’opposizione resta all’interno del simbolico tra buoni e cattivi simboli, così come all’inizio era tra buone e cattive maschere: i simboli cattivi sono quelli che restano mere supposizioni “in quanto il loro significato non può essere pienamente in possesso di chi li formula e li usa”; per esempio tale è Dio, che è “qualcosa che non possiamo né creare né pensare a fondo” (p. 291). A differenza dei simboli “cattivi” che sono “canzoni da organetto” apologetiche dello *status quo*, i simboli “buoni” sono *eventi*, non semplici espressioni o rispecchiamenti di qualcos’altro di esterno o di reale. Vattimo perciò afferma nel modo più energico il carattere altamente strategico del pensiero filosofico, attribuendogli il carattere di azione eroico-ironica: rispetto alle deviazioni teorico-pratiche del pensiero e del movimento rivoluzionario, “il professore di

greco in pensione Federico Nietzsche ha una parola decisiva da dire”. Questa consiste nella “messa in luce della profondità a cui si è spinta, nella costituzione delle strutture portanti della vita individuale, la logica del dominio dispiegatasi nel mondo della *ratio*” (p. 325).

La forza del “pensiero debole”

È stato necessario dilungarsi sull’interpretazione che Vattimo dà di Nietzsche perché essa contiene la chiave per comprendere i successivi sviluppi del suo pensiero. Questi sembrano a prima vista contraddire in modo clamoroso le conclusioni di tale interpretazione. Infatti, da teorico della volontà di potenza e del pensiero come evento, pochi anni dopo egli diventa il promotore (con Pier Aldo Rovatti) di un volume collettivo intitolato *Il pensiero debole* (1983) e il principale sostenitore di una tendenza che non vuole più “rivendicare la posizione di sovranità che la metafisica ha attribuito [al pensiero filosofico] – per lo più con un inganno ideologico – nei confronti della politica e della prassi sociale” (p. 26). Questa frase, che ha mandato in solluchero i professionisti della politica, facendoli sentire finalmente autorizzati a mettere in soffitta la teoria e a dire e disdire, a fare e disfare senza tenere più in considerazione non dico la coerenza, ma nemmeno la logica, deve essere letta non tanto alla luce di ciò che dice, quanto alla luce di ciò che tace. Perché Vattimo è pensatore ironico nel senso antico della parola, che indica l’atteggiamento di chi dice meno di quello che dovrebbe. Aristotele, nell’*Etica Nicomachea* (1108a 20-3), definì una volta per tutte questo modo di agire: “Per quanto riguarda il vero, chi sta in mezzo chiamiamolo verace e la medietà veracità, l’esagerazione nel senso del più chiamiamola millanteria e chi la pratica millantatore, l’esagerazione nel senso del meno chiamiamola ironia e chi la pratica ironico”.

Vattimo lascia intendere che il conflitto stia tra un pensiero metafisico ritenuto “forte” (dialettico, hegeliano e marxiano) e un pensiero postmetafisico “debole” (che s’ispira a Benjamin e a Heidegger). In realtà, dal punto di vista di quel finissimo studioso di Nietzsche che egli è, il pensiero metafisico non può essere affatto considerato “forte”; esso è semmai un pensiero *millantatore* che ormai ha completamente esaurito la sua capacità fondatrice della società e di cui lo sviluppo delle forze produttive non ha più alcun bisogno. Perciò il conflitto su cui si regge il libro non è quello tra pensiero debole e pensiero forte, ma tra un pensiero *debole* (che sa di essere tale e quindi non mistifica se stesso) e un pensiero *ancor-più-debole* (che si nasconde dietro l’essere, il bene, il bello); in altre parole, tra la maschera buona che dice quello che è, e la maschera cattiva che si spaccia per quello che non è.

Strategie ironiche applicate alla modernità e al cristianesimo

Lo stesso dispositivo sta alla base di altre due strategie filosofiche successive: l'apologia del nichilismo e il "credere di credere". La prima, presentata nel volume *La fine della modernità* (1985), contrappone il nichilismo alla dialettica e alle filosofie dell'autenticità. Ora, solo da un punto di vista molto superficiale ed estrinseco si può presentare questo conflitto nei termini di una opposizione tra disfattismo e fondazionalismo filosofico. In realtà Vattimo ritiene che sia proprio il pathos del fondamento e dell'autentico a portare la filosofia alla rovina, perché privo di qualsiasi aggancio con l'esperienza individuale e sociale.

Infine anche il volume *Credere di credere* (1996) costituisce la messa in atto di una strategia ironica che si potrebbe definire come il disincanto del disincanto, cioè la continuazione del processo di demitizzazione che investe anche se stesso e riconosce come mito anche la liquidazione del mito. Ciò tuttavia non conduce Vattimo a rivalutare la fede cristiana in quanto fede autentica e forte, ma al contrario a considerare il cristianesimo come l'abbassamento, l'indebolimento, la *kénosis* delle pretese metafisiche contenute nell'ebraismo e nell'ellenismo. In altre parole non c'è bisogno di demitizzare il cristianesimo, perché Cristo è già stato il primo demitizzatore nei confronti dell'ebraismo e della religione naturale, basati sulla paura di un Dio "differente", cioè minaccioso e bizzarro; si tratta semmai di continuare la sua "azione di dissoluzione ironica" nei confronti del male (p. 92). Insomma, il cristianesimo avrebbe iniziato quel processo di secolarizzazione che il pensiero debole porta a compimento. Ciononostante il pensiero di Vattimo non è affatto conciliatore e pacificatore, ma un'arma da guerra estremamente raffinata. A prima vista, il suo libro si regge sull'opposizione tra un'idea liberale, mondana e secolarizzata di religione (che ha il suo fulcro nella virtù della carità) e il fondamentalismo religioso (di cui Giovanni Paolo II sarebbe l'espressione); in questi termini il suo discorso sembra affine a quello dell'Illuminismo e alla sua polemica contro il fanatismo e il clericalismo. Dietro questa apparenza si nasconde tuttavia un'altra dimensione. Il vero conflitto non sarebbe tra chi "crede di credere" e chi crede in modo fanatico, ma tra chi "crede di credere" e chi *finge* di credere: così Vattimo sarebbe dalla parte della fede contro l'ipocrisia. Ma questo "credere di credere" non consiste nell'affermare una qualche verità, bensì semplicemente nel ribadire il primato della "maschera buona" (che dice che tutto è mito e illusione) sulla "maschera cattiva" (che pretende di spacciare il mito e l'illusione per realtà). Vattimo conferma così il carattere essenzialmente ironico del proprio pensiero che, soprattutto in quest'ultimo scritto, procede secondo un dispositivo retorico ben noto agli antichi: quello di rendere odioso e insopportabile l'avversario attribuendogli una forza che in realtà non ha. Quintiliano dopo

aver definito l'ironia come quel procedimento per il quale le parole hanno un significato diverso da quello che sembrano voler dire, così continua: "Da qui deriva anche quel sentimento che di solito è il più capace di provocare odio, e che si ha quando il nostro atteggiamento di sottomissione nei confronti degli avversari viene interpretato come un silenzioso rimprovero alla loro prepotenza: cedendo mostriamo infatti che sono odiosi e insopportabili. E coloro che amano parlare male degli altri o si vantano di parlare liberamente non sanno che l'odio ha più potere dell'offesa; il primo rende infatti odiosi gli avversari, mentre la seconda rende odiosi noi" (*Istituzione oratoria*, VI, 2, 16). Del resto la retorica latina traduceva la parola greca *eironeía* con *inlusio*, parola nella quale l'elemento ludico dello scherno e della beffa è congiunto a quello estetico dell'apparenza e della maschera.

L'ironia in atto

Con Vattimo l'estetica italiana acquista una piena consapevolezza della filosofia come *evento*, cioè come avvenimento dotato di uno statuto ontologico per nulla inferiore ai pretesi *fatti* della politica e dell'economia, di cui sono piene le pagine dei giornali e i programmi televisivi. *Debole* è la filosofia praticata alla maniera tradizionale come rispecchiamento, esegesi, teoria che non pensa il proprio statuto; ma l'operazione strategica "pensiero debole" non è affatto debole, anzi è fortissima. Lo stesso si può dire a proposito dell'ironia; *debole* sarebbe un'ennesima teoria dell'ironia, ma forte è l'ironia in atto, il pensiero ironico in atto che decostruisce le opposizioni della metafisica, della politica, della scienza e della religione e che spiazzava i valletti delle istituzioni e dei mass media, pronti a gettarsi come cani affamati sul primo osso che Vattimo getta loro. Appartengono a questo genere di ossi, che al massimo hanno intorno a sé un po' di carne rancida e putrefatta, molte delle tendenze cui il pensiero di Vattimo è stato associato o a cui lui stesso si è ironicamente associato. Le principali sono l'ermeneutica, il postmoderno, il pensiero della differenza e la teoria delle comunicazioni di massa. Si tratta di orientamenti che Vattimo ha studiato e con cui si è confrontato, ma con i quali il suo pensiero originale ha in realtà poco a che fare. Per quanto riguarda l'ermeneutica, la tesi secondo cui non esistono fatti, ma solo interpretazioni, deriva da Nietzsche, il quale considera appunto l'interpretazione come "un mezzo per acquistare il dominio sopra una cosa" (*Il soggetto e la maschera*, p. 302). Del resto Vattimo stesso è apertamente polemico nei confronti di Gadamer e di Pareyson, cui rimprovera di fornire, loro malgrado, un'apologia delle cose come stanno (p. 314). Non a caso il suo libro più organicamente dedicato all'ermeneutica filosofica si intitola molto significativamente *Oltre l'interpretazione* (1994). Più stretti sembrano i legami col postmoderno, se

non altro per il comune atteggiamento ironico, ma c'è in Vattimo un'energia combattiva e polemica che eccede il quadro della cultura postmoderna, almeno nella forma in cui si è presentata in Italia. Quanto alla filosofia della differenza, il suo pensiero – nonostante alcune esitazioni evidenti nel volume *Le avventure della differenza* (1980) – si pone su un cammino opposto a quello di pensatori che, come Derrida, attribuiscono una particolare enfasi a questa nozione; proprio a Derrida egli rimprovera la svalutazione della storia mondana e il ristabilimento di un rapporto verticale con l'alterità (*Credere di credere*, p. 86). Infine per quanto concerne i media, sui quali si sofferma il volume *La società trasparente* (1989), la loro “eterotopia” (opposta all'utopia dell'avanguardia e del pensiero critico) può andare al di là della frivolezza solo se inquadrata in un'esperienza filosofica.

L'autobiografia delegata al portavoce

Nell'autobiografia scritta in collaborazione con Piergiorgio Paterlini, *Non essere Dio: un'autobiografia a quattro mani* (2006), Vattimo conferma il carattere ironico del suo porsi nei confronti del mondo: il libro ha infatti un significato diverso e perfino opposto a quello che sembra a prima vista. Non si tratta di un'opera autobiografica simile a *L'avvenire dura a lungo* di Althusser, ma di un'operazione politico-mediatica ingegnosa che segna la fine di un'epoca, quella che ha visto la trasformazione del filosofo da *maître à penser* (quali sono stati ancora Sartre e Marcuse) a star secondo il modello di Hollywood. L'epoca dello *star system* filosofico, iniziata nel Sessantotto, è finita, perché l'esposizione mediatica genera non più ammirazione e carisma, bensì odio, ostilità e discredito.

Vattimo, che è dotato di un'eccezionale capacità di intuizione, se ne rende conto e ricorre perciò a un dispositivo veramente geniale, quello del *portavoce*, vale a dire qualcuno che parla al suo posto, nel caso specifico Piergiorgio Paterlini. Egli acquista così lo statuto simbolico sommo, che dovrebbe essere quello del papa, dell'imperatore del Giappone e della regina d'Inghilterra, se anche queste figure non fossero però state contaminate dal populismo imperante: infatti si tratta di figure che, in quanto investite di un'autorità sacrale, non dovrebbero avere una voce personale, la quale è sempre relativa e storicamente condizionata. Perciò il titolo è ironico nel senso che la negazione deve essere messa tra parentesi: “(non) Essere Dio”. A rigore, a partire da questo momento Vattimo dovrebbe sottrarsi a ogni presenza mediatica, come hanno fatto lo scrittore J.D. Salinger o il miliardario-regista Howard Hughes e l'outsider napoletano-parigino Guy Debord: certo è che Dio non compare in televisione e non parla alla radio. Perfino i responsi dell'oracolo di Delfi erano pronunciati non direttamente

dalla Pizia, ma dai suoi portavoce. Questo è il problema su cui Vattimo dovrebbe riflettere: ogni suo intervento mediatico acquista il senso di una superfetazione prevaricante nei confronti del portavoce e contraddittoria rispetto allo statuto assunto.

Lasciando da parte questa questione paratestuale, che costituisce la vera novità del libro, e limitandosi a ciò che racconta il portavoce, colpisce l'oscillazione tra due tipi di sensibilità religiosa inconciliabili tra loro, quella cristiana e quella buddista. Da un lato la morte è presentata come qualcosa d'inconcepibile e insopportabile secondo il modo cristiano di sentire, dall'altro la virtù per eccellenza viene individuata nella compassione secondo un modo di sentire che appartiene al buddismo. Più che a Nietzsche, il portavoce sembra ispirarsi a Schopenhauer, che qui viene espressamente considerato un ispiratore del "pensiero debole". Il commiato, in cui il portavoce parla a proprio nome, è intriso di sensibilità buddista. Manca invece la funzione consolatrice dell'arte, della musica e della letteratura, alla quale Schopenhauer (non meno di Gadamer e di Pareyson, indicati come i maestri di Vattimo) attribuiva un'importanza essenziale. Di Schopenhauer c'è però l'acredine nei confronti degli avversari politici, una disposizione che mal si accorda con l'ironia filosofica, la quale, come dice Teofrasto, consiste nel non mostrare odio verso i nemici.

L'ironia è invece riservata ai concorrenti filosofici, specie a coloro che, come Massimo Cacciari e lo stesso Vattimo, non si sono accontentati della condizione di "intellettuale inorganico" (cioè di "battitore libero"; *rōonin* si direbbe in giapponese, *masterless samurai* in inglese) che i tempi avevano assegnato ai filosofi italiani della seconda metà del Novecento, ma hanno preteso di ricoprire cariche politiche. Sembra che tale pretesa comporti necessariamente una specie di autodenigrazione e autoderisione, anticipate dagli artisti del movimento Dada. Tale atteggiamento compare per esempio nel disprezzo che il testo mostra nei confronti del giornalismo: è difficile tuttavia stabilire in quale misura Vattimo consideri anche le parole del suo portavoce "roba da giornale, di nessun conto" o "romanzo popolare" italiano, di un paese in cui la vittoria di un ciclista pone fine alla rivoluzione sociale, scatenata dall'attentato a Togliatti.

Compaiono ovviamente in questo testo molte cose che appartengono alla tradizione della scuola pareysoniana di Torino, come l'idea della discontinuità del tempo storico, la concezione folgorante della bellezza, l'esperienza dell'*epoché* e la nozione di evento, tutte tematiche che Vattimo condivide con altri allievi di Pareyson e che sono state sviluppate dal suo allievo, Gianni Carchia, scomparso a soli cinquantadue anni nel 2000.

Il "pensare per contrari" e la dissimulazione

Anche l'estetica ironica, di cui Eco e Vattimo sono, sul finire del secondo millennio, i più geniali rappresentanti, ha una radice storico-antropologica nella cultura italiana. Essa è un aspetto essenziale di quella mentalità della dissimulazione che costituisce una costante della nostra vita e che si è manifestata in tutta la sua ricchezza e complessità teorica e pratica tra il Cinquecento e il Seicento. La dissimulazione è tuttavia cosa completamente diversa dal nicodemismo religioso, vale a dire il nascondimento delle proprie credenze per sfuggire alle persecuzioni: essa implica una profonda esperienza del conflitto, un "pensare per contrari" che è stato praticato in modo eccelso da Niccolò Machiavelli e Giordano Bruno.⁶ Dietro questa disposizione antropologica sta un profondo scetticismo nei confronti del potere della conoscenza, la quale ben poco riesce a influire sulla realtà effettuale delle cose: nello stesso tempo, tuttavia, questa disposizione antropologica non si arrende dinanzi alla durezza e alla inesorabilità del mondo, ma lotta con estremo accanimento ricorrendo a ogni genere di astuzia e di destrezza per affermarsi e vincere, anche a costo di fornire un'immagine di se stessi assolutamente diversa dal proprio "vero" modo di essere. Le strategie di Eco e di Vattimo tuttavia divergono. Eco è più prossimo al libertinismo erudito franco-italiano del Seicento, che dà al mondo quello che esso chiede, mantenendo nei confronti del potere politico nazionale e internazionale un atteggiamento sempre molto prudente. In Vattimo invece c'è una volontà di potenza irrefrenabile che lo spinge a stare sull'arena politica con una specie di oltranzismo che si nega proprio attraverso la sua esagerata affermazione: in altre parole, nello stesso momento in cui fa propria con apparente fervore questa o quella posizione politica, Vattimo stringe l'occhio in segno d'intesa agli ascoltatori, con l'intenzione di far loro capire che egli non crede affatto a ciò che dice e che lo stesso vale per gli ascoltatori, a meno che non siano completamente rimbambiti; se stanno lì ad ascoltarlo, è solo per il loro vantaggio personale o per divertimento. Eco e Vattimo sono entrambi a loro modo degli "illuministi" travestiti: il primo da lavoratore instancabile cui non viene mai meno la fiducia in se stesso, nella scienza e nella ragione, il secondo da pensatore impegnato a favore della libertà, del progresso e dell'emancipazione degli oppressi.

Alla base di questa antropologia estetica sta il presupposto tipicamente libertino secondo il quale non bisogna dare le perle ai porci. Bertrand Russell, in *Storia della filosofia occidentale*,⁷ rimprovera a Leibniz di tenere chiuse nel cassetto le sue idee più profonde e di raccontare al "popolo" che questo è il migliore dei mondi possibili. In Eco e in Vattimo c'è invece una sincera volontà di rischiaramento che si manifesta nell'ammiccare. Dice Heidegger: "Ammiccare significa: darsi una certa aria e far sì che qualcosa appaia in modo tale che si aspetti un esito positivo, pur essendo reciprocamente

d'accordo, anche senza una formulazione esplicita, che non si terrà in seguito alcun conto di queste apparenze".⁸ Questo accordo tacito implica però l'esistenza di una comunanza profonda nel modo di sentire, che oggi spesso manca perfino nei rapporti più intimi e prolungati nel tempo. Figuriamoci se essa può esistere con gli ascoltatori di una conferenza, con gli studenti di un'aula universitaria, con i militanti di un partito o con il pubblico televisivo! Il risultato di un'estetica ironica è un equilibrismo quanto mai periglioso che può mantenersi fintanto che c'è il filo su cui camminare.

1 - Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989 (trad. it. a cura di G. Boringhieri, *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà*, Roma-Bari, Laterza, 1989).

2 - Luigi Pareyson, *Verità e interpretazione*, Milano, Mursia, 1971.

3 - Marina Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984.

4 - Jean-Claude Milner, *Le salaire de l'idéal. La théorie des classes et de la culture au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1997.

5 - Marcel Hénaff, *Le Prix de la Vérité. Le don, l'argent, la philosophie*, Paris, Seuil, 2002 (trad. it. a cura di R. Cincotta e M. Baccianini, *Il prezzo della verità. Il dono, il denaro, la filosofia*, Troina, Città Aperta, 2006).

6 - Michele Ciliberto, *Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005.

7 - Bertrand Russell, *A History of Western Philosophy – and Its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day*, New York, Simon & Schuster, 1945 (trad. it. a cura di L. Pavolini, *Storia della filosofia – e dei suoi rapporti con le vicende politiche e sociali dall'antichità a oggi*, Milano, TEA, 2007).

8 - Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, Ditzingen, Reclam, 1951-1952 (trad. it. a cura di U. Ugazio, *Che cosa significa pensare?*, Milano, Sugarco, 1979).

L'ESTETICA DELLA MORTE:
IL SUBLIME E LA VITA NUDA

Il sublime sotto il segno della morte

Accanto al bello e all'ironia, c'è una terza categoria estetica che ha trovato uno sviluppo originale nel pensiero italiano di fine millennio: il sublime. Com'è noto, esso ha dietro di sé una lunga storia, che si concentra in due momenti principali: quello antico, nel quale l'attenzione è focalizzata sulla forma letteraria che esprime affetti elevati, e quello moderno, che lo considera come il sentimento provato dinanzi a qualcosa di sproporzionato rispetto alle nostre facoltà sensibili e che costituisce una minaccia alla nostra incolumità. È questo secondo aspetto del sublime, sviluppato dalla filosofia del Settecento, a costituire il punto di partenza di un'estetica del terrore, la quale si oppone sia all'estetica conciliativa (che individua il proprio fulcro nel sentimento del bello e dell'armonia) sia all'estetica ironica (che fa della vittoria sulla paura il proprio epicentro).

Nell'estetica settecentesca sono tuttavia presenti due diversi modi di intendere il sublime. Il primo, che ha trovato la sua formulazione più ampia e articolata nell'opera di Edmund Burke (1729-1797), *Inchiesta sul Bello e il Sublime* (1757), getta le basi di un'estetica del terrore orientata verso la perdita dell'io: il sublime è un *delightful horror*, un dilettevole orrore, nel quale l'istinto di autoconservazione del soggetto si capovolge in desiderio di annientamento.¹ Il secondo, di cui Kant ha fornito la più profonda e organica teorizzazione nella *Critica del giudizio* (1790), è caratterizzato dalla vittoria sul terrore provato dall'essere umano nei confronti di grandezze immani, sproporzionate rispetto alle nostre facoltà sensibili (sublime matematico), oppure nei confronti di potenze terrificanti per queste stesse facoltà (sublime dinamico). Secondo Kant, tuttavia, l'infinita terrore della natura, anche per il solo fatto di poterla pensare, attesta la presenza nell'anima di una facoltà soprasensibile superiore a ogni misura dei sensi e consente una elevazione morale che ci libera dalla paura.

Di queste due teorie del sublime, è la prima a trovare da noi grande eco dopo il 1968: il terrore non riesce a essere bilanciato o superato da un'emozione opposta di piacere o di superiorità nei confronti del pericolo. In Italia, il sublime si pone quindi sotto il segno della morte, che fu appunto la stella polare che guidò la ricerca di Burke. I pensatori italiani di questo

orientamento radicalizzano il terrore ed eliminano completamente ogni sollievo e conforto, sprofondando l'essere umano in una disperazione assoluta. Il soggetto conciliatore di Bodei e di Cacciari, quello aporetico di Donà, quello sfumato di Eco e quello mascherato di Vattimo si confrontano qui con un'esperienza di annientamento totale e irreversibile. La questione che affrontano è sempre quella degli opposti; ciò che tuttavia rimproverano alla dialettica e all'organicismo non è di essere troppo conflittuali, ma al contrario di esserlo troppo poco, di accontentarsi di soluzioni a buon mercato che deviano la filosofia dal suo compito, che consiste nel prendere atto di un opposto maggiore del negativo, dialettico o polare che sia.

La vita nuda e le maschere sociali

Alle origini di questa tendenza sta il pensiero di Luigi Pirandello (1867-1936), il quale non è stato soltanto il grande scrittore di opere teatrali, romanzi e racconti universalmente apprezzati, ma anche l'autore di un testo teorico, "L'umorismo" (1908, 1920²), che ha però avuto una reale risonanza solo molti decenni dopo la sua pubblicazione. L'influenza esercitata da Pirandello sul pensiero estetico italiano è dunque tardiva e indiretta: solo oggi essa viene percepita in tutta la sua importanza. Infatti, fino agli anni sessanta sono il neohegelismo, il gramscismo e il neotomismo a mantenere l'egemonia nella cultura filosofica italiana; e tutte queste tendenze sono esplicitamente o implicitamente ostili nei confronti di un orientamento che pone l'accento sull'esperienza della "vita nuda", cioè di una vita spogliata dalle illusioni e dalle maschere e ricondotta alla sua arida e misteriosa crudezza naturalistica. È dopo il Sessantotto che una tale esperienza, la quale considera ogni forma culturale e sociale come una manifestazione di falsità, di inautenticità e di sclerosi, ritorna al centro della riflessione di molti pensatori italiani.

Essi, tuttavia, sembrano spesso inconsapevoli di ereditare e sviluppare il pensiero pirandelliano, la cui radice antropologica può essere ravvisata nelle interessanti riflessioni fatte da Hermann Keyserling (1880-1946) già negli anni venti sull'importanza del naturale e del primordiale nel modo di essere degli italiani.² Com'è noto, il pensiero estetico di Pirandello si iscrive nel vasto panorama delle filosofie della vita della prima metà del Novecento.³ All'interno di queste, egli occupa un posto speciale per la particolare enfasi posta sulla "nudità" arida e inquietante della vita, quando essa è spogliata dalle finzioni abituali in cui la società e la cultura la costringono. Come scrive nel suo saggio "L'umorismo": "La vita, non avendo fatalmente per la ragione umana un fine chiaro e determinato, bisogna che, per non brancolare nel vuoto, ne abbia uno particolare, fittizio, illusorio, per ciascun uomo, o basso o alto; poco importa, giacché non è, né può essere il fine vero, che tutti cercano

affannosamente e nessuno trova, forse perché non esiste. Quel che importa è che si dia importanza a qualcosa, e sia pur vana” (p. 138). In tal modo Pirandello finisce col separare e contrapporre le due nozioni classiche di vita: la vita come *bíos* (la condotta umana intesa in senso etico e sociale) e la vita come *zoé* (quella intesa in senso naturalistico, come forza che accomuna vegetali, animali e uomini). Mentre lo sforzo dei padri fondatori dell’estetica della vita – Dilthey, Santayana e Bergson – era stato quello di tenere insieme le due nozioni in vaste e poderose sintesi che abbracciavano l’intero processo formativo dell’umanità in tutti i suoi aspetti, Pirandello ritiene che il *bíos* sia il luogo delle finzioni concettuali, delle forme artistiche e delle maschere sociali, mentre solo l’aconcettualità priva di senso della “vita nuda” svela la realtà più profonda della condizione umana. Si sarebbe perciò tentati di stabilire un rapporto tra questa originale posizione di Pirandello e una certa idea di “italianità” di carattere antropologico qual è quella messa in evidenza da Keyserling, secondo il quale in nessun paese d’Europa il naturale e il primordiale hanno tanta importanza quanto in Italia. A suo avviso, infatti, la spiritualità italiana non apparterebbe all’*éthos*, cioè alla dimensione socioculturale, ma avrebbe la modalità della natura e a essa, in ultima analisi, sarebbe sottomessa. L’italiano, in quanto uomo politico è un naturalista integrale: egli trova le necessità della politica altrettanto naturali quanto quelle dei bambini. Il suo ideale di leader è plasmato dal prototipo della mamma. Ogni spiritualità italiana ha la modalità della natura, è sottomessa alla natura, ha la natura come fine. Ciò ovviamente non esclude – secondo Keyserling – che siano esistiti in Italia cerchie e individui intellettualizzati; ma essi non hanno giocato un ruolo veramente importante nella vita di questo popolo, il quale tenderebbe a relegarli a una funzione decorativa di parata. Secondo Keyserling, il viso dell’italiano è “senza espressione” e la conversazione degli italiani è la più insipida che esista. Infatti, il suo modo di essere oscilla tra il puro funzionalismo, che mira al raggiungimento di uno scopo pratico, e la teatralità del commediante che non riesce a prendere sul serio le cose quando esulano dal suo interesse personale.

Le tre scene rimosse della storia italiana

Un’analisi della mentalità italiana, non priva di analogie con quella di Keyserling, ma molto più raffinata dal punto di vista filosofico, è fornita da Alessandro Fontana (1939-2013) nel saggio “La scena” (1972), incluso nel primo volume della *Storia d’Italia* dell’editore Einaudi. Fontana intende il termine “scena” in senso freudiano, come *Urszene*, letteralmente “scena originaria o primaria”, ovvero come avvenimento di carattere traumatico, che resta sepolto nell’inconscio, continuando a esercitare un’influenza decisiva

sulla vita degli individui e delle collettività, senza tuttavia poter mai essere pienamente accessibile alla coscienza.

Lo spazio della scena è, secondo Fontana, articolato dal linguaggio del potere, mediante le ideologie e la censura. Queste distinguono e separano tre tipi fondamentali di scena: la scena *immaginaria*, quella *simbolica* e quella *reale*. La prima designa l'insieme di spettacoli e feste diretto a disciplinare ludicamente e ritualmente il negativo, vale a dire la violenza, la morte e il desiderio. La seconda indica in modo enigmatico i significati fondamentali, le figure emblematiche e mitiche che operano in modo occulto. La terza occupa tutto il resto, ossia i fatti quotidiani che non trovano posto nel discorso ufficiale e sono perciò considerati residuali e irrilevanti. Tutte e tre non coincidono, se non accidentalmente, con la storia del teatro, del folclore, della letteratura, della cultura, perché, mentre tutte queste sono storie del positivo, la scena si snoda tra la parola travestita, l'enigma e la parola negata.

La scena *immaginaria* della storia italiana comincia all'inizio del Medioevo con le finte battaglie, che degenerano ovunque in vere e proprie stragi, e gli sperperi alimentari che compensano spettacolarmente la miseria reale. La Firenze quattrocentesca dei Medici dà uno straordinario impulso alle attività scenico-spettacolari e favorisce la nascita della *maschera*, il cui significato è politico. Il vilipendio delle libertà repubblicane e l'instaurazione di un regime signorile istituzionalizzano la menzogna sociale: "La verità della maschera è nella maschera di questa verità: che il gioco è stato annesso all'ordine, che al servo è stata rubata sinanco la parola, nel momento in cui il padrone ha simulato di dargliela, che il diverso è stato irretito nello stesso, e che d'ora in poi, comunque non si potrà più dire la verità se non attraverso l'enigma" (p. 835). Nella vita di corte il cerimoniale sostituisce la maschera con l'emblema barocco: questo annulla ogni differenza residua tra la realtà e l'apparenza e crea ruoli giuridici separati per ogni condizione sociale. Il mondo non sussiste più che come gioco: l'opera e la commedia dell'arte sono il coronamento di questa confusione tra l'avvenimento e la sua riproduzione. Il controllo esercitato dal potere sulla scena immaginaria fin dall'avvento delle signorie diventa totale nella Controriforma. La scena ridotta a *instrumentum regni* perde ogni possibilità di contestazione e confluisce nell'effettivo esercizio del potere. Paradossalmente, il pensiero filosofico, da Descartes a Hegel, sussume il diverso nell'ordine ragionevole dello stesso. Nella *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, la ragione si fa scena e teatro di se stessa, incorporando definitivamente il negativo. Non a caso sarà proprio l'hegelismo a diventare, nelle due versioni crociana e gentiliana, la filosofia ufficiale italiana della prima metà del Novecento.

La scena *simbolica* nasce in Italia nel Cinquecento e si articola, secondo Fontana, sulle due figure complementari del Cristo e di Pulcinella: "La messa tridentina si costituisce essenzialmente come spettacolo della morte presente

di Cristo” (p. 848). Sebbene essa sia sacrificio reale e non mera commemorazione, non implica una partecipazione effettiva dei fedeli, i quali assistono alla morte esemplare di Cristo, ma non muoiono con lui. Così Cristo “riscatta, nella messa, la negatività della morte per iscriverla nella catena identificante del simbolo” (*ibid.*). Al polo opposto, Pulcinella esprime tutto ciò che è pericoloso e sinistro, inquietante, oscuro, negativo: privo di un’identità precisa, egli è la figura emblematica del diverso. Il suo tempo, il carnevale italiano, non è il trionfo della frivolezza e della futilità, ma il momento “dell’infezione e del miscuglio pericoloso, perché i morti, sotto forma di maschere e di demoni, si mescolano ai vivi” (*ibid.*). La censura si esercita sulla scena simbolica cercando di separare quanto più nettamente possibile il carnevale dalla quaresima, il profano dal sacro, accentuando l’aspetto spettacolare della messa e del carnevale e favorendo la diffusione di comportamenti mondani che si ispirano all’ideale cortigiano e salottiero della “convenienza”.

La scena *reale* è atroce. Essa comprende – secondo Fontana – “la sofferenza storica della classe contadina, la miseria del popolo minuto, la violenza delle classi dominanti, gli interdetti della parola, i terrori della superstizione”, nonché un agghiacciante repertorio di torture, infamie, orrende esecuzioni di cui Fontana riporta terribili dettagli. Essa è il negativo senza ricupero possibile. Di questa la retorica tace: la censura è totale. Questa scena è al di là del discorso.

Il fondale di queste tre scene è costituito dalla *città italiana*, che è il precipitato storico, la deiezione, il residuo delle sue due versioni immaginarie: l’*utopia* e la *scenografia teatrale*. Entrambe costituiscono tentativi di dominio razionale mediante l’abolizione delle contraddizioni sociali della città storica e la configurazione di uno spazio continuo e omogeneo. La *Città del Sole* di Campanella, l’ultima e più compiuta utopia, mira appunto a conciliare natura e cultura, a sostituire alla divisione sociale del lavoro la distribuzione tecnica delle varie attività, a risolvere senza residui ogni alterità in un disegno filosofico. Il teatro secentesco, che costituisce il punto di arrivo del progettismo utopistico del Cinquecento, rappresenta una città che è la scena di se stessa e che offre una mitologica pacificazione di tutti i conflitti reali. Tali soluzioni sono, secondo Fontana, illusorie. Nella città storica, l’utopia lascia il posto al *labirinto*, l’opera all’*intrigo*: essi sono il negativo del disegno urbanistico e del progetto teatrale, i simboli di Cristo e Pulcinella. Il rovinismo settecentesco non è che la presa di coscienza di questo fallimento.

Il quadro delineato da Fontana è molto suggestivo e offre spunti per ulteriori sviluppi in molteplici direzioni estetiche, artistiche e antropologiche. Il suo limite sembra derivare dall’ambiguità implicita nel modo in cui egli pensa il concetto di *scena*: il negativo eccede la scena immaginaria e quella simbolica. Fontana considera la scena nei suoi tre aspetti come l’espressione

di ciò che è irriducibilmente *altro*. Perciò, conclude il suo saggio affermando che l'Illuminismo e la Rivoluzione francese mettono fine alla scena, introducendo un nuovo ordine borghese in cui non c'è più posto per la festa, ma solo per il lavoro e per il discorso. Gli sfugge che proprio allora, con i giornali, le nuove istituzioni politiche, l'espansione dell'opinione pubblica, nasce la *messa in scena moderna*, che verrà via via sviluppandosi con la pubblicità, lo sport, il cinema, la radio e la televisione.⁴ Gli aspetti spettacolari e folcloristici del fascismo, che per Fontana sono l'ultima ripetizione farsesca della scena tradizionale italiana, difficilmente possono essere spiegati prescindendo dall'uso dei mass media e da quel processo di nazionalizzazione delle masse che è cominciato proprio con la Rivoluzione francese.⁵ Il tempo della violenza, della morte e del desiderio non è affatto chiuso come pretende Fontana; l'imponenza e l'estensione della società della comunicazione testimoniano anzi l'esatto contrario.

Il regime mortuario della maschera

In un saggio successivo, *Venezia. La verità delle maschere* (1989), Fontana focalizza la propria attenzione sulla lunga vicenda storica della Repubblica di Venezia, dalle lontane origini nel nono secolo fino alla sua caduta nel 1797 a opera di Napoleone Bonaparte. Anche in questo studio, la riflessione estetica sull'importanza della maschera a Venezia è fondata su materiali di carattere storico, antropologico, letterario e psicoanalitico. Per mille anni Venezia ha rappresentato un'accanita resistenza al regime della ragione e della modernità, che in nome della verità e della giustizia ha preteso di imporre un ordine omogeneo e armonico su una realtà essenzialmente conflittuale ed estremamente complessa: "Venezia è stata, prima e dopo il 1797, l'ostacolo inaccercchiabile del più spietato imperialismo europeo, l'imperialismo della ragione" (p. 146).

Venezia si è fondata e si è mantenuta sul regime della maschera, che è retto da una manipolazione degli opposti: reale e immaginario, immediatezza e rigidità, vita e morte si confondono e si scambiano reciprocamente. A differenza di Pirandello, Fontana non crede che dietro le molteplici maschere esista una verità nuda. L'esperienza del sublime si configura perciò piuttosto come una confusione degli opposti tra loro, fenomeno che si manifesta chiaramente nel vitalismo del Novecento e trova il suo coronamento nella comunicazione mediatica di oggi. Paradossalmente Fontana proietta sulla Repubblica di Venezia un fenomeno sociopolitico che appartiene al suo tempo, all'Italia del periodo di cui ci occupiamo.⁶

Il "buon governo" veneziano che ha costituito un mito della pubblicistica politica durato per secoli, un esempio di armonico equilibrio tra regime

oligarchico e principio democratico, tra autoritarismo e libertà, tra costituzionalismo e governo dispotico, si fondava sulla logica ambigua della maschera che insieme mostra e nasconde, su un gioco articolato di scambi e rovesciamenti, di illusioni e realtà, di aperture e chiusure, sull'eredità filiale patrilineare (la nobiltà dipende dal padre) e l'alleanza sociale esogamica (i nobili possono sposare le cittadine comuni). Secondo Fontana, tre sono stati gli strumenti del "buon governo" veneziano, rispettivamente di carattere erotico, etico ed estetico. Il primo era rappresentato dalle cortigiane, che circolavano attraverso i ceti e costituivano un mezzo di comunicazione di primaria importanza. Il secondo era imperniato sull'assistenza pubblica, su una politica della soddisfazione dei bisogni che consentiva una conoscenza capillare della società. Il terzo era fondato sulle cerimonie, che consentivano una continua mescolanza tra pubblico e privato, tra governanti e governati nel quadro superbo e altamente scenografico di una corallità popolare. Quest'ultimo aspetto estetico era di importanza fondamentale perché permetteva a Venezia di rendere indistinguibile l'effettualità dall'immagine, la storia dal mito, l'evento dalla celebrazione. In altre parole, Venezia è stata per eccellenza la città del simulacro, il luogo in cui verità e menzogna, realtà e apparenza, originale e copia erano indissolubili.

Dopo la fine della Repubblica, nel 1797, trionfa a Venezia l'estetica della morte. La città diventa la meta del pellegrinaggio di tanti scrittori e artisti del decadentismo europeo, da Gautier a Wagner, da Barrès a Proust. Il mito trova, nel celebre racconto di Thomas Mann, la sua definitiva consacrazione. Ma secondo Fontana, questo esito era già implicito nella storia precedente di Venezia: "Il regime veneziano ha resistito alla variazione e al cambiamento grazie a questo principio di morte che lo animava dall'interno; e la maschera veneziana, che non ha cessato di inquietare viaggiatori e osservatori stranieri, con le sue inconfondibili tonalità funeree, non cesserà di rappresentare, pur nelle periodiche esplosioni carnevalesche, la vera sigla emblematica e l'effettivo blasone di questa morte che alimentava e corrodeva dall'interno, come un segreto velenoso, la vita politica e sociale veneziana" (p. 167).

Il tono da signore

Il filosofo che oggi risulta essere stato in occulta consonanza con il decennio aperto dal 1968 è paradossalmente un pensatore per eccellenza impolitico e completamente estraneo ai movimenti contestatori e "rivoluzionari" dell'epoca: Giorgio Colli (1917-1979). Egli è stato anche, forse, l'unico che nel quadro dell'estetica italiana sia riuscito a esercitare una vera influenza su un pubblico più vasto di quello strettamente accademico, formato non solo da lettori colti, ma anche da artisti, poeti e gente dello

spettacolo. Questo successo è invisibile e misterioso: gli “addetti ai lavori” si occuparono seriamente dei suoi libri solo molti anni dopo la loro pubblicazione, e fino alla sua morte la notorietà di Colli fu legata pressoché esclusivamente a imprese editoriali, all’insegnamento della filosofia antica e alla pubblicazione dell’edizione critica delle opere di Nietzsche. Inoltre i suoi due libri più importanti, *Filosofia dell’espressione* (1969) e *Dopo Nietzsche* (1974), sono tutt’altro che facili, sia perché presuppongono qualche conoscenza del mondo antico e della filosofia contemporanea, sia perché usano termini filosofici in un’accezione differente da quella canonizzata dai dizionari di filosofia sulla base della filosofia tedesca. Le ragioni di questo sorprendente fenomeno, che può dirsi postumo soltanto con riferimento alla ricezione giornalistica e accademica, sono molteplici e di diversa natura, alcune intrinseche e altre estrinseche. La prima è il fatto che Colli interpreta gli strati più profondi e antropologicamente radicati di quel modo di sentire italiano che Keyserling definiva, in modo un po’ grossolano e approssimativo, “naturalistici” e “primitivi”. Mentre Bodei, Vattimo ed Eco si confrontano continuamente con la filosofia europea e americana loro contemporanea e cercano di stare al passo col mondo e con l’attualità culturale occidentale, Colli, pur conoscendo meglio di loro le lingue straniere, non si cura minimamente delle mode e sembra vivere in un mondo senza tempo, che nessuna attualità riesce a scalfire. In secondo luogo la sua prosa è fluida, libera e letteraria, non intrappolata da scrupoli metodologici né trattenuta dalla preoccupazione di apparire “scientifica”, ma nemmeno condizionata dai modelli del giornalismo e dell’effetto mediatico.

Bisogna tuttavia tenere presente anche le ragioni estrinseche del successo occulto di Colli. La prima è di natura socioeconomica: per Vattimo, per Eco e per tanti altri allievi di Luigi Pareyson appartenenti alla piccola e media borghesia piemontese, l’affermazione accademica e giornalistica è un’assoluta necessità per ottenere o mantenere attraverso il lavoro una condizione sociale che consenta loro di continuare a studiare. Questa costrizione fa di loro delle specie di “operai”, o meglio “artigiani” del pensiero, in lotta continua con un mondo che al lavoro e all’artigianato attribuisce un’importanza sempre più secondaria. Inevitabilmente, quindi, per quanto grande sia la loro riuscita mondana, essi conservano qualcosa di servile. Colli invece, proveniente da una famiglia agiata e colta, può introdurre nella filosofia dell’epoca quel *tono da signore* che già Kant ridicolizzava, in un testo famoso diretto contro “coloro che *avendo di che vivere*, non importa se nella ricchezza o parcamente, si ritengono *superiori* rispetto a coloro che invece per vivere devono lavorare”.⁷ In un decennio in cui tanti si riconoscono nel rifiuto del lavoro e in cui il mondo della produzione industriale è destabilizzato, è ovvio che Colli trovi occulte complicità in chi è a prima vista molto lontano dalle sue idee, ben più

facilmente di quanto possano fare i professori di estetica, poco importa se giovani, brillanti e “sovversivi”. In un momento in cui la parola “meritocrazia” ha un significato decisamente negativo, l’invettiva contro “questi uomini dell’intelletto”, questi “utili schiavi brutalizzati e terrorizzati”, è perfettamente consona allo spirito del tempo. A ciò si aggiunga la fortuna di essere pubblicato da Adelphi, casa editrice che, perseguendo una politica editoriale coerente di lungo periodo, ha sempre saputo sostenere i suoi autori con molta più efficacia di altre, vittime di cambi di proprietà o dilaniate da lotte intestine, quando non succubi di tendenze ideologiche settarie poco o nulla interessate alla validità e alla durata della produzione filosofica da loro stesse proposta.

Il fondo della vita

Nel volume *Filosofia dell’espressione* Colli pone al centro della sua meditazione qualcosa di ignoto che sta fuori dal contesto rappresentativo, di cui il mondo, nella varietà e nella molteplicità dei suoi aspetti, è solo l’espressione. Esso costituisce il “fondo della vita” (p. 11) ed è “la natura di una immediatezza” dotata di un impulso espressivo le cui manifestazioni sono per definizione inadeguate rispetto alla loro fonte. “Il mondo quale si presenta ai nostri occhi [...] è [...] un’espressione di qualcosa di ignoto” (p. 21): ciò che si manifesta è caratterizzato da uno scadimento e da una degradazione di quell’oscura profondità da cui trae origine. In altre parole, l’espressione è sempre insufficiente rispetto al “fondo della vita”, anche se lo rende rappresentabile, facendolo così entrare nel mondo dell’apparenza. Va perduta ovviamente “l’intensità non misurabile” del “fondo della vita”; Colli è perciò ancora più radicale di Pirandello nella critica al mondo: “Quello che crediamo vivo non è che un oggetto”. Ne deriva che non solo la società, la cultura, la scienza, ma perfino la scrittura è “una grande menzogna”, nella quale l’immediatezza soccombe alla “violenza oggettivante del logos” (p. 216). Anche l’arte, la scienza e la filosofia sono menzogne. Mentre Schopenhauer riserva all’arte, e specialmente alla musica, una funzione liberatrice che sottrae l’uomo alla catena dei bisogni, Colli ritiene che essa non sia da prendersi sul serio. Quanto alla scienza, in essa “l’immediatezza è perduta, cancellata, e la violenza oggettivante del logos legifera senza controlli né limiti” (p. 216). Infine la filosofia, scritta e fondata sulle cose morte, “è chiusa in una quiete di morte” (p. 201).

Nel paese dei Cimmerii

Più che una forma di dualismo, il pensiero di Colli è piuttosto una forma di

estremo monismo di tipo vitalistico, che tuttavia considera perfino la vita come un'espressione di qualcosa di enigmatico per eccellenza di cui non si può dire assolutamente nulla. Tuttavia, invece di chiudersi in un silenzio mistico, Colli è quanto mai aggressivo, introducendo nella filosofia italiana uno stile che si rifà a Schopenhauer e a Nietzsche, ma non ha di questi – come egli stesso riconosce in *Dopo Nietzsche* – l'incrollabile fiducia nell'efficacia della propria opera (p. 30).

Sotto questo aspetto, egli esprime molto bene il carattere distruttivo e autodistruttivo della contestazione e del ribellismo italiani degli anni settanta, che sotto l'apparenza della modernizzazione e di una radicale rottura col passato riattivarono pulsioni e modi di sentire appartenenti all'Italia arcaica, oscurantista e pietrificata in una atemporalità abissale. Sono particolarmente rivelative le sue considerazioni sul rapporto tra sapere e potere. Mentre Bodei, Cacciari, Eco e Vattimo, insieme a molti altri, condividono un atteggiamento "illuministico" in senso lato e pensano in quegli anni di poter esercitare attraverso la loro opera un'influenza positiva sulla politica e sull'opinione pubblica, Colli considera questa presunzione un'illusione pericolosa: "L'uomo d'azione non ammira l'uomo dei libri" e ha nei suoi confronti quell'atteggiamento di sufficienza (p. 34) che già si avverte nell'incontro tra Napoleone ed Hegel. La libertà della cultura è, per Colli, uno dei concetti più stolidi che esistano: essa oggi dipende dallo Stato, ossia "è una servitù che la potenza politica lascia pavoneggiarsi con orgogliosa autonomia. Ed è naturale, poiché tale potenza è intrinsecamente nemica di ogni cultura libera, non sottomessa al suo giogo" (p. 56). L'artista, il filosofo e lo scienziato sono dunque individui dispersi e isolati, preda del potere politico e mondano, "oppure vanno incontro a un tragico destino". Per Colli siamo nel paese dei Cimmerii, quel luogo in cui secondo Omero (*Odissea* XI, 12-19) non sorge mai il sole, posto accanto alla terra dei morti: "Avvolti nella tenebra, rammemoriamo soltanto e crediamo che un esangue, mediato, ricordo sia vita" (p. 57).

Ma che dire di coloro che, come oggi, non possono ricordarsi di qualcosa che non hanno mai conosciuto? Uno scrittore e politico francese del sedicesimo secolo, Etienne de La Boétie, nel suo *Discorso sulla servitù volontaria* (1548) aveva previsto una situazione simile, quando descriveva la condizione di chi, non avendo mai sentito parlare della luce del giorno, e non avendola mai vista, si abitua al buio in cui è nato e non ha neanche il desiderio della luce. Per Colli tuttavia c'è ancora una via di scampo, perché la scienza fa paura allo Stato: questo infatti sa benissimo di non poter vivere, combattere e potenziarsi se non con i mezzi offertigli dalla cultura, perché "il capo-tribù dipende visceralmente dallo stregone" (p. 55). Bisogna allora che gli scienziati e i filosofi moderni seguano l'esempio di quelli antichi: che tacciano le conoscenze destinate ai pochi, le sottraggano alla pubblicità e le

tengano gelosamente nascoste. Per Colli il modello cui rifarsi non è il libertinismo, bensì l'esoterismo, quella semiosi ermetica che, come mostra Umberto Eco, appellandosi all'immediato, all'ineffabile, all'indicibile e all'incondizionato, è la nemica per eccellenza della conoscenza.

Il filosofo colpisce da lontano

Tuttavia la strategia estetica di Colli può essere intesa anche in un altro senso. A suo avviso, la filosofia degenerò a partire dal momento in cui diventò letteratura, si professionalizzò, gettò via i suoi unici privilegi, per essere battuta in un campo volgare, quello della politica. Ciò avvenne con Platone, la cui vecchiaia fu sommersa dalla tristezza di vedere la filosofia definitivamente sconfitta dalla politica. Mentre “si erano chieste leggi a Parmenide e si era offerto il potere ad Eraclito, [...] la filosofia si abbassa alla politica, raccomandandosi alla sua benevolenza e supplicandola di essere presa in considerazione”: così scrive Colli nel suo primo libro *La natura ama nascondersi* (1948), in cui sembra lontano da ogni esito misterico o esoterico; il misticismo – scrive – “non persuade i Greci, che credono incrollabile l'intima struttura primordiale delle cose e sospettano ogni unificazione totale” (pp. 26-27). L'occultamento è la strategia libertina. Colli cita Platone: “Ogni uomo serio si guarda bene dallo scrivere di cose serie per non esporle all'invidia e all'incomprensione degli uomini” (*Lettere*, VII, 344 c). Meglio sarebbe definirla una strategia apollinea, quella del dio che colpisce da lontano: Apollo è il dio della violenza raffinata, il dio che dice la verità e usa bene l'arco e la freccia. Infatti “la punta estrema della violenza, il suo effetto subdolamente devastatore – perché il più astratto e lontano dall'atto visibile, il più indiretto, mascherato – sono prodotti del pensiero” (*Dopo Nietzsche*, p. 44).

In un'epoca di “parole morte”, quale fu già quella di Nietzsche, e a maggior ragione la nostra, è molto difficile non essere stritolati dal mondo. “Nietzsche” scrive Colli “è stato capace di farci vedere l'individuo non stritolato dal mondo in un'epoca che si è compiaciuta – e il compiacimento oggi è anche più forte – di mostrare la vita spezzata, l'individuo fallito” (*ibid.*, p. 201). La sua strategia apollinea, come quella di Colli, consiste in una specie di comunicazione della non-comunicazione.

Il libro *Dopo Nietzsche* di Colli esce nello stesso anno, il 1974, del libro di Vattimo *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*. A distanza di molto tempo, il confronto tra le due strategie estetiche che si rifanno entrambe a Nietzsche fa riflettere. Vattimo ha trasformato la filosofia in una macchina da guerra molto sofisticata e ingaggiato con la politica una battaglia a distanza ravvicinata in campo aperto. Anche per Colli la filosofia è

una macchina da guerra, ma l'unica possibilità di vittoria sta nel colpire da lontano, rimanendo sulle alture: invece di trascinare truppe infide sul terreno dello scontro, può darsi che qualche altro arciere, da qualche luogo impensato, scocchi inaspettatamente una freccia contro il comune nemico. Vattimo ha voluto arruolare truppe facendo appello all'interesse: così non ha seguito l'insegnamento del suo maestro, Luigi Pareyson, secondo il quale le passioni sono molto più forti degli interessi. Ciononostante, Vattimo è riuscito a mantenere quel ruolo eroico-ironico dell'intellettuale, che per decenni gli ha consentito di vincere: alla fine la sua ironia si è trasformata in una sfrontatezza "canina", il cui unico scopo è quello di far colpo sul pubblico. È vero che non si è mai sottratto al principio che "se si sceglie lo scherno, bisogna schernire anche se stessi", ma secondo Colli "Nietzsche non aveva questa natura" (*ibid.*, p. 66). Il contrario del cinismo è la *venerazione*, che è l'arma di un *pium bellum*, di una buona guerra condotta senza risentimento e ispirata, come dice l'etimologia stessa della parola, dalla dea Venere.⁸ Anche per Colli la capacità di venerazione è il criterio sulla base del quale si traccia la frontiera tra gli individui: chi non prova venerazione per nulla e per nessuno, chi non prova un senso di riconoscenza verso un qualche personaggio di un passato anche remoto, "rifiuta d'istinto ciò che è grande, lo allontana da sé, ne spia i punti deboli" (*ibid.*, p. 67). Nei confronti dei Greci l'atteggiamento di Nietzsche fu di costante venerazione, e tale rimase il suo sentimento nei confronti di Goethe.

La volpe e l'uva

Continuando in questo confronto tra Colli e Vattimo, un punto cruciale in cui le loro letture di Nietzsche s'incontrano e divergono è la questione del soggetto. Com'è noto, il pensiero di Nietzsche fin dall'inizio si configura come una critica radicale del *cogito* cartesiano che pone il soggetto come postulato metodologico della ricerca filosofica della verità. Sotto questo aspetto, tanto Colli quanto Vattimo si collocano in quella corrente della filosofia contemporanea che ha trovato il proprio coronamento in Heidegger, secondo cui la domanda intorno al pensare deve essere posta prescindendo dal riferimento alla soggettività. Tuttavia gli esiti di tale desoggettivazione sono nei due autori profondamente diversi. In Vattimo il posto del soggetto è preso da una specie di macchina da guerra impersonale che procede secondo la logica dell'efficacia e dell'effettualità: il risultato è paradossalmente più prossimo a Hegel che a Nietzsche. La vittoria e la ragione finiscono col coincidere: ma quando disgraziatamente non coincidono più (come molto spesso avviene), è la seconda che deve piegarsi alla prima. In Colli invece la desoggettivazione prende la strada dell'estasi, non considerata in senso

mistico bensì nel suo significato etimologico, come uscita da se stessi, come sospensione delle proprie affezioni disordinate e accesso indiretto ed enigmatico a quel “fondo della vita” che, però, nulla ha a che fare col palpito personale e privato di chi vive nell’attimo e si inebria della sua fragranza. “Che il presente significhi vita, e il passato morte” scrive “è una falsa ovvietà, allettante e fuorviante. Ciò che di vivo esiste nel presente è soltanto il riaffiorare di una vita del passato” (*ibid.*, p. 63). In altre parole, il vitalismo ingenuo e arrogante si rivela presto un “mortalismo” autodistruttivo: l’esaltazione dell’effimero e dell’attualità, che ha costituito un tema ossessivo del periodo che prendiamo in esame, rispecchia la logica dell’iperproduzione capitalistica che deve produrre merci di scarsa qualità rapidamente deperibili per poterle sostituire rapidamente con altre ancora peggiori. Per Colli, “il punto di vista della conoscenza è questo: rifiutare il presente come realtà, intendere i pensieri e i sentimenti, gli oggetti e le figure del presente come travestimenti da mascherare. La vita profonda si attinge al pozzo del passato, è più vivo ciò che è più remoto nel tempo” (*ibid.*, p. 63).

Non si può non rilevare la discordanza tra queste affermazioni e il rifiuto delle forme istituzionali del sapere e addirittura della scrittura. In questa, secondo Colli, “molto va perduto e nulla di nuovo è riconquistato” (*Filosofia dell’espressione*, p. 199). “Qualcosa di sinistro appartiene alla scrittura: chi legge si sente spinto ad abbreviare i passaggi, a saltare qualcosa, come per un’oppressione innaturale di fronte a una stortura macchinosa” (*ibid.*, p. 200). Ma dei popoli che non hanno conosciuto la scrittura non abbiamo che tracce incomprensibili; senza la scrittura e le istituzioni che la conservano, non c’è nemmeno un passato! Il pensiero di Colli si avvita su questa contraddizione senza riuscire a superarla: da un lato non può rinnegare l’intuizione fondamentale da cui parte la sua riflessione, vale a dire l’abissale e inatingibile profondità della vita; dall’altro non vuole assolutamente che questa esperienza sia confusa con l’immediatismo oscurantistico di chi pensa che tutto debba consumarsi nell’attimo in cui avviene. La sua teoria non giustifica affatto l’ignoranza, lo sproloquio, il parlare a vanvera, la mera effusione di sentimenti e di affetti disordinati: “Le ciarle contro la ragione di chi non ne ha divinato il nascimento, di chi non l’ha seguita nei suoi tortuosi sentieri, non ha scoperto che da essa viene modellata la labile corposità e viene annodato l’ordine apparente del mondo sensibile che ci circonda, vanno respinte. Queste ciance dimostrano un’esplorazione insufficiente della vita, e spesso rammentano il discorso di quella volpe che non poteva raggiungere l’uva” (*Dopo Nietzsche*, p. 31).

Purtroppo è stato proprio l’aspetto spontaneistico e vitalistico di alcune sue pagine a essere recepito da quel pubblico più vasto di lettori e artisti cui i filosofi accademici riescono ad accedere molto di rado.

Il sublime rivoluzionario

Ciò che in Colli si presenta ancora avvolto in un'aura metafisica viene tradotto da Giorgio Cesarano (1928-1975) in termini politici o parapolitici. Nel frattempo, infatti, la vita – da entità metafisica, o religiosa (come in Henry Brémond o Unamuno) o etica (come in Jaspers) – è diventata il tema di una posta in gioco politica. Nel corso degli anni sessanta – soprattutto grazie a Marcuse e a Norman Brown – la vita è vista come la forza rivoluzionaria per eccellenza contro la realtà alienante del capitalismo e l'oppressione delle pulsioni sessuali. In questo contesto si colloca il lavoro teorico di Giorgio Cesarano, caratterizzato dalla polemica contro la forma, vista come luogo di inautenticità e di sfruttamento capitalistico: “La sola lotta reale” scrive Cesarano in *Manuale di sopravvivenza* (1974) “è fare in pezzi la cosalità che ti tiene contendendole ogni moto e ogni passo” (p. 36). Ritornano considerazioni che sembrano provenire direttamente da Pirandello, del tipo: “A nessuno è consentito di mandare in frantumi, dall'interno, la maschera cui è contrattualmente fissato. L'osare farlo, fende nel medesimo movimento la maschera di tutti i contraenti” (p. 8).

Tuttavia queste considerazioni portano Cesarano a un esito completamente diverso da quello cui giunge Pirandello. Infatti, mentre l'esito estetico pirandelliano è per lo più l'umorismo, il discorso di Cesarano ha una tonalità assai differente, che si innesta sulla tradizione del sublime, cioè su una poetica del terrore. In Pirandello l'esperienza della contraddizione tra la “vita nuda” e la maschera sociale è connessa col sentimento dei contrari, per cui l'umorista aderisce emotivamente nello stesso tempo a entrambi i modi di sentire riuscendo così a trovare, se non un equilibrio, perlomeno una via di “sopravvivenza”. La prospettiva di Cesarano costituisce invece una radicalizzazione della poetica del terrore, perché egli non vede nessuna possibilità di superare la paura in un'emozione opposta di piacere o di superiorità nei confronti del pericolo. Cesarano drammatizza al massimo il conflitto tra la vita e il capitale, eliminando ogni potenziale sollievo e sprofondando l'essere umano in un'esperienza senza consolazione possibile. Il termine “terrore” è una parola chiave dei suoi scritti. Il capitalismo è per Cesarano essenzialmente terroristico, ovvero genera terrore: “La distruzione realizzata dal capitale è irreparabile. Niente di ciò che esso ha devastato né può né deve essere restaurato” (p. 170). E il capitalismo nutre anche terrore nei confronti di coloro che sfrutta: la sua crisi infatti scatena una enorme energia la quale proviene dalla “passione di realizzarsi vivente in ciascuno” (p. 121). Mentre la nozione di vita pensata da Colli non è troppo lontana dalla *cosa in sé*, che per Kant costituisce un concetto limite per circoscrivere le pretese della sensibilità, Cesarano è molto prossimo alla nozione di sublime di Burke, il quale appunto è stato l'autore non solo di un trattato su questa

esperienza estetica, ma anche di una grande opera sulla Rivoluzione francese che preannuncia, specie nella descrizione del trasferimento della famiglia reale da Versailles a Parigi, il terrore nella sua piena realizzazione storica successiva.⁹ Non è un caso che Burke fosse il sostenitore di una società naturale, distinta dallo stato di natura di Hobbes e dalla società artificiale degli illuministi,¹⁰ a riprova del fatto che il sublime pensato in Italia nel quarantennio oggetto del nostro studio ha il suo punto di riferimento essenziale nella natura, e non nella coscienza morale, come invece avviene in Kant.

Sputare su Hegel

La vita, che in Cesarano è la parola d'ordine della rivoluzione sociale, costituisce anche la nozione cui si aggrappa il femminismo: sotto questo aspetto, molto significative dal punto di vista dell'estetica sembrano le considerazioni di Carla Lonzi (1931-1982), la quale nel famoso manifesto *Sputiamo su Hegel* (1970) scrive: "L'uomo ha cercato un senso della vita al di là e contro la vita stessa; per la donna vita e senso della vita si sovrappongono continuamente" (p. 12).

Il testo di Carla Lonzi si distingue nettamente da tanti altri scritti dell'ideologia femminista perché rappresenta una originalissima interpretazione del sublime applicato all'essere della donna. In primo luogo il suo discorso, presentato sotto forma di pamphlet, ha un'impostazione ontologica che ricorda Colli: "Noi viviamo questo momento, e questo momento è eccezionale. Il futuro ci importa che sia imprevisto piuttosto che eccezionale" (p. 25). In un periodo storico profondamente segnato da una forte enfasi posta sulle aspettative di attesa connesse all'ideologia della liberazione, la Lonzi mette l'accento su un presente che è però essenzialmente fatto di passato: "L'oppressione della donna si nasconde nel buio delle origini" (p. 3). Tale conflitto tuttavia non si risolve né con la richiesta di uguaglianza, né con l'assunzione di modelli maschili, né con la rivoluzione sociopolitica, essendo un conflitto più forte di una contraddizione dialettica: da ciò appunto deriva il titolo del libro, che prendendo Hegel come bersaglio intende introdurre un tipo di opposizione più marcata rispetto a quella pensata dal filosofo tedesco e fatta propria dal marxismo.

Il testo della Lonzi non cita mai Nietzsche, tuttavia è chiaro come la pensatrice intenda liberare la donna da quella "malattia delle catene" che abbiamo ampiamente descritto in questa monografia nella parte dedicata a Vattimo. Nella dialettica, l'opposizione resta prigioniera di un rapporto di dipendenza nei confronti di ciò che nega: per la Lonzi, la donna non può ridursi allo stato di una cagna rognosa che abbaia e ringhia contro il padrone.

Per emanciparsi da questo vincolo è necessario pensare la donna come alcunché di completamente differente dall'uomo. La Lonzi introduce perciò la nozione filosofica di "differenza" (elaborata da Heidegger con riferimento al rapporto tra l'essere e l'ente) in un discorso che in apparenza appartiene alla sociologia storica, ma che in realtà si fonda nella natura: "La maternità è il momento in cui, ripercorrendo le tappe iniziali della vita in simbiosi emotiva col figlio, la donna si disaccultura (*sic*). Essa vede il mondo come un prodotto estraneo alle esigenze primarie dell'esistenza che rivive. La maternità è il suo 'viaggio'. La coscienza della donna si volge spontaneamente all'indietro, alle origini della vita, e si interroga" (p. 27). Tra lei e l'uomo c'è dunque una "differenza" radicale, vale a dire un rapporto dissimetrico. La natura è pensata secondo una prospettiva ontologica, che è prossima a Colli: "Noi siamo il passato oscuro del mondo" (p. 38). La donna non ha bisogno di diventare niente altro da ciò che è. Ritorna così la costante antropologica italiana della vita colta nei suoi aspetti primordiali.

Il discorso della Lonzi tuttavia si avvita in una serie di incongruenze non dissimili da quelle in cui è incappato Colli. È chiaro dal suo libro successivo, *La donna clitoridea e la donna vaginale* (1971), che il suo modello di donna non è la madre, ma semmai l'eroina lesbica, quella che molti anni dopo Sally R. Munt definì "*the lesbian hero*".¹¹ La Lonzi polemizza contro l'importanza attribuita dalla psicoanalisi al mito di Edipo, nella quale vede "lo sfruttamento di questo tabù da parte del padre a sua salvaguardia" (p. 22). Il vigore e l'impetuosità dei suoi scritti ricordano un'opera che non è mai citata né da lei, né dalla Munt, ovvero *Pentesilea* (1808) dello scrittore tedesco Heinrich von Kleist: qui la regina delle Amazzoni, vinta una prima volta in battaglia da Achille, chiede una rivincita che l'eroe greco acconsente a darle, con l'intenzione di farsi vincere da lei; ma sopraffatta da una cieca follia, Pentesilea attaccherà il greco con una muta di cani, che lo sbraneranno, facendo orribile scempio del suo cadavere. Nondimeno, l'ideologia pacifista dell'epoca impedisce alla Lonzi di pensare in modo radicale la sua guerra contro l'uomo. Se c'è un sublime, questo è attribuito proprio all'inconscio maschile, definito "un ricettacolo di sangue e di paura" (p. 27). La Lonzi pensa che sia possibile "muoversi su un altro piano" da quello della lotta e della guerra (pensato da Hegel e da Marx), ma dimentica che il conflitto asimmetrico è pur sempre un conflitto, anzi è un tipo di opposizione più marcata di quella dialettica. I suoi scritti sono stati finalmente ripubblicati nel 2009, dopo un oblio durato quasi quattro decenni.

Il sublime estetico

Negli ultimi scritti dello psicoanalista Elvio Fachinelli (1928-1989), il

sublime non si presenta sotto l'aspetto della rivoluzione (come in Giorgio Cesarano), né sotto quello della rivolta (come in Carla Lonzi). L'esperienza descritta da Fachinelli è *estatica*. Anche nel suo caso si manifesta una dimensione che egli stesso definisce *antropologica*, più che psicoanalitica, un precipitare verso il proprio annullamento che ha le sue radici in qualcosa di primordiale non lontano dal "fondo della vita" di Colli. Nella premessa al volume *La mente estatica* (1989), tale posizione è esposta molto chiaramente: "Abbiamo davanti a noi un'esigenza antropologica, che sta a noi non perdere, né sciupare" (p. 12). Questa necessità, che costituisce il momento originario di molteplici esperienze, è completamente sconosciuta dalla cosiddetta civiltà; essa affiora soltanto in attimi liminari, comunemente considerati nella vita quotidiana come insignificanti o addirittura inesistenti. Infatti, l'organizzazione tecnica, scientifica e burocratica della vita moderna tende a rimuovere completamente l'esperienza estatica, concedendole al massimo di esprimersi nella mistica o nelle attività estetiche e artistiche.

Fachinelli mette sotto accusa la psicoanalisi, la quale, con qualche eccezione, si è assunta il compito di fornire delle difese contro l'emergere dell'estatico: essa rafforza l'io nei confronti del pericolo che l'estatico apra delle fratture nell'individuo, facendolo precipitare verso il proprio annullamento. Egli prova una profonda attrazione nei confronti di questo baratro che si spalanca all'improvviso in modo incommensurabile rispetto alle sue premesse e precipita il soggetto in uno stato in cui il vuoto è dissimetrico rispetto al pieno: esso sta su un altro piano, secondo quella opposizione basata sulla dissimetria di cui aveva già parlato Carla Lonzi.

Il sublime estatico, così come lo pensa Fachinelli, ha ben poco a che fare con la cultura orientale di provenienza buddista o taoista. Un collegamento pertinente va semmai cercato con la nozione freudiana di *Unheimliche*, il perturbante. L'estatico non è lo sprofondare nella quiete, ma "ciò che non si aspetta, girato l'angolo: in zone insospettate" (p. 42). Il sublime non è la sublimazione di cui parla la psicoanalisi, perché ciò che è sublime è tale fin dal principio, non la conseguenza di un processo attraverso cui una pulsione viene deviata verso una nuova meta; si ha un bel dire che il tale letterato, filosofo, matematico o musicista è un malato mentale: "La legna da ardere non spiega di per sé il divampare del fuoco" (p. 24). Sotto questo aspetto, Fachinelli resta legato a una visione freudiana della psiche, come di un campo attraversato da tensioni. Il suo pensiero è del tutto estraneo alla psicologia analitica di Gustav Jung, che fornisce soluzioni conciliatrici e armonizzanti ai conflitti psichici.

Fachinelli, che fu un protagonista della controcultura del Sessantotto, fondatore e direttore della rivista *L'erba voglio* (1971-1977), uno dei punti di riferimento principali in Italia della dissidenza e della contestazione giovanile, è, come tutti gli autori considerati in questa monografia, un pensatore del

conflitto. Se si occupa dei mistici (per esempio di Meister Eckhart), è perché vede in loro l'opposizione alla Chiesa istituzionale e perfino un vertiginoso stravolgimento dei testi evangelici.

Tuttavia, come negli altri autori italiani il cui pensiero è riconducibile al sublime, anche in lui si avverte un radicamento antropologico all'Italia: per quanto internazionale sia stata la loro formazione culturale, alla fine sembra che il rifiuto, la rivolta, la contestazione siano diretti contro il mutamento storico di quell'Italia ancestrale e mitica, immobile e primordiale, descritta da Keyserling. È probabile che Fachinelli abbia provato una profonda delusione nei confronti della completa inefficacia della cultura. Forse, proprio questa amarezza lo ha condotto a ripiegare verso territori pre-psicoanalitici. Il protagonista di un suo libro, *La freccia ferma* (1979), ripete in senso inverso tutti gli atti compiuti per annullarli: si libera, in tal modo, dalla colpa di avere tentato l'impossibile, di aver preteso di agire culturalmente (cioè guardando all'universale) in una società in cui questo è sempre stato impraticabile.

Non dimentichiamo le considerazioni sull'Italia di François Guizot, il pensatore e politico liberale francese della prima metà dell'Ottocento: "Capacità intellettuale e capacità politica sono sempre state vivaci in Italia; questo paese non ha cessato di generare grandi dotti e abili politici. La sua incompletezza proviene dal fatto che queste due classi di uomini e di fatti sono restate estranee l'una all'altra. Gli uomini di idee generali, gli spiriti speculativi, non si sono attribuiti la missione, né forse il diritto, di agire sulla società: pur confidando nella verità dei loro principî, hanno dubitato della loro potenza. D'altra parte gli uomini d'affari, i padroni della società, non hanno quasi mai tenuto alcun conto delle idee generali: essi non hanno quasi mai sentito il desiderio di regolare, secondo certi principî, i fatti posti sotto il loro potere. Gli uni e gli altri hanno agito come se la verità non fosse altro che qualcosa da conoscersi, e che non aveva nient'altro da domandare, né da fare".¹²

Il buio profondo della carne

Altrettanto "impolitica" di Colli e di Fachinelli è Adriana Cavarero, il cui pensiero presenta molte affinità con quello di questi autori. Il volume *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità* (1995) si focalizza sull'opposizione tra l'idea di corpo elaborata dal logocentrismo maschile e l'esperienza femminile della corporeità pensata come carne. L'idea maschile di corpo, a partire dall'antica Grecia fino ai tempi moderni, si basa a sua volta su una contraddizione: da un lato il pensiero politico tende a rimuovere completamente il corpo, perché pensa il buon governo come un prodotto esclusivo del *lógos*, vale a dire di una ragione disincarnata e depurata da ogni

aspetto biologico; dall'altro lo raffigura come un'entità organica e ben proporzionata, che può essere intaccata dalle malattie, ma non dalle pulsioni e da desideri animali. In termini estetici, il pensiero politico occidentale rispecchia l'ambiguità implicita nella nozione di forma per la quale gli antichi avevano appunto due parole: da un lato *eîdos* (in latino *species*), la forma intellegibile, l'idea platonica, dall'altro *morphé* (in latino *forma*), la forma sensibile delle cose esistenti. Entrambi questi concetti rimandano all'idea del bello, considerato nel primo caso in modo idealistico e trascendente, e nel secondo in modo funzionale ed empirico. Il sublime invece va oltre la forma: esso non può essere contenuto in alcuna forma sensibile e, come dice Kant, la sua vista è terribile.

Sebbene la Cavarero non adoperi mai la parola "sublime", il suo discorso è tuttavia molto prossimo a quello di Barbara Claire Freeman, che sempre nel 1995 pubblica *The Feminine Sublime. Gender and Excess in Women's Fiction*.¹³ Secondo la studiosa americana esisterebbe un sublime femminile, essenzialmente diverso dal sublime così come è stato pensato dalla tradizione patriarcale in cui anche Kant e Burke si inseriscono: ma esso, come il "fondo della vita" di Colli e l'"estatico" di Fachinelli, sfugge a ogni definizione, perché non è una categoria estetica o filosofica, bensì un'esperienza di alterità eccessiva e irrapresentabile. Con la Freeman, la Cavarero condivide una speciale attenzione nei confronti della letteratura, quasi che l'esperienza femminile si sia espressa più in questa che nella filosofia. Tuttavia nella studiosa italiana si avverte una maggiore attenzione al significato concettuale dei testi letterari e una più acuta analisi dei testi filosofici. Per esempio, non sfugge alla Cavarero che fintanto che si considera il corpo femminile come lo stadio prelogico della vita inteso come il cieco fine di se stessa, il "terribile altro" con cui la *pólis* greca si misura, cioè "la carnea componente dell'esistere", non si esce dall'idea della sublimità femminile elaborata dal pensiero fallocentrico. Sembra che sia impossibile pensare la femminilità in un modo radicalmente altro da quello in cui l'ha pensata il logocentrismo.

Dopo un'analisi molto sottile di due testi emblematici, l'*Antigone* di Sofocle e l'*Amleto* di Shakespeare, la Cavarero trova il vero controcanto al modo in cui le figure di Antigone e di Ofelia sono trattate in questi capolavori della letteratura mondiale, in testi infinitamente più modesti, ma proprio per questo motivo, forse, più sintomatici dell'esperienza femminile: *La tomba di Antigone* di María Zambrano¹⁴ e *Ondina se ne va* di Ingeborg Bachmann.¹⁵ La prima immagina i pensieri e i sentimenti di Antigone, imprigionata nella grotta da Creonte, e descrive un'esperienza che presenta strette somiglianze con quella descritta da Fachinelli a proposito della "mente estatica": l'opposizione tra la vita e la morte viene superata in un tempo indefinito e immobile, senza passato e senza futuro, che annulla la coscienza di un io

individuale. Ritorna la nozione di immediatezza, che costituisce la nozione centrale intorno a cui ruotano questi pensatori del sublime. C'è anche l'idea della "vita nuda", la quale sola sarebbe innocente: ma l'essere umano, a differenza degli animali, è costretto a rivestirsi di indumenti e proprio con quest'obbligo è connessa la sua colpa (p. 227). Il monologo della Bachmann condanna la pretesa di essere tutto, propria del maschio occidentale, e dà voce alla ricerca di un'alterità femminile non facilmente individuabile: bella, piuttosto che sublime, è l'immagine del corpo di Ofelia, chiamata Ondina, che coperta di fiori scorre tra le ninfe ridenti.

La minaccia e il terrore dei fatti

Col tono urbano e insinuante di Vattimo contrasta massimamente quello burbero e arcigno di Manlio Sgalambro (1924-2014), il quale, con il volume *La morte del sole* (1982), irrompe nell'ambiente un po' salottiero e ipocrita dell'estetica accademica dell'epoca, facendo ricordare che il pensiero filosofico non ha nulla a che fare né con le cosiddette *public relations*, né col clima di consenso plebiscitario su cui la società dei mass media pretende di reggersi. Per Sgalambro la problematica filosofica della liberazione non ha alcun senso: "Si è liberi in tutto fuorché nel filosofare" (p. 60); quanto all'ironia, essa presuppone ancora l'esistenza di una soggettività all'opera, per quanto nascosta, ma per Sgalambro "lo stato di 'uomini' rappresenta uno stato arretrato, ormai finito. Gli uomini ormai sono cose" (p. 49).

Alla tesi secondo cui tutto è apparenza, Sgalambro contrappone l'esperienza di qualcosa di duro e ostile che tuttavia non ha spessore metafisico: i fatti si rivelano nel danno, nell'insuccesso, in "un semplice amore che va in pezzi". Essi "non hanno altra consistenza se non quella dell'avversità. I fatti si pagano" (p. 31). La pretesa di eliminare il terrore conduce all'idealismo: "Il terrore riscopre la realtà come incubo che era stato dimenticato [...]. Ci si può sbarazzare del terrore se ci si libera della realtà" (p. 56). Kant ha cercato nella sua concezione del sublime di superare questo terrore pacificando l'io con la natura; ma per Sgalambro tale impresa è fallimentare, perché la natura resta "un tutto incomprensibile, strapotente e minaccioso, di contro alle idee della ragione (che dicono il contrario) a cui essa sarebbe sottoposta" (p. 68). Da ciò nasce una specie di terrore cosmico che non lascia scampo all'individuo. Anche il ricorso alla scienza è impotente; la sua essenza è la rassegnazione della vittima, non la pace del soggetto vittorioso. Non resta perciò che "vedere il mondo alla luce di questa catastrofe finale e richiamarsi sin d'ora a essa come contemporanei" (p. 101).

Su un punto tuttavia Sgalambro e Vattimo sembrano concordare, ovvero nel considerare la filosofia come prossima all'arte: nel suo momento artistico

– dice Sgalambro – la filosofia “non vale più per il suo miserabile contenuto, per ciò che potrà dire, né tantomeno per il senso ideale della sua costruzione, ma per la malinconia che desta” (p. 54). Ciò comporta una curiosa svalutazione del contenuto teoretico a favore dell’effetto emozionale. Pare così che il “pensiero triste” di Sgalambro non sia molto lontano dal “pensiero debole” di Vattimo, specie quando quest’ultimo insiste sulla *pietas* nei confronti dei monumenti del pensiero metafisico, che non possono essere veramente oltrepassati, ma solo declinati e rammemorati. Viene così in primo piano la questione del carattere postumo del riconoscimento e dell’apprezzamento, che costituirà negli anni successivi il centro dell’interesse della sociologa francese Nathalie Heinich e dello storico della letteratura Giulio Ferroni. Forse non è inutile porsi questa domanda: se Vattimo e Sgalambro fossero stati suoi contemporanei, chi dei due si sarebbe occupato prima dei pensieri del “professore di greco in pensione Federico Nietzsche”?

L’empia teologia del sublime

Con il libro successivo, *Trattato dell’empietà* (1987), Sgalambro ci riporta alle origini moderne del concetto di sublime, al drammaturgo e pensatore inglese del Settecento John Dennis. Questi, nel volume *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704), aveva visto la vera fonte del sublime nel terrore entusiastico suscitato dalle idee religiose, da lui considerate come le più terribili in assoluto. Di queste idee, secondo Dennis, nessuna è più terribile di quella che rivela la collera e la vendetta di un Dio irato. Nulla è più terribile dell’ira del potere infinito, poiché nulla è così inevitabile come la sua vendetta. Il monarca universale – continua Dennis – ci può salvare da tutti gli altri terrori, ma nulla ci può salvare o difendere da lui. La religione è perciò la base e il fondamento della poesia maggiore. Com’è stato osservato, per Dennis il terrore è strettamente connesso all’ammirazione; infatti raramente il terrore si trova da solo: tutto ciò che è terribile è grande almeno agli occhi per i quali è terribile.¹⁶

Sgalambro rovescia completamente la teoria di Dennis: l’ammirazione nei confronti di Dio è capovolta in disprezzo e il terrore in ira. Per operare questo ribaltamento, Sgalambro deve privare Dio della sua trascendenza: infatti, egli lo identifica completamente col mondo, ricollegandosi al pensiero dei teologi spagnoli Melchor Cano, autore del *De locis theologicis* (1563), e del grande Francisco Suárez, autore delle famosissime *Disputationes metaphysicae* (1597). Quest’ultimo, trasformando la teologia in un’ontologia, vale a dire il discorso su Dio in un discorso sull’ente, apre la strada, secondo Sgalambro, alla riduzione di Dio a cosa, a mondo: “Chi ne vuol sapere di più su Dio

sappia che non è diverso dal mondo” (p. 46). Questa identificazione non deve però essere intesa in senso panteistico: non è affatto vero che Dio è in tutte le cose, né che tutte le cose sono in Dio. Sgalambro rifiuta energicamente tutte le soluzioni armonizzanti e conciliative: lo spirito si soddisfa nella separazione e il teologo è un maestro della disunione (p. 141). Dio è cosa nel senso che è abietto come tutte le cose del mondo, le quali non sono affatto apparenze o maschere, ma dure effettualità dietro le quali non c’è assolutamente nulla: bisogna “penetrare nella cosa lasciando intatto il suo alone funesto” (p. 11), che è connesso col suo carattere feticistico, la cui massima espressione è costituita dal denaro. Dio, cosa e denaro diventano tre diversi nomi per designare un’unica entità.

Molti sono i bersagli della virulenta polemica di Sgalambro. In primo luogo la teologia naturale, la quale è la scienza di Dio in quanto conoscibile senza la fede, vale a dire mediante concetti che si ricavano dall’osservazione della natura: “Senza un serio orrore della vita, la forza speculativa illanguidisce” (p. 25). Il sublime di Sgalambro non ha perciò nulla di vitalistico: il naturalismo teologico è una religione *pour la populace*, che “col suo calore animale osa incrinare il gelo” del teologo (p. 4). Il secondo oggetto degli strali di Sgalambro è la teologia apofatica o negativa, la quale pone Dio in un rapporto di assoluta trascendenza rispetto al mondo, al di sopra di tutti i predicati e i nomi con cui si può designarlo, di tutte le determinazioni finite e dello stesso essere. Sgalambro sposa invece la teologia catafatica, positiva, non per attribuire a Dio tutte le perfezioni del mondo creato, ma al contrario per considerarlo come una cosa vile, una *res* professionale: “Visto come *inferiore* esso sussiste” (p. 1). Il Dio di Sgalambro non è affatto indifferente nei nostri confronti: come il mondo, ci stringe alla gola e aspira ad abolirci (p. 25). Qui siamo estremamente prossimi al sublime teologico di John Dennis: Dio non ci crea, ma ci distrugge.

Tutto ciò ovviamente sfugge all’ateismo: “L’ateo, questa piccola canaglia, non ce l’ha con nessuno” (p. 9). La storia dell’ateismo è la storia di un equivoco: “Non si riuscirà mai a capire ciò che si nega, se Dio non esiste” (p. 181). Infatti, Dio non è il nulla, ma un positivo, una *res facti*, qualcosa di opaco e ottuso, nei confronti del quale non resta che provare odio, avversione e disprezzo. Nemmeno una filosofia teologica del male, come quella elaborata da Luigi Pareyson tra 1973 e il 1991, sembra a Sgalambro adeguata a descrivere la situazione umana: “Il male compare all’ultimo istante, quando è troppo tardi per tutto, anche per il *bene*” perché “il mondo è peggio di così. La sua avversità non richiama un contraddittore” (p. 138). Non è il bene, ma nemmeno il male a far pensare a Dio: “Dio indigna solamente” (p. 59).

Per Sgalambro, oggi la teologia risorge perché è l’unica dottrina capace di quella ferocia intellettuale che un tempo apparteneva alla filosofia. Il posto dell’eroe filosofico è stato preso nel migliore dei casi dal filosofo banausico,

dal pensatore artigianale, oppure da “quei secolari che eccellono come spiriti liberi” grazie al loro “andamento scanzonato e gironzolone” (p. 31). I più bravi di costoro conoscono “la letteratura sull’argomento”, ma ignorano “il loro destino conoscitivo” (p. 10): perciò non vanno lontano. Il resto della filosofia è in mano alla *canaille* (p. 36). La filosofia non procede attraverso il dialogo, ma mediante la “sgarbata verità”: l’odio intellettuale si è estinto nel filosofo “buono ormai solo a comprendere”. Sgalambro sfodera il tono da signore che fu di Colli e irride quel “ragionare giusto ed assennato [...] adatto a tutte le persone” raccomandato da Hume. Il filosofo non deve chiedere pietà per sé o per gli altri, secondo lo stile di quell’“Illuminismo pacioccone” che ha fatto il suo tempo (p. 173). L’età della critica è finita anche perché la filosofia si è autodenigrata: “L’importanza che un’epoca assegna alla filosofia non è che l’importanza che questa dà a se stessa” (p. 41).

Il crollo della fiducia e la puzza di bruciato

Accade a Sgalambro ciò che è accaduto a Colli: credersi inattuali, ed essere invece – senza che nessuno se ne accorga – in un rapporto di presa diretta col proprio tempo molto di più dei filosofi “paciocconi” che scrivono sulle gazzette, compaiono in televisione, viaggiano instancabilmente, e che perciò pensano di tastare il polso della situazione socioculturale mondiale. Se Colli esprimeva il sentire segreto dell’Italia degli anni settanta, Sgalambro apre una porta sugli affetti che serpeggiano e si propagano nella nostra penisola dagli anni novanta in poi. Non sono affetti edificanti, ma di ira e di disprezzo. L’età della critica è finita, quella del vitalismo anche. Si risponde al mondo con rancore e con volgarità. Perfino la qualità di ciò che si aborre viene lasciata da parte: tutto si svolge *chez soi* (p. 105). Col desiderio di Dio e dei suoi surrogati, come la rivoluzione, la sessualità, e quelle passioni che Mandeville legava all’autoconservazione (*pride, self-love, self-liking*), si è estinto ogni altro reale desiderio: “Oggi la sopravvivenza del desiderio è solo un relitto”. Sgalambro vede con molta anticipazione l’affermarsi di una patologia psichica che solo oggi trionfa, l’anedonia, ovvero l’incapacità di provare piacere: “Solo ciò che si desiderava una volta manda ancora un tiepido cenno”. In Sgalambro il vitalismo si trasforma in una vera e propria estetica della morte, perché vita e morte non sono opposti che stanno sullo stesso piano, come i contrari e i contraddittori. La volontà di vita è una sciocchezza: noi non viviamo per nostra scelta, ma perché vi siamo costretti (p. 135).

Sgalambro anticipa anche altri aspetti del vivere di oggi: per esempio, il crollo della fiducia. A suo avviso, “la separazione degli individui è ontologica, non v’è prossimo”. Ciò non vuol dire che ciascuno è solo,

secondo il solito piagnisteo che si accompagna all'idea di solitudine. La separazione è molto più profonda, perché "ogni individuo è una specie" a parte (p. 156). L'amore sessuale è "l'atto disperato di chi si vede sfuggire il terreno sotto i piedi. Di chi si è reso conto, in qualche modo, che non c'è mai un rapporto con l'altro, e, nel rapporto sessuale, tenta il tutto per il tutto" (p. 155). Paradossalmente, qui Sgalambro è molto prossimo a Carla Lonzi e al femminismo estremistico: il coito è violenza. Non solo lo "sputare su Hegel" equivale allo "sputare su Dio", ma la penetrazione sessuale, forando "lo spesso strato delle rappresentazioni", vorrebbe "renderci materialmente sicuri che lì c'era qualcuno" (*ibid.*).

L'idea quasi profetica di Sgalambro, formulata in pieni anni ottanta, quando imperversava l'*anything goes*, il tutto va bene del postmodernismo bonaccione, è che si stia aprendo l'età della *grande valutazione*, nella quale il primo a essere valutato è Dio, cioè il mondo. Questa età non va troppo per il sottile su cosa è cattivo e cosa non lo è: "L'albero è buono almeno per impiccarvisi" (p. 9). La valutazione è esercizio del disprezzo, con cui "chi è all'altezza della situazione" ricambia la tracotanza dei potenti. Tuttavia, accomunando in questo disprezzo anche i filosofi, Sgalambro finisce con lo stare, *velit nolit*, proprio dalla parte di quella *populace* che tanto detesta. Perciò la sua aspirazione al *grande stile*, che si manifesta nel consiglio di metter distanza nei rapporti umani, di trattare l'altro con altera cortesia, senza buoni sentimenti, senza prossimità, ma solo con buone maniere, puzza di bruciato.

La realtà micidiale

Nella distruzione del soggetto, implicita nell'idea di sublime, Aldo Giorgio Gargani (1933-2009) è più radicale di Sgalambro, nell'esporsi a un'esperienza di totale spossessamento. Nella sua opera più estrema, *Il testo del tempo* (1992), egli coinvolge la stessa autorevolezza della filosofia in una più generale svalutazione della cultura, del sapere, della conoscenza e della scrittura. Gargani pone sotto accusa ogni concezione armonica della realtà che pretende di trovare un senso e una correlazione tra gli eventi: non solo la teoria ma perfino la letteratura, la narrazione, il racconto della propria vicenda umana implicano una razionalizzazione e una sistemazione della realtà che ne tradiscono l'irriducibile inconvenienza e ne forniscono un'immagine generica e sbiadita. Per Gargani la realtà è illimitata, sconfinata, imprevedibile, incalcolabile, opaca e inintelligibile: tuttavia non si può ignorarla, perché essa ci aggredisce piombandoci addosso all'improvviso e lasciandoci nella confusione e nella disperazione. Nella nostra lotta contro le avversità non c'è nulla di epico, ma solo la presa di coscienza di una "disarmonia prestabilita,

oscillante, vagante, foriera di indizi e di tracce che finiscono nella silenziosa immensità buia di colpe e di desideri“ (p. 15). Gargani spoglia l’emozione della paura, dello sgomento e del terrore da ogni solennizzazione estetica: non si tratta affatto di esperienze che possano essere circondate da un’aura di importanza e di eccezionalità. La realtà di cui parla è la più ordinaria, proprio perciò è definita come *micidiale*; essa si annida nella vita quotidiana della famiglia e del lavoro, la quale tuttavia non ha nulla di rassicurante, né di intimo. Se il punto d’arrivo del sublime kantiano era la presa di coscienza della superiorità dell’anima umana rispetto alla grandezza e alla potenza della natura, l’esito cui giunge Gargani è al contrario la rovina del singolo e la vergogna. Questa non è nausea, né sentimento di colpa, né resipiscenza morale, ma “il terrore del crollo della propria persona”, “l’atroce sospetto della propria catastrofe”, “il punto cieco dell’esistenza”.

Il filosofo come héautontimorouménos, punitore di se stesso

Aldo Gargani ha preso molto sul serio la frase di Colli, secondo cui se si schernisce il mondo, bisogna schernire anche se stessi. A differenza di Sgalambro, che ha un’altissima opinione di sé e ritiene di essere massimamente autorevole, Gargani nutre il più profondo disprezzo nei confronti di se stesso. Questa attitudine non è affatto giustificabile: infatti, Gargani è stato uno studioso di altissimo livello, internazionalmente riconosciuto e tradotto in molte lingue. Che cosa dunque può averlo spinto verso una così impietosa autodenigrazione? La risposta si trova nella breve prefazione al volume *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca* (1990). Qui Gargani distingue due tipi di cultura. La prima, che si potrebbe definire istituzionale e accademica, si muove nella continuità di un percorso stabilito dalla tradizione, tramandando ai posteri e possibilmente interpretando in modo nuovo l’opera dei vecchi maestri. La seconda, che si potrebbe definire alternativa e rivoluzionaria, cerca un rapporto diretto con quei grandi temi preverbali dell’esistenza, per esprimere ciò che la cultura istituzionale tace, il segreto più inquietante dell’esistenza, il “fondo della vita”, un nucleo di verità indicibile e refrattario a ogni rappresentazione. Coloro che seguono questa seconda strada “si schierano contro la cultura e i vecchi maestri precisamente perché introducono una potente domanda di senso che travolge ogni confine e ogni interdizione” (p. XI). Gargani fa valere la stessa istanza di Colli e degli autori trattati in questo capitolo: la ricerca di una immediatezza vitale, cui si possa giungere per via intuitiva e spontanea. Tuttavia egli sa fin dall’inizio che questo cammino è un’ennesima illusione perché viene percorso attraverso una scrittura infinita, di cui l’opera dello scrittore austriaco Thomas Bernhard è l’esempio più radicale ed estremo. Nei

romanzi di Bernhard senso e non-senso, verità e menzogna, realtà e apparenza sono connessi in modo indistricabile. In fondo, essi non fanno che produrre ancora cultura: “La natura alla fine è più potente di ogni loro sforzo”. Ancora una volta l’appello alla natura, che costituisce il *leitmotiv* ossessionante degli amici italiani del sublime, si rivela più forte di qualsiasi altra istanza. A differenza di Sgalambro, per Gargani il terrore non esprime giudizi, anzi è ultraugualeitario, perché non consente “privilegi o gerarchie tra valori più alti e valori più bassi” (p. XIII). Tutto precipita in una indifferenza in cui la vita è indistinguibile dalla morte: “Alla fine non c’è differenza tra il disperarsi alla macchina da scrivere e il disperarsi lavorando al martello pneumatico”. A questo punto il lettore si chiede perché Gargani, invece di scrivere i suoi libri, non abbia fatto l’operaio stradale.

Vale la pena di soffermarsi più a lungo su questo autore, perché l’autodenigrazione del filosofo e in generale dell’intellettuale diventò in Italia, dalla fine degli anni settanta in poi, un atteggiamento molto diffuso, con effetti assolutamente deleteri sul clima culturale dell’epoca. Esso ripeteva un modo di sentire con profonde radici storiche, religiose e antropologiche, che trovava i suoi remoti precedenti nelle grandiose processioni dei flagellanti: alcune di queste si sono conservate fino a oggi, come quella famosissima che si svolge a Guardia Sanframondi ogni sette anni, o il culto della Madonna dell’Arco, presso Napoli, che si ripete ogni anno nel lunedì di Pasqua. È sorprendente come nel corso del cinquantennio che è oggetto del presente studio – sotto l’apparenza dell’*up-to-date*, della moda, del “nuovismo” a ogni costo, dell’esaltazione acritica del cambiamento sempre e comunque – si siano riprodotti in modo del tutto inconsapevole remoti archetipi del mondo mediterraneo. Il Sessantotto ha rappresentato in Italia la presa di coscienza che i due blocchi politico-culturali opposti, che l’avevano costretta a internazionalizzarsi, facenti rispettivamente capo alla Democrazia cristiana e al Partito comunista, cominciarono a dar segni di sgretolamento. Come è noto, entrambi si sciolsero molto più tardi: il primo nel 1994 in seguito allo scandalo Mani Pulite, il secondo nel 1991, poco prima del dissolvimento dell’Unione Sovietica. Nessun’altra grande organizzazione dotata di una ideologia internazionalistica riuscì a prendere il loro posto. Gli archetipi dell’Italia rurale e campanilistica, oscillante tra l’abiezione e la presunzione, erano però già tutti pronti a riemergere. È perciò motivo di profonda tristezza ritrovare entrambi questi aspetti in un grande studioso come Gargani, che negli anni novanta ha esercitato sugli “addetti ai lavori” un’influenza non trascurabile.

L’autodenigrazione, infatti, ostenta una pretesa etica, si ammanta di un’aureola moralistica, quasi che l’autofustigazione e l’autodisprezzo siano le uniche strade per opporsi al mondo nel momento stesso in cui si chiede il suo riconoscimento come campione della morale. A differenza tuttavia dei grandi

modelli di estrema umiltà delle mistiche italiane del Cinquecento, in Gargani risulta particolarmente fastidiosa la rivendicazione di una superiorità morale, che sconfinata nella superbia, fondata unicamente su una enfatica e non convincente ostentazione di disgusto nei confronti di se stesso e della conoscenza in generale.

Alla fine è risolutivo l'appello alla natura, la quale è "più potente di ogni sforzo" (p. XI). La fondamentale ispirazione pirandelliana si ritrova nel volume *Il filtro creativo* (1999), che contiene un saggio espressamente dedicato al grande scrittore siciliano. Anche in questo libro il discorso di Gargani presume di essere superiore a tutti i discorsi, perché in rapporto con "il fondo oscuro della vita", con "la carne del mondo", con "l'attrito della realtà", con "l'intensità vitale strettamente coniugata al pericolo della morte" di una gazzella o di un cerbiatto. Resta il fatto che Gargani, non essendo né una gazzella né un cerbiatto, non può produrre nel suo intimo la loro "verità", come invece asserisce che si dovrebbe fare (p. 45); e non è nemmeno uno dei grandi scrittori da cui pretende di attingere autorevolezza. Il suo pathos autodenigratorio sanziona quel disprezzo nei confronti del sapere, della filosofia e delle istituzioni che viene tradotto in decreti ministeriali dagli uomini che proprio negli anni novanta distruggono quel poco che nella scuola e nell'università italiana era rimasto in piedi dopo il diluvio del Sessantotto e Settantasette.¹⁷ Egli finisce così con l'essere complementare agli uomini che badano ai "fatti" e nutrono la più assoluta noncuranza nei confronti dei sottili "filtri creativi" suoi (di Gargani) e di tutti gli altri pensatori, filosofi e scienziati. Del resto, perché mai si dovrebbero prendere in considerazione questi professori o "esperti", che non credono per primi nelle loro competenze, ma si arrogano il diritto di essere "etici"? Gargani ha preso troppo sul serio la teoria del *pensiero debole* proposta da Vattimo; tuttavia, non ha capito che adoperare questa straordinaria macchina da guerra creata per destreggiarsi tra i politici e i mass media richiede un'astuzia soprannaturale, che è un "dono di natura" di cui solo Vattimo è provvisto. L'avvilimento e l'abiezione sono cose da lasciare ai santi: in Italia, nel periodo di cui ci occupiamo, si scherza con fanti che non aspettano altro che vedere, nelle debolezze delle persone colte ed erudite come Gargani, lo specchio della loro ignoranza e incompetenza.

Austria infelix

L'autodenigrazione della filosofia e più in generale del pensiero critico ha inizio in Italia proprio negli anni in cui Gargani pubblica *Il sapere senza fondamenti* (1975) e trova la sua culla nel movimento studentesco del Settantasette. Se nel Sessantotto nessuno metteva in dubbio l'asserzione

“Senza teoria, nessuna rivoluzione” (anche se poi di fatto molti agitavano il tirso, ma pochi erano i baccanti), nel Settantasette si compie la rottura tra la contestazione e la teoria: il sapere è visto non più come una condizione essenziale per l’emancipazione degli emarginati, dei giovani, delle donne, dei proletari, degli esclusi, bensì come uno strumento di oppressione, secondo quella tendenza del movimento operaio che si era manifestata nei primi decenni del Novecento sotto il nome di *makhaevism*. Tale orientamento era stato teorizzato dal rivoluzionario polacco Jan Vjaceslav Machajski, che radicalizzava l’egualitarismo di François-Noël Babeuf, il quale durante la Rivoluzione francese sostenne l’uguaglianza assoluta dei cittadini sotto tutti gli aspetti, compreso quello educativo. Machajski negava ogni autorevolezza al sapere e sosteneva che il governo degli scienziati e degli intellettuali rappresentasse il regime più dispotico e arrogante.¹⁸ Questo filone antintellettuale, rimasto marginalissimo nel quadro del movimento operaio e socialista fino al Settantasette, ritorna, in modo per lo più inconsapevole delle proprie radici storiche, nell’ultimo trentennio del Novecento. Esso si manifesta in Italia lungo gli anni settanta, e nel corso dei decenni successivi continua a esercitare la sua nefasta influenza sulla politica italiana, non solo di estrema sinistra. In altri paesi, come la Cambogia, conquista il potere con i khmer rossi, dove tra il 1975 e il 1979 instaura il governo più oscurantista della storia, provocando la morte di un milione e mezzo di connazionali.¹⁹ L’esito finale di questa rottura tra teoria e critica sociale è raccontato nel film *Louise-Michel* (2008) di Benoît Delépine e Gustave de Kervern, nel quale, alle operaie licenziate in tronco dal perverso sistema della *new economy*, non resta che farsi giustizia da sole, essendo saltate tutte le mediazioni concettuali, teoriche e istituzionali che consentivano di garantire ai lavoratori una protezione dallo sfruttamento selvaggio.

Che rapporto esiste tra il gentile e delicato Gargani e le nefandezze degli khmer rossi da un lato e della *new economy* dall’altro? Non sarò certo io ad attribuire a un onesto e probò pensatore le infamie dei politici e dei delinquenti: ho sempre trovato ripugnante l’attribuzione di una qualche “responsabilità oggettiva” rivolta a questo o a quello studioso, dei crimini, compiuti in nome di qualche teoria, secondo il modello dell’opera di Lukács, *La distruzione della ragione*,²⁰ che vedeva nel pensiero di Schelling e di Schopenhauer le origini del nazismo. Perciò il mitissimo Gargani non è per nulla responsabile dello sfacelo del sapere avvenuto in Italia nei decenni che sono oggetto del presente lavoro, il quale può essere riassunto in una frase divenuta tristemente celebre: “*La République n’a pas besoin de savants*”.²¹ Nella chiamata di correità che tanti hanno rivolto a onesti e, ancor più spesso, grandi pensatori in nome del “principio di responsabilità” o di un qualche supposto “tradimento dei chierici”, c’è la rimozione di un sentimento che tutti

gli intellettuali, almeno a partire dagli anni settanta, hanno provato: il senso della loro inutilità in un mondo retto insieme dalla connivenza delle grandi potenze vincitrici della seconda guerra mondiale e dalla comunicazione massmediatica. Un pensatore che mette sotto accusa dal punto di vista politico un collega riceve una gratificazione indiretta che va molto al di là della rivalità o dell'invidia e si riversa sull'intero ceto degli intellettuali: ciò che gli intellettuali dicono o scrivono – sottintende quell'accusa – contiene ancora qualcosa di importante per lo svolgimento degli eventi! Essi hanno ancora una qualche influenza nell'indirizzare l'opinione pubblica! Il divorzio tra le idee e la "verità effettuale delle cose" non è ancora completamente consumato!

La critica che muovo a Gargani è di carattere ermeneutico: riguarda la sua interpretazione della cultura austriaca. Egli ha proiettato il suo avvilito sulla cultura austriaca dell'età asburgica, muovendosi in una direzione opposta a quell'immagine di *Austria felix* immortalata nelle pagine di Stefan Zweig, nel suo libro *Il mondo di ieri*. Zweig definisce il periodo precedente alla caduta dell'Impero asburgico come "l'età dell'oro della sicurezza", un'epoca felice e armoniosa in cui un regime caratterizzato da una specie di conservatorismo illuminato sapeva far convivere in pace nazioni, culture e popolazioni profondamente differenti tra loro. Ogni atto radicale, ogni violenza apparivano ormai impossibili nell'età della ragione.²² L'immagine del "mito asburgico" fu poi esaminata nella sua complessa e multiforme articolazione da Claudio Magris in uno dei più bei libri italiani di storia della cultura della seconda metà del Novecento, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*. Magris mostra che la società austriaca ha inventato un nuovo modo di regolare il conflitto, basato non più sulla contrapposizione simmetrica, ma sulla coesistenza e la giustapposizione. Tra la fine dell'Ottocento e il primo ventennio del Novecento, l'Impero asburgico ha allevato all'interno dei suoi confini una quantità impressionante di grandi pensatori, scrittori e artisti (Musil, Hofmannsthal, Kraus, Schnitzler, Freud, Mahler, Kafka, Svevo, Wittgenstein, Klimt ecc.) che si sono resi perfettamente conto che la società occidentale era sull'orlo del baratro, e proprio perciò hanno elaborato forme di pensiero che fossero in grado innanzitutto di pensare un tipo di opposizione dissimmetrica, che andasse oltre i quattro tipi di opposizione pensati da Aristotele e da Hegel (correlazione, contrarietà, possesso-privazione, contraddizione).²³ Il dispositivo teorico più chiaro è proprio quello fornito dalla psicoanalisi freudiana: coscienza e inconscio non sono simmetrici, perché l'inconscio per definizione non compare mai come tale, ma solo attraverso formazioni di compromesso (i sogni, i sintomi nevrotici, i lapsus, le dimenticanze, i motti di spirito ecc.).

Questa premessa teorica rivela la realtà di una società che non è affatto quella mitica e idilliaca rappresentata da Zweig: al contrario, la società asburgica contiene in se stessa tutti i fattori di decomposizione, di destabilizzazione, di destrutturazione che esploderanno durante la prima guerra mondiale, portandola nel 1918 al definitivo collasso. Tuttavia, proprio perché nell'Impero asburgico sono già presenti tutti i germi di disfacimento morale, intellettuale e politico che caratterizzano l'Italia degli anni settanta, esso diventa oggetto di una riscoperta culturale. Ciononostante furono pochissimi coloro che si resero conto che, come dice il detto apollineo, “la freccia che ferisce è quella stessa che guarisce”, vale a dire che nella cultura austriaca era contenuto non solo il male, ma anche il rimedio; che essa era già la manifestazione compiuta del nichilismo occidentale in tutti i suoi aspetti sociali, religiosi, politici, sessuali e culturali, ma proprio perciò aveva generato le difese, gli anticorpi, gli aiuti che consentono di vivere nel miglior modo possibile in una società nichilistica. Queste difese non erano qualcosa di assolutamente nuovo, ma erano già implicite e inseparabili dalla cultura barocca in cui l'impero asburgico trovava le sue radici. L'errore di Gargani è di vedere la cultura austriaca solo attraverso un'interpretazione fuorviante senza accorgersi che in Hofmannsthal, in Mach, in Musil e in tanti altri scrittori e pensatori di quell'epoca non c'è una proterva autoflagellazione moralistica, ma proprio al contrario un quieto e raffinato edonismo. Questo tuttavia è molto lontano dallo spirito del periodo che è oggetto del nostro studio: per cui non si sbaglia dicendo che l'approccio di Gargani è più vicino alle sue patologie devastanti e alla regressione verso la “vita nuda” pirandelliana ammantata di presunzione piagnona che non alla grande civiltà austriaca.

La fede nel nulla

Su tutti i pensatori italiani del sublime si eleva, senza comune misura rispetto agli altri, la figura di Andrea Emo (1901-1983) che condusse quasi senza interruzioni per più di sessant'anni (1918-1981), in circa quattrocento quaderni formato computisteria per un totale di quarantamila pagine, una ricerca filosofica sotto forma di diario-zibaldone, senza voler pubblicare la minima riga di questo gigantesco *corpus* e senza darne a chicchessia nemmeno la minima contezza orale. Da questo sono state estratte più di milleseicento pagine raccolte nel volume *Quaderni di metafisica 1927-1981* (2006).²⁴ Emo ha realizzato la forma più coerente e radicale del *non pubblicare* e ha considerato il filosofare come “una discesa agli inferi, esperienza della morte e dell'oltretomba” che soltanto seppellendosi in un'inaccessibile cripta si nutre della propria negazione (p. 415). Questo

programma di assoluto e totale rifiuto di una filosofia aperta sulla società è chiaramente formulato con estrema precocità da Emo, il quale a ventotto anni scrive di considerare la sua scrittura “come una epistola che io solo a me soltanto intendo scritta, come al più degno corrispondente” e che perciò è libera da “ogni necessità di diffondere pubblica chiarezza con il riferimento metaforico ad oggetti e fatti comuni e volgari” (p. 81). In un quaderno del 1973, *Supremazia e maledizione. Diario filosofico* (1998),²⁵ Emo considera il suo filosofare in atto come la sua immediata falsificazione, la caduta nella socialità, la quale “è il nido della menzogna” (p. 109). Infatti “l’uomo pubblico sa di avere fatto un patto col diavolo, di avere venduto l’anima, cioè di avere rinunciato alla verità [...]. Il diavolo è la società a cui ha venduto l’anima. L’uomo pubblico, se è degno di questo nome, deve essere un oppressore. La tirannia è la sua redenzione – e forse il popolo, la società si redimono nel tiranno, che si sacrifica per tutti”.

Tuttavia esiste anche un’altra socialità, non orizzontale, ma verticale, che è quella delle generazioni defunte, l’unica veramente presente perché non è più. A chi vive non resta che “riscattare l’orrore della sua presenza col suo non essere”, rifiutandosi di portare le infinite maschere che sarebbe costretto a indossare, comprese ovviamente quelle di filosofo, pensatore, professore, o di libero intellettuale. Quest’ultimo è poi proprio “una figura odiosa”, “il luogo di tutte le abiezioni”, scrive in un’altra raccolta di suoi scritti, *Le voci delle muse. Scritti sulla religione e sull’arte 1918-1981* (1992)²⁶ (p. 82), specialmente poi quando aspira all’arte, alla letteratura, alla creazione della bellezza. Egli infatti “odia tutto ciò a cui aspira; odia e disprezza” (QM, p. 1102). Perciò è “il peggior mostro, la peggior secrezione del moderno mondo putrescente”. La barbarie consiste proprio nell’aspettarsi qualcosa di importante dal futuro, nel divieto del passato, nella negazione del passato come valore.

Tra tanti pensatori del sublime, nipotini di Pirandello, Emo non è il solo ad avere intuito la catastrofe verso cui si avviavano la filosofia e la società occidentale, ma è l’unico a capire con incredibile precocità che questa catastrofe non poteva essere detta pubblicamente e che chi la capisce “deve pagare questo privilegio con la sua morte e con la morte del nome” (QM, p. 1093), con la propria continua negazione *in atto* e non soltanto sbandierata ai quattro venti e riassorbita nel caravanserraglio letterario e filosofico nazionale e internazionale, nel carnevale globale della società dello spettacolo: “Soltanto il futuro può dare un nome al presente; il presente non conosce il proprio nome; il nome è un dono futuro, una condanna o una gloria futura” (QM, p. 1044). Chi si scaglia contro le maschere in nome di qualche verità assoluta, deve sapere che questo assoluto è la morte. Solo morendo, cioè comportandosi in tutto e per tutto come se fosse morto, può provare rispetto

di se stesso ed essere veramente libero. Cosa vuol dire libero? “Costruire una prigione talmente simile al mondo esterno che lo spirito ivi rinchiuso *si creda in libertà*” (QM, p. 155).

Il caso di Andrea Emo – di cui si cominciò a pubblicare una piccolissima parte di scritti sei anni dopo la morte, in seguito a circostanze occasionali – invero più che la fortuna postuma di uno scrittore, non solo perché le circostanze che lo hanno fatto conoscere avrebbero anche potuto non esserci, ma perché, non avendo egli mai avuto rapporti di qualche rilevanza con i filosofi suoi contemporanei, non avendo mai avuto allievi, né alcuno che testimoniassero un interesse a ciò che scriveva, è veramente vissuto, dal punto di vista della comunità filosofica, come inesistente. Perciò l’aggettivo “postumo” non è del tutto appropriato, implicando l’esistenza di qualcosa di anteriore, ovvero che i suoi quattrocento quaderni si collochino in un processo temporale che presuppone l’esistenza del passato, del presente e del futuro. Non si tratta soltanto di una questione empirica, cioè del fatto che essi non siano stati bruciati o gettati via dai suoi familiari, questione che tuttavia non deve essere affatto trascurata. Il problema è di carattere trascendentale, perché per Emo l’esistenza della sua scrittura si esaurisce per sua stessa volontà nel momento in cui avviene, nell’atto dello scrivere. La condizione *a priori* della sua possibilità si esaurisce in se stessa. Scrive nella sua prima raccolta, *Il dio negativo. Scritti teoretici 1925-1981* (1989):²⁷ “La nostra azione è sempre determinata dalla consapevolezza che solo in questo preciso istante essa può essere agita, definita in tutti i suoi caratteri, cioè realizzata. – E che in altro tempo essa mai più potrà essere se stessa, essere ciò che vogliamo che sia [...]. Per noi l’aurora del domani ha valore se non abbiamo mai pensato ad essa; e ci determiniamo ad agire solo pensando che l’attimo presente (cioè l’azione) ha un valore assoluto anche ove, proprio per questo, esso debba subito morire e sparire”. Ciò dovrebbe valere anche per il passato, la sua memoria e la sua ricostruzione; il *corpus* degli scritti di Emo resterà “inesistente” anche quando sarà tutto pubblicato, perché nella sua “verità” si è esaurito nel momento in cui è stato scritto: “Il rapporto fra passato e presente, fra memoria e atto, non può essere altrimenti risolto che ammettendo l’atto come attuale creatore del passato e della memoria, memoria che in tal modo sarebbe coscienza di sé” (DN, p. 153).

Qui fatalmente il pensiero di Emo si involge “in contraddizioni di ogni genere, appunto perché” scrive “obiettiviamo il tempo, e cioè obiettiviamo il passato, come fosse qualcosa da opporsi al presente, come radicalmente diverso e, insieme non si sa come, unito e continuo ad esso” (QM, p. 701). In altri termini, se ogni obiettivazione è di per se stessa una falsificazione, perché trasforma in cosa, e quindi in *qualcosa* di relativamente positivo (un libro, un testo, un’opera) l’atto puro del conoscere (il quale è assoluta negazione), il rapporto col passato risulta impossibile. Infatti il passato

diventa memoria presente solo attraverso la mediazione di una *cosa*, non attraverso una mera intuizione, priva di ogni punto di riferimento empirico.

Per comprendere la drammaticità della situazione in cui si pone Emo bisogna riferirsi al punto di partenza del suo pensiero, la filosofia dell'atto puro di Giovanni Gentile. Secondo l'idealismo gentiliano, il pensiero in atto non è l'individuo empirico, ma il soggetto trascendentale, l'Io universale e infinito. Quindi Gentile può costruire su questa pregiudiziale idealistica un sistema che fonda filosoficamente lo Stato, la cultura, l'arte, la religione, il diritto in tutte le loro complesse articolazioni istituzionali. Per Gentile la natura, il negativo, la morte non esistono.²⁸

Emo invece traspone su un piano empirico, naturalistico e individuale il *pensiero in atto* di Gentile: così fa crollare il fondamento su cui si regge l'intera società civile e precipita il singolo nel nulla. “La potenza del negativo è la sola positività del divenire. Cioè il divenire è possibile in quanto sia attuale il nostro perpetuo annientamento” (QM, p. 453). Compie in questo modo, con molto anticipo rispetto agli anni sessanta, una naturalizzazione dell'assoluto, le cui premesse stanno ancora una volta in Pirandello, e introduce una nozione, come quella di *fede*, che è estranea a Gentile, per il quale la religione deve essere superata nella filosofia. Il *pensiero in atto* diventa una specie di scelta eroica, “una gloria del proprio sacrificio”, “un orgoglio del proprio *hinuntergehen*” (QM, p. 75), la coerenza di un autoannullamento perseguito con estrema coerenza per sessantatré anni! Gli “spirituali di professione (preti, intellettuali, filosofi, dotti ecc.)” gli sembrano “degli esseri perfettamente assurdi” in quanto pretendono che la loro spiritualità sia uno stato, e non una *lotta* con la vita. Ma la lotta ha un senso solo in un mondo relativo, in cui si ottengono vittorie e sconfitte relative; una lotta assoluta contro il mondo non può avere per esito che un illimitato annientamento. Di tutto questo Emo è perfettamente consapevole fin dall'inizio della sua impresa. Egli mostra nel modo più clamoroso e abbagliante la coincidenza tra organicità e morte: il corpo naturale non può essere un assoluto, perché la sua “verità” è la morte, perché “soltanto la morte è eterna” (QM, p. 900). Mostra inoltre la cattiva fede dei nipotini di Pirandello: la polemica che essi conducono contro le mediazioni, le istituzioni e le maschere in nome di qualche positività (la spontaneità, la rivoluzione, la femminilità, la poesia, la “vita nuda”, la natura ecc.) nasconde che “tutto l'universo è riducibile a presenza [...] e tutta la presenza a negarsi” (QM, p. 583).

Il nulla non è una dottrina che possa essere appresa una volta per tutte, un'affermazione definitiva su cui si può finalmente riposare, una certezza dogmatica: “Il nulla, per essere assoluto, deve essere il nulla dell'attualità, cioè nulla attuale. Cioè deve essere negazione della propria *estrinsecità* e astrattezza, esteriorità a se stesso. Deve essere attuale, cioè interno a sé” (DN,

p. 12). L'impresa di Emo rappresenta qualcosa di unico e di eroico nella storia della filosofia occidentale, perché esiste una coappartenenza essenziale tra il testo e il contesto, tra ciò che egli scrive e le eccezionali condizioni pratiche della sua possibilità. Si tratta di una sfida all'idealismo condotta con le sue stesse armi. È come se dicesse a Gentile: l'atto puro non può essere il fondamento della società, perché è il nulla. Nello stesso tempo è una sfida al naturalismo con le sue stesse armi: come potete pretendere di appellarvi alla natura? la natura è il nulla. Perciò non la potrete mai cogliere con un mero fatto, perché questo è sempre alcunché di esteriore e positivo. Più in generale, la sfida è rivolta al mondo intero; essa è priva di risentimento, perché non si è sottoposta ad alcun giudizio e perciò non si è mai aspettata nessun riconoscimento; è sovrana nella sua assoluta solitudine. In questa si annida anche un raffinato edonismo, non lontano da quello mitteleuropeo. Infatti "soltanto chi ha raggiunta la persuasione della perfetta inutilità dell'esistenza (persuasione eroica) può cominciare a goderla con tranquillità e semplicità; con quella liberazione da ogni responsabilità di chi è in vacanza. Ma quella convinzione è difficile da mantenere: non esiste uno scetticismo tanto eroico da resistere all'assalto della illusione della nostra importanza" (QM, p. 275).

Il sublime iconoclastico

La riflessione di Emo sull'esperienza del sublime non si arresta alla natura, ma si estende all'arte. Essa perciò si inserisce in una delle più importanti correnti della critica del Novecento, quella che ha appunto trasposto l'idea di sublime dalla natura, in cui era rimasta confinata nel Settecento, all'arte. Questa corrente focalizza la propria attenzione sul dissolvimento della forma e su quei periodi della storia dell'arte in cui prevalgono tendenze aniconiche o addirittura iconoclastiche: iniziata alla fine dell'Ottocento da Heinrich Wölfflin, che si concentrò sullo studio del barocco, fu sviluppata da Alois Riegl e da Wilhelm Worringer, che estesero la loro indagine rispettivamente all'arte egizia, a quella tardoromana, al gotico e all'espressionismo, ed è giunta fino a Jean-François Lyotard che ha applicato la categoria del sublime all'interpretazione dell'arte d'avanguardia.²⁹

Il contributo recato da Emo a questa tendenza consiste nell'aver individuato con la massima chiarezza il momento storico in cui in Italia avviene la rottura definitiva con la forma intesa come armonia tipica del Rinascimento e nell'aver visto l'essenza dell'arte nella produzione di immagini che contengono in se stesse gli elementi della propria negazione.

Per quanto riguarda la questione storica, Emo attribuisce alla Riforma religiosa del Cinquecento un'importanza epocale. La figura di Lutero è costantemente evocata nei suoi *Quaderni di metafisica* lungo tutto l'arco di

tempo della loro composizione, dal 1927 al 1981. La sua posizione sulla questione religiosa può essere sintetizzata in una sola frase: “La Controriforma è la colpa storica dell’Occidente, la colpa che non si potrà mai finire di espiare”, perché la Chiesa della Controriforma è la prefigurazione dell’assoluta superiorità della società sull’individuo, che viene da essa distrutto (QM, p. 1084). Essa preannuncia tanto i regimi totalitari, quanto quelli sedicenti democratici del Novecento. Tuttavia questa difesa dell’individuo non è affatto di stampo romantico, ma di origine aristocratica: l’artista romantico viene infatti definito una figura ridicola, “la figura odiosa del moderno intellettuale” (VM, p. 82).

Nelle trentottomila pagine inedite di Emo, non so se la sua attenzione si sia mai soffermata sull’evento storico che fu la matrice della definitiva separazione tra arte e religione in Italia: il sacco di Roma del 1527. Ma è certo che questo evento costituisce il punto di partenza di tutte le riflessioni intorno all’iconoclastia nell’età moderna. Esso è stato rimosso dalla memoria italiana fino agli anni settanta del Novecento: “È difficile trovare un avvenimento tanto importante rispetto ai propri tempi e tanto poco studiato da parte della recente storiografia, quanto il sacco di Roma del 1527”.³⁰ L’esperienza italiana del decennio che va dal 1968 al 1978, che rappresenta il completo disfacimento della struttura sociale e la democratizzazione del nichilismo, riattiva il ricordo di questo evento capitale e suscita una serie di studi e di riflessioni portati avanti in un primo tempo soprattutto dagli storici, in singolare consonanza con le idee di Emo. Esiste un parallelismo, tra la situazione italiana del 1527 e quella di questo decennio, che non è sfuggita alle menti più riflessive. Il “miracolo” del Sessantotto si è trasformato nel “trauma” dell’assassinio di Moro da parte delle Brigate rosse, avvenuto il 9 maggio 1978, così come il “miracolo” dell’elezione al pontificato di un papa amante delle arti e grande mecenate si trasformò nel “trauma” della barbarie lanzichenecca.

La frattura tra intellettuali e potere avvenuta in seguito al sacco di Roma è oggetto dello studio di Gino Benzoni, *Gli affanni della cultura*,³¹ che descrive la profonda solitudine in cui caddero i cultori del sapere e delle arti in Italia, i quali si trovarono esclusi dal processo storico. Essi anticipano la situazione in cui si troveranno gli intellettuali italiani dopo il 1978. La cultura è orfana su due lati: va infranto non solo ogni possibile accordo tra cultura e potere istituzionale, ma altresì ogni possibile accordo tra cultura e rivolta sociale.³²

Sempre nel 1978 esce il dettagliatissimo studio di Romeo De Maio su *Michelangelo e la Controriforma*.³³ Frutto di un lavoro archivistico durato più di vent’anni, condotto nelle biblioteche di mezz’Europa, attraverso il quale l’autore ha acquisito centinaia di nuovi documenti, il volume costituisce la prova della frattura insanabile tra l’arte e l’autorità papale. De Maio ricorda

che lo sfregio dell'opera di Raffaello avvenuta durante il sacco ha un significato simbolico: la mano dell'ignoto soldato che incise il nome di Lutero sul quadro rivive nella tesi hegeliana secondo cui l'arte viene superata nella religione. Se si rivolge attenzione alla presenza costante di Hegel nell'opera di Emo, si comprende meglio il suo costante interesse nei confronti dell'iconoclastia. Qualche anno dopo il libro di De Maio, nel 1984, esce finalmente l'opera che restituisce al sacco di Roma tutto il valore paradigmatico per la storia dell'arte occidentale, *Il sacco di Roma* di André Chastel.³⁴

Il sublime artistico

La posizione di Emo sulla questione estetica non è riducibile a un semplice rifiuto delle immagini; per lui l'arte è "il paradosso che crea immagini eterne mediante l'iconoclastia, mediante la profonda iconoclastia della negazione" (VM, p. 128). In altre parole, ogni vera opera d'arte non può essere ingenua e immediata, ma deve porsi al di là, non al di qua della negazione iconoclasta, e in qualche modo farla propria. Lo scopo dell'arte è abolire il tempo: tuttavia, essa giunge a questo risultato solo "accogliendo l'effimero come tale senza tentare di fissare, di obiettivare, di possedere l'istante, accettandolo come pura negazione di sé, come ciò che non si può affermare direttamente" (VM, p. 127).

Come per Georges Bataille, col cui pensiero Emo condivide il progetto fondamentale di destabilizzare la dialettica di Hegel, portando all'estremo il momento dell'antitesi e rifiutando ogni possibilità di superamento di questa nella sintesi, l'arte sta dalla parte del negativo. L'epoca dell'arte che egli apprezza non è perciò quella classica, in cui secondo Hegel è stato raggiunto un perfetto e organico equilibrio tra la forma e il contenuto, ma per così dire la *pre-arte* degli Egizi e la *post-arte* del barocco. Come scrive Hegel, la forma della piramide non è organica, bensì astratta e intellettuale; così per Emo la piramide "è una massa enorme dominata da un punto" che è il negativo; "il vertice è sempre un punto, l'inesistente" (VM, p. 141).

Per contro il barocco è "la forma di una coscienza a cui si è rivelato il suo nulla" (VM, p. 163). Perciò può considerarsi nell'ambito dell'arte ciò che sotto l'aspetto del pensare filosofico Emo ha prospettato come "la fede nel nulla". Nella letteratura, la figura paradigmatica del barocco è don Chisciotte, che ha una coscienza iperbolica del proprio vuoto, del nulla, dell'inganno in cui vive.

Ma è nelle considerazioni sulla figura di Amleto che Emo si rivela ancora una volta in perfetta consonanza con l'esperienza storica italiana degli anni sessanta-settanta del Novecento, che mostrano la progressiva e irrimediabile

sostituzione dell'azione con la comunicazione.³⁵ Amleto, infatti, gli appare come l'immagine di un uomo distaccato dall'azione, che non si definisce con nessuna azione, che non è in funzione di nessuna azione. Il protagonista della tragedia di Shakespeare non vuole e non può essere un protagonista; in quest'opera siamo già in un altro mondo, popolato da spettri e da cimiteri, “in cui la *nostra* azione è impossibile” (VM, p. 191). Egli è l'eroe che ha terrore non del destino, ma di non avere un destino, di non sapere creare un destino. Così Emo giunge a una conclusione analoga a quella cui è giunta Hannah Arendt:³⁶ nel mondo attuale è impossibile non solo agire, ma anche fare opere. “La poesia e l'arte in genere” scrive Emo “oggi purtroppo non possono essere che ridicole. Esse sono nate nel tempo in cui il lavoro, il trattamento della materia, in cui la storia (e la vita) erano condotte in maniera artigianale [...]. Perciò il cosiddetto artista è una sopravvivenza ridicola dell'artigianato: egli si vergogna di quel glorioso passato” (VM, p. 181).

Il sublime testuale

L'incontro con lo sterminato *corpus* degli scritti di Andrea Emo produce una vertigine, uno smarrimento, un sentimento di perdita dell'io che è esattamente l'esperienza del sublime, così come è stata descritta da Burke e da Kant. C'è un'enorme sproporzione tra le nostre possibilità di lettura e la vastità di questo materiale, che si presenta per di più privo di qualsiasi aspetto paratestuale. Non ha titoli, non è diviso in paragrafi, ed è solo in apparenza frammentario, perché presenta invece una continuità di sviluppo testuale estremamente coerente. Negli ultimi quaderni tende a escludere perfino i capoversi e, come nei romanzi di Beckett e di Bernhard, salta gli accapo. Questa colossale massa testuale è informe, sproporzionata rispetto a qualsiasi scopo, genera uno stupore in cui regna un certo grado di orrore, è terribile anche nei suoi contenuti che sono molto spesso oscuri e incerti, è spaventosa perché sorretta dalla potenza di un pensare inarrestabile che si è espresso per più di mezzo secolo in una totale solitudine e inaccessibilità, trattando ogni aspetto della cultura ma ruotando sempre intorno a un unico problema, quello di un pensare che si realizza negandosi.

Ciò che sgomenta è che questo *corpus* non è l'opera di un pazzo, di un outsider o di un eremita. Emo è non solo in un rapporto di presa diretta con gli eventi storico-sociali e con la letteratura filosofica a lui contemporanea, ma ne prevede con sorprendente acutezza gli esiti. Ci si chiede se la teoria dialogica del critico russo Michail Bachtin, secondo cui la cultura non può fare a meno dell'ascolto e del riconoscimento, sia adeguata a rendere conto della titanica impresa di Emo.³⁷ Questi non ha avuto bisogno dello sguardo dell'altro per completare la percezione di se stesso: eppure la sua opera non ha quel

carattere spettrale che Bachtin attribuisce agli autoritratti e alle autobiografie. Anzi avviene un fenomeno paradossale: proprio il fatto di essere chiusa e concentrata ermeticamente su se stessa, la trasforma in *qualcosa* che ha una sua consistenza ontologica. Per Bachtin, senza la partecipazione altrui, l'io è di per sé irreali: il centro dell'esperienza è dislocato all'esterno, nella coscienza e nel sentire dell'altro. Per Emo è esattamente il contrario: egli acquista la sua *vnenachodimost'* (essotopia o extralocalità), per adoperare la parola di Bachtin, sottraendosi a ogni forma di socialità, senza orgoglio o superbia, perché questa si nutre della propria negazione.

Il fatto che un *corpus* testuale così importante sia rimasto escluso da qualsiasi ricezione – per l'ostinata e incrollabile volontà del suo autore – costituisce di per sé un fenomeno sociologico di inaudito interesse. Sopra lo spettacolo culturale della ricezione immediata, che è sempre affannosamente alla ricerca dell'attualità e del successo mediatico, c'è un'altra realtà che, pur essendo prodotta da un solo individuo in totale solitudine e senza nessuna mediazione editoriale, professionale o anche solo amichevole, ha la medesima dignità ontologica. Non si tratta soltanto di esoterismo, ma di una scelta deliberata di inaccessibilità, che crea un abisso ancora più irraggiungibile dell'inconscio freudiano, il quale almeno si manifesta attraverso le formazioni di compromesso. Se l'estetica può essere paragonata all'inconscio della società, il *corpus* di Emo è simile a uno specchio, posto a una profondità inarrivabile, che riflette ciò che sta alla superficie. Al tempo tirannico del mondo Emo contrappone un altro tempo speculare, ma opposto, che nessuno può vedere e che soltanto lui conosce. “L'abolizione dello scopo, della finalità, in una parola l'abolizione del futuro [...] è la instaurazione di un presente eterno” (SM, p. 78).

Il sublime del world wide web

Emo ha avvertito con molto anticipo la percezione, divenuta sempre più diffusa presso gli storici dopo il 1968, che l'avvenire sia diventato un orizzonte chiuso, che il presente acquisti un'importanza assoluta e che il passato si configuri non più come racconto, ma come memoria. Su questa centralità del presente è fondata la nozione di *transito* intesa come passaggio dallo stesso allo stesso.³⁸ Più recentemente è stato lo storico francese François Hartog a introdurre il termine “presentismo” nella filosofia della storia, intendendo con esso un regime di storicità in cui l'esperienza del tempo è focalizzata su un presente perpetuo, costantemente sfuggente e ciononostante immobile.³⁹

Con l'avvento di Internet, questo fenomeno ha subito un'enorme accelerazione: tutto è ormai insieme immediatamente disponibile e nello

stesso tempo estremamente precario, perché qualsiasi contenuto può essere eliminato in qualsiasi momento schiacciando semplicemente un tasto. Il *world wide web* ci offre l'esperienza di un sublime tecnologico senza comune misura con tutto ciò che l'uomo ha creato finora. Qui Emo si rivela come il pensatore che è in presa diretta con la società digitale, perché per lui l'eterna presenza coincide con un eterno annullamento. Internet è in effetti nello stesso tempo l'affermazione globale e immediata dell'intero patrimonio culturale dell'umanità e il suo sprofondamento in un abisso inconcepibile per la mente umana: "L'essenza dell'istante è l'abolirsi" (SM, p. 97). Con Internet, Emo condivide anche la distruzione dell'unità formale dei testi, la loro frammentazione illimitata e l'impossibilità assoluta di avere una conoscenza limitata, e perciò certa, di alcunché.

È paradossale che sia proprio l'idealismo, spogliato delle sue pretese sistematiche e della sua pretesa trascendentale, a fornire gli strumenti concettuali adatti a pensare Internet e la nostra condizione nel mondo della globalizzazione.

L'infantilizzazione dell'umanità

L'estetica italiana del sublime trova il proprio coronamento nella vasta opera di Giorgio Agamben: essa è l'oggetto di un approfondimento filosofico di altissima qualità, ma ottiene al contempo un riconoscimento mondiale che solo l'opera di Pirandello, attraverso la letteratura, era riuscita a conseguire.

Il lavoro di Agamben si può distinguere in due fasi: la prima è focalizzata su una filosofia della storia che considera l'avvento della modernità come la perdita dell'esperienza e l'infantilizzazione dell'essere umano. Nella seconda fase, il degrado della civiltà, le cui origini remote risalgono al Cinquecento, si configura come un'involuzione della condizione umana la quale regredisce verso la bestialità. A differenza di quello di altri critici della civiltà occidentale, il suo approccio si caratterizza per un estremismo che appartiene alla sensibilità estetica del sublime e fin dall'inizio si preclude la possibilità di qualsiasi esito consolatorio ed edificante. Nella seconda fase del suo pensiero è rimarchevole la capacità di inserire in una trama teorica di alto profilo alcuni eventi storici del Novecento (come la Shoah) e dei primi anni del nuovo millennio (come la politica americana dopo l'11 settembre 2001).

La chiave per comprendere la prima fase del suo pensiero è fornita dal volume *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia* (1978), che inconsapevolmente sviluppa e radicalizza un'intuizione del filosofo spagnolo José Ortega y Gasset, espressa nel saggio *La disumanizzazione dell'arte*,⁴⁰ secondo il quale l'Europa è entrata nella fase della puerilità. Il trionfo dello sport, il culto del corpo, la passione per il

gioco, l'invasione della pubblicità, l'infatuazione per la frivolezza costituivano già per Ortega i segni di una regressione della civiltà che si ritraeva dinanzi all'acquisizione della maturità e preferiva trastullarsi in bambocciate e scempiaggini. Per Ortega, questo processo degenerativo ha già toccato ampiamente l'arte, la quale, mettendo in ridicolo se stessa, esprime involontariamente quell'odio verso la cultura, la scienza, la politica e verso ogni forma di eccellenza che, in modo sotterraneo, corrode le radici della società moderna.

Scrivendo cinquant'anni dopo Ortega, Agamben ritiene che siamo ormai nel "paese dei balocchi" descritto da Carlo Collodi nel suo famosissimo romanzo *Le avventure di Pinocchio* (1883), una repubblica infantile in cui "in mezzo ai continui spassi e agli svariati divertimenti, le ore, i giorni, le settimane, passavano come tanti baleni" (p. 65). Il libro di Agamben esce due giorni dopo il sequestro di Aldo Moro da parte delle Brigate rosse (16 marzo 1978), che segna il punto culminante di un decennio – caratterizzato dalla decomposizione della società italiana e dal susseguirsi di contestazioni, scioperi, violenze, stragi, attentati e rapimenti – comunemente definito con l'espressione "anni di piombo". Ma Agamben non risulta minimamente colpito dalla drammaticità degli eventi, cui implicitamente non riconosce lo statuto di veri avvenimenti storici. Se infatti una condizione della storia è l'*esperienza*, questa gli sembra essere venuta meno da moltissimo tempo: per lui, "la giornata dell'uomo contemporaneo non contiene quasi più nulla che sia ancora traducibile in esperienza", bensì solo "una farragine di eventi – divertenti o noiosi, insoliti o comuni, atroci o piacevoli – nessuno dei quali è però diventato esperienza" (pp. 5-6). La condizione dell'*esperienza*, quindi, non è la conoscenza, ma l'autorevolezza: essa non è connessa con qualcosa di straordinario e di meraviglioso, come presso i surrealisti, bensì ha un rapporto di coappartenenza con la quotidianità. Ma a partire dal momento in cui nessuno è più autorevole, anzi tutti cercano di sbarazzarsi dell'autorevolezza in ogni modo possibile, gli eventi accadono fuori dall'essere umano, il quale prova sollievo nell'esserne esonerato. Rispetto agli anni in cui è stato scritto, *Infanzia e storia* va assolutamente contro corrente. Non solo critica il movimento della contestazione e il "giovanilismo", ma anche le generazioni precedenti dei padri e dei nonni, accomunati ai figli da "un'identica espropriazione dell'esperienza" (p. 8). Gli anni sessanta e settanta non hanno apportato nessuna liberazione, bensì solo labirinti per topi e gente infantile, nel senso letterale della parola, incapace cioè di passare dalla conoscenza della lingua all'articolazione di un discorso sensato.

La tesi di Agamben sembra essere ispirata da un romanzo dello scrittore polacco Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*,⁴¹ che descrive appunto la regressione di un trentenne all'immaturità dell'adolescenza, a un mondo bambinesco in cui le istituzioni cospirano tra loro per impedire la crescita e

l'acquisizione di un qualsiasi tipo di grandezza. La puerilità è la condizione in cui tutti i poteri vogliono costringerci. È singolare che Gombrowicz stabilisca una relazione tra puerilità e vita di campagna: “Esistono sulla terra luoghi più o meno puerili, ma una proprietà rurale è forse il più puerile di tutti. Qui i padroni vivono introducendosi e conservandosi nel bambino, qui ciascuno è un bambino per l'altro” (p. 275). In effetti, in ognuno di questi pensatori italiani del sublime è presente un aspetto antropologico che li riconduce alla vita rurale. Trova un'ennesima conferma l'intuizione di Hermann Keyserling, secondo il quale nel modo di essere di molti italiani resta radicato un legame profondo con la terra e la campagna.

Giorgio Agamben trova nella storia della filosofia moderna le premesse filosofiche su cui si basa l'infantilizzazione. Essa ha le sue radici speculative già in Descartes e nella nascita della scienza moderna, che introduce la pretesa di prevedere e calcolare lo svolgersi degli eventi, riducendo per quanto possibile l'intervento dell'imponderabile: l'esperimento prende così il posto dell'esperienza, nella quale la conoscenza procede con la capacità di gestire in modo creativo contingenze casuali. La maturità e l'autorevolezza che ne derivano si fondano sull'esperienza, cioè sull'abilità di immaginare soluzioni creative a situazioni e a problemi del tutto inaspettati. L'imponderabile e l'incalcolabile possono assumere l'aspetto ora del miracolo, ora del trauma, ma se li si elimina completamente, la vita non vale la pena di essere vissuta.

Qui appare, nel discorso di Agamben, una strana incongruenza: sono stati proprio gli anni sessanta e settanta – che egli tanto disprezza – a creare, attraverso la comunicazione di massa, le premesse di un mondo in cui “l'impossibile” diventa reale. Nel mondo rurale, nel quale il sapere si trasmette attraverso la favola e il proverbio, non capita mai nulla di nuovo e il tempo ha un andamento circolare che si modella sulla base del succedersi delle stagioni. Ricollegandosi a Lévi-Strauss, Agamben introduce la distinzione tra società fredde a storia stazionaria da una parte e società calde a storia cumulativa dall'altra, privilegiando le prime rispetto alle seconde (pp. 64-88). Le prime sarebbero caratterizzate dal rito, le seconde dal gioco: “Il primo fissa e *struttura* il calendario, il gioco, al contrario, [...] lo altera e *distrugge*” (p. 67). Nel primo i morti diventano antenati mediante i riti funebri, nei secondi i bambini diventano adulti mediante i riti di iniziazione. Nelle società calde questo passaggio non avviene, per cui i morti restano larve e i bambini restano infanti. Le società diacroniche sarebbero perciò società infantili e incapaci di liberarsi dai fantasmi del passato; le fredde, società adulte e capaci di trasmettere l'eredità del passato in tutta la sua autorevolezza. Ovviamente Agamben condivide, con tutti i pensatori del sublime esaminati in questo capitolo, il massimo disprezzo per l'istituzione universitaria, che sarebbe il luogo di convergenza tra il paese dei balocchi e il

museo delle larve (p. 88).

Tra la società fredda, che per Agamben non è solo quella delle civiltà primarie ma anche quella dell'antica Grecia, e la società calda, quella attuale dell'infantilizzazione, del gioco e della comunicazione, manca la società veramente storica, rettilinea e irreversibile, cioè quella moderna basata sull'azione individuale e collettiva, sul lavoro e sulla produzione, sullo sviluppo e sul progresso. Questa, per Agamben, è connessa con una falsa concezione del tempo, che è sorta col cristianesimo e si è laicizzata nella modernità, una costruzione artificiosa che rende impossibile la vera esperienza basata sull'“attimo della decisione autentica”, così come è stata pensata da Benjamin e da Heidegger. L'incongruenza deriva dal fatto di ritenere la società in cui egli vive, quella italiana degli anni settanta, una società calda a storia cumulativa: vedendo quel periodo col senno di poi, essa appare invece già come una società fredda, cristallizzata, in cui nulla di essenziale può più capitare, ma in cui non esistono riti, bensì solo spettacoli. È una società fredda per così dire post-istorica, una terza categoria per la quale Agamben non trova un nome, e che tuttavia descrive molto bene quando si sofferma sullo scarto tra il sapere e la sua trasmissibilità: nel mondo attuale, popolato da bambini e da larve, “il presente, impietrito in una *facies* arcaica, è sempre già maceria, mentre il passato, nella sua straniata maschera moderna, non è più che un monumento del presente” (p. 141). Questo immobilismo spettrale è più evidente in Italia che altrove, nonostante l'eccitazione parossistica degli “anni di piombo”, durante i quali queste righe sono state scritte: “Nulla qui si è esaurito, perché nulla è ancora cominciato: non vi è inizio perché tutto comincia dalla fine. Conseguentemente in questa cultura tutte le tradizioni sono false, tutte le autorità convinte di menzogna; ma, altrettanto immediatamente, tutti i richiami al nuovo ricadono indietro nel passato, tutte le demistificazioni sono mistificanti”.

L'ultimo filosofo a sapere cosa sia l'esperienza è stato, secondo Agamben, uno scrittore del Cinquecento, Michel de Montaigne, perché in lui soggettività e conoscenza non si sono ancora separate. A partire dal momento in cui la soggettività, con Descartes, rifiuta la dimensione empirica e diventa trascendentale, ogni rapporto tra l'esperienza e il sapere cessa. Agamben segue perciò lo stesso cammino di Andrea Emo: spoglia lo spirito, l'*esprit*, il *Geist* della filosofia moderna, del suo carattere intrinsecamente razionale, e lo riconduce alla mera fattualità naturale. Sotto questo aspetto, il suo percorso intellettuale è tipicamente italiano: nel momento della crisi, si getta via la storia e si fa appello alla natura. In fondo, è la medesima strada su cui stanno Colli, Gargani e gli altri nipotini di Pirandello; Agamben però si muove con una sottigliezza ermeneutica eccezionale. Mentre gli altri buttano il bambino con l'acqua sporca, cioè precipitano in una forma di oscurantismo autodistruttivo anticulturale e antintellettuale, egli cerca di non cadere in

questa trappola e rivendica – almeno in questa prima fase del suo pensiero – la superiorità e l'autorevolezza del pensare filosofico.

La sua posizione non ha niente a che fare con il misticismo, il neoplatonismo, l'esoterismo: su questo punto si trova d'accordo con Eco, che raggruppa tali tendenze sotto l'espressione "semiosi ermetica". L'apologia del silenzio, dell'ineffabile, dell'indicibile, che hanno costituito nell'antica Grecia il "segreto" dei misteri eleusini e sono oggi il luogo comune della new age, sono complici dell'ammutolimento infantile in cui la società dei consumi sprofonda i suoi clienti. Per Agamben l'infanzia non è affatto un paradiso perduto, ma uno stato di minorità, una condizione da cui bisogna uscire passando dalla lingua al discorso, dal semiotico al semantico, dalla semplice conoscenza delle parole alla loro articolazione significativa. Tuttavia questo passaggio non è qualcosa di definitivo e irreversibile, come crede l'evoluzionismo, per il semplice fatto che l'essere umano nasce come in-fante e non come parlante.

Non è nemmeno qualcosa di cronologicamente determinabile, perché l'essere umano conserva una doppia eredità, che rende sempre possibile la ricaduta nel balbettio dell'infanzia. Tutto si gioca sul crinale tra il mugolare infantile e l'azione parlante dell'adulto. Fra l'uno e l'altra c'è un salto, un abisso, strettamente connesso con l'immaginazione e la morte, con l'impossibilità di possedere l'oggetto del desiderio e con la consapevolezza della finitudine e dell'estinzione. Questo luogo è appunto *sublime*: esso non è più soltanto la natura, come per gli altri autori trattati in questo capitolo, ma non è nemmeno la cultura con i suoi canoni e le sue istituzioni.

La bestializzazione dell'umanità

Nella seconda fase del pensiero di Agamben, che comincia coi primi anni novanta, il degrado della civiltà si presenta non più semplicemente come una infantilizzazione, ma come una bestializzazione. In questo ulteriore sviluppo, si approfondisce quella tendenza naturalistica che caratterizza tutti i pensatori di questo capitolo. Il modello archetipico di tale orientamento è l'opera di Giovanni Battista Della Porta *De humana physiognomonia* (1586) che, trovando puntuali corrispondenze tra i volti umani e le teste di alcuni animali, getta le basi della fisiognomica.

Il libro che contiene la chiave per interpretare molti altri testi del secondo ventennio della produzione di Agamben è *L'aperto. L'uomo e l'animale* (2002),⁴² che attraverso la lettura delle opere di Alexandre Kojève, Jakob von Uexküll e Martin Heidegger fornisce un quadro di grande sottigliezza filosofica della condizione animale. Il punto di partenza è ancora l'ammutolimento, l'afasia, il venir meno del linguaggio, che costituiscono

fattori discriminanti tra l'essere umano e l'animale: o l'uomo ha il linguaggio, oppure semplicemente non è. Naturalmente, il mondo è zeppo di parole come non mai: i mezzi di comunicazione di massa hanno creato un frastuono assordante, ma questo immondo bailamme ha annullato del tutto la funzione del linguaggio, distruggendo la possibilità che esso si faccia azione nel senso pieno della parola; nessuno ha più le credenziali di rappresentante della cultura italiana o dello spirito europeo o di un destino collettivo, scrive Agamben nel saggio *Mezzi senza fine. Note sulla politica* (1996, p. 96).

Ricollegandosi alla distinzione fatta dal mondo greco antico tra *bíos* (la condotta umana della vita nel suo senso etico, dotata di una forma e di un senso) e *zoé* (la vita intesa in senso naturalistico che accomuna uomini e animali), Agamben sostiene che già da molto tempo la possibilità del *bíos* è venuta meno. La prima guerra mondiale, i campi di concentramento, i numerosi genocidi del ventesimo secolo anticipano un degrado che si manifesta in tutta la sua virulenza a partire dalla prima guerra dell'Iraq: "È chiaro per chiunque non sia in assoluta malafede, che non vi sono più per gli uomini compiti storici assumibili o anche soltanto assegnabili" (LA, p. 79). La cultura, che Burckhardt considerava ancora come una grande potenza, si è trasformata in uno spettacolo o in un'esperienza privata, privi di qualunque efficacia. La politica si è ridotta a essere la gestione della "nuda vita", cioè dell'animalità dell'essere umano, nei suoi tre aspetti di patrimonio genetico, economia globale e ideologia umanitaria. Ciò significa che lo stato di diritto è in pericolo ovunque e che non esiste più alcuna garanzia giuridica internazionale: lo stato d'eccezione ha raggiunto un dispiegamento planetario. Oggi "la differenza tra l'animale e l'umano, così decisiva per la nostra cultura, minaccia di cancellarsi" (p. 18).

Ma cosa significa essere un animale? E, più specificatamente, un essere umano che è diventato un animale? Le figure che esemplificano questa privazione di umanità sono i reclusi nei campi di concentramento, i profughi, gli ultracomatosi: è su costoro che si concentra l'attenzione della biopolitica. Essi sono le avanguardie di una condizione che tende a estendersi a tutti, l'esempio di una vita separata ed esclusa da se stessa.

L'analisi filosoficamente più acuta della condizione umana è quella fornita da Heidegger nel corso del semestre invernale 1929-1930, sulla quale si era già soffermata nel 1992 Maria Teresa Ricci.⁴³ Secondo il filosofo tedesco, mentre l'essere umano è formatore di mondo, l'animale è "povero di mondo"; il suo modo di essere è lo stordimento (*Benommenheit*). Questo termine si presta benissimo a descrivere la situazione dell'uomo contemporaneo, che è insieme intontito, impedito e assorbito, privo della capacità di entrare in rapporto con qualcosa o con qualcuno: è "aperto" a una non-relazione, nel senso che è eccitato e scosso da qualcosa di esterno, ma opaco e spento a ogni esperienza. Perciò non può agire né avere una condotta, ma solo comportarsi

in un ambiente che non arriva mai a costituire un mondo. A questo proposito, Agamben riferisce un noto esperimento di laboratorio fatto su un'ape posta dinanzi a una coppetta di miele: se dopo che ha cominciato a succhiare le si recide l'addome, l'ape non se ne accorge e il miele continua a scorrere dal suo corpo aperto. Tale esperimento assume il significato paradigmatico della condizione umana in una società in cui non abbiamo a che fare solo più con bambini, ma con esseri storditi, eccitati e torpidi nello stesso tempo! "Da una parte" scrive Agamben "lo stordimento è una apertura più intensa e trascinate di qualsiasi conoscenza umana, dall'altra esso, in quanto non è in grado di disvelare il proprio disinibitore [cioè il proprio portatore di significato], è chiuso in una opacità essenziale" (LA, p. 62). Con altre parole, si potrebbe dire che da un lato l'uomo è aperto a ogni tipo di intossicazione e di dipendenza, dall'altro è murato in se stesso e inaccessibile a ogni comunanza. Un essere simile è capace di tutto e imputabile di niente!

Fin qui la tesi di Agamben è estremamente lucida e chiara. L'argomentazione diventa più incerta quando introduce l'apostolo Paolo, Walter Benjamin e l'eresiarca Basilide. Nel primo la condizione animale può capovolgere in una struggente attesa messianica di salvezza: la prospettiva è così completamente rovesciata e la prossimità con la *zoé* animale acquista il significato di un riscatto dalle menzogne del *bíos*, come in Pirandello. In Benjamin ci sarebbe una "dialettica in stato di arresto" tra natura e cultura. Infine in Basilide lo stordimento e l'istupidimento, chiamato la "grande ignoranza", avrebbero anche un valore, perché impedirebbero a chi è più prossimo all'animalità che all'umanità di desiderare cose impossibili, completamente al di fuori della sua portata, "come un pesce che voglia pascolare con le pecore sui monti"! In questo caso la civiltà e la cultura restano preservate dall'invidia e dalla gelosia, perché cadono completamente al di fuori dell'orizzonte degli uomini bestializzati!

Morire dal ridere

Se, come diceva Napoleone Bonaparte, "dal sublime al ridicolo non c'è che un passo", questo è compiuto da Agamben nel libro *La comunità che viene* (2001), nel quale, con una strategia ironica che presenta sorprendenti affinità con Vattimo, egli si prende gioco del progressismo bonaccione, dell'umanitarismo caritatevole, nonché dei cosiddetti "movimenti antagonisti". Come è noto, la parola "comunità" ha in sociologia un significato ben preciso, che è stato teorizzato da Ferdinand Tönnies in *Comunità e società*:⁴⁴ Tönnies contrappone la prima, intesa come organismo vivente, che implica una profonda convivenza sentimentale, intima ed esclusiva, basata su esperienze comuni di natura emozionale, alla seconda

intesa invece come un organismo artificiale, in cui gli individui rimangono separati e sono collegati tra loro unicamente da interessi e rapporti contrattuali. Ora è evidente che nella prospettiva di Agamben nessuna comunità è possibile tra esseri infantili o addirittura bestializzati. Perché allora introdurre questo termine, così sociologicamente e politicamente compromesso, in un titolo che suona addirittura come uno slogan escatologico? Perché rispolverare una categoria sociologica di carattere naturalistico, che certamente è in perfetta consonanza col vitalismo familiare e campagnolo dell'esperienza italiana del sublime, ma va in una direzione opposta rispetto alla critica della società italiana, che Agamben considera indegna e indecente? Da chi è formata questa nuova comunità differente dalla vecchia, che aveva profonde radici etniche?

La risposta è veramente beffarda: non da gente che sia tenuta insieme da qualcosa (il sangue, la terra, una fede, una concezione del mondo, una scelta, una classe, una lotta ecc.), ma da gente *qualunque*, privata di ogni identità, soggettività e cultura, e ridotta alla condizione animale. E la determinazione sociologica di questa nuova umanità – si fa per dire – per Agamben oscilla tra la piccola borghesia, il popolo ebraico e la massa indistinta dei profughi e dei rifugiati. Ma annegando tutti costoro nel sublime della “nuda vita”, egli certo non può aspettarsi che essi si riconoscano nell'immagine che propone loro, perché in realtà tutti loro hanno vite “molto vestite”: la piccola borghesia che è sul punto di essere completamente proletarizzata dai processi di globalizzazione, sa benissimo cosa vuole; il popolo ebraico, che è diventato uno dei pochi gruppi sociali interessati allo sviluppo del sapere, non è certo disposto a vedere nel proprio futuro il ripetersi delle persecuzioni di cui è stato oggetto in passato; quanto ai profughi e ai rifugiati, essi non sono affatto una massa indistinta, ma hanno lingue, tradizioni, culture e vicende molto particolari e differenti, tanto individuali quanto collettive, che occorre studiare ed esaminare con la più grande attenzione. Il paradosso in cui cade Agamben è allora il medesimo in cui è caduto Gargani: quello di essere il portatore del *cupio dissolvi* del filosofo contemporaneo, che come lui stesso dice si sente un “sopravvissuto”, specie se scrive in italiano (p. 92). Fatto sta che il naturalismo non fornisce le premesse per tramandare “ciò che più importa”: l'insensatezza dell'esistenza naufraga in quell'ultima insensatezza che è la morte.

L'esperienza italiana del sublime sta, in ultima analisi, nella presa di coscienza del crollo delle ambizioni della filosofia e della cultura avvenuto nel Sessantotto: fino ad allora esse avevano, bene o male, fondato la legittimità del potere politico, mantenuto l'effettualità sociale del sapere scientifico, fornito delle forti motivazioni a quanti intraprendevano le professioni colte e reso governabile la società attraverso il ricorso a principi generali dotati di una validità universale. Mentre Agamben pubblica *Infanzia*

e storia, il bibliofilo Roberto Palazzi fonda una rivista, stampata a proprie spese in esemplari numerati, che si intitola *Futilità*, esce ogni cinque mesi fino al 1980, e dà particolare rilievo alla rappresentazione degli animali (gufi, civette, topi ecc.): anche lui non riuscì a sottrarsi al richiamo naturalistico, che si presenta come un malinconico congedo della cultura da ogni pretesa di ergersi a guida etico-politica.⁴⁵ La consapevolezza di quanto sia futile il sapere, vissuta con profonda amarezza da Palazzi e da tutti i personaggi concettuali di questo capitolo, ha anche però un risvolto umoristico, che era già stato colto dallo scrittore inglese William Gerhardie nel romanzo *Futilità*, da cui probabilmente Palazzi trasse il nome del suo lavoro editoriale. Questo romanzo ha per argomento la Rivoluzione russa e contiene passi di irresistibile comicità: “V'erano alcuni contadini” scrive Gerhardie “che non conoscevano la parola *rivoluzione* e pensavano che fosse una donna che voleva sostituire lo zar; altri volevano una repubblica con uno zar, e altri ancora interpretavano la parola *repubblica* come *rez-publiku*, pensando che significasse *fare a pezzi il pubblico*”.⁴⁶

Il sublime italiano ritorna così al punto da cui era partito con Pirandello. Tra i primi ad accorgersene è Giulio Ferroni con lo studio *Il comico nelle teorie contemporanee*,⁴⁷ che reca come epigrafe una frase di Marx, secondo la quale nel mondo antico Luciano consentì all'umanità dell'epoca di separarsi *gioiosamente* dal suo passato.

Sulla strada ermeneutica aperta da Ferroni si pone molti anni dopo Alessandro Baricco, che conclude la vicenda estetica del sublime italiano: morire sì, ma dal ridere! Nel libro *Il genio in fuga*, Baricco analizza il dissolvimento della soggettività e il precipitare di ogni individualità nell'immediatezza del puro fatto musicale nelle tre opere italiane di Mozart, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*, e nell'opera buffa di Rossini.

Sparisce l'universo del “serio” e la possibilità dell'azione. Tutto è ridotto a una immediatezza insensata, dominata da un desiderio anonimo e da una comunicazione senza dialogo: la “nuda vita”, vertiginosamente naturale, è quella di “servette, padroni gottosi, denaro, matrimoni, desideri”.⁴⁸ I personaggi sono completamente spossessati da se stessi, come nei versi cantati da Cherubino, “Ricerco un bene / fuori di me, / non so chi 'l tiene, / non so cos'è”, e nella famosissima aria delle *Nozze di Figaro*:

Non so più cosa son, cosa faccio,
or di foco, ora sono di ghiaccio,
ogni donna cangiar di colore,
ogni donna mi fa palpitar.

Solo ai nomi d'amor, di diletto,

mi si turba, mi s'altera il petto
e a parlare mi sforza d'amore
un desio ch'io non posso spiegar.

Parlo d'amor vegliando,
parlo d'amor sognando,
all'acque, all'ombra, ai monti,
ai fiori, all'erbe, ai fonti,
all'eco, all'aria, ai venti,
che il suon de' vani accenti
portano via con sé.

E se non ho chi m'oda,
parlo d'amor con me!

Qui il “fondo della vita” di Colli, il “buio profondo della carne” della Cavarero, la “fede nel nulla” di Emo, la “nuda vita” di Agamben sono spogliati da ogni pathos e ricondotti alla dimensione empirica del sublime italiano: Cherubino rappresenta un orizzonte psichico completamente disgregato, in cui la comunicazione si trasforma in un canto anonimo che si rivolge a se stesso.

Non diversamente il don Giovanni di Mozart è l'autoannullamento comico del mito. Osserva giustamente Baricco che egli ha l'aspetto di una forza impersonale, nella quale il desiderio si autodistrugge. Ecco “la comunità che viene” formata da gente qualunque: “Se trovi in piazza / qualche ragazza / teco ancor quella / cerca menar”, per poi concludere: “Ah la mia lista / doman mattina / d'una decina / devi aumentar”.

Ma non siamo arrivati ancora alla fine della lunga vicenda del sublime vitalismo italiano. Essa si conclude davvero e in gloria con le bellissime pagine che Baricco dedica a Rossini. Qui la “filosofia dell'espressione” di Colli si capovolge in apologia dell'inespressivo: la parola diventa incomprensibile, si trasforma in puro materiale fonetico, non esprime né comunica più nulla. Le vicende diventano mere accidentalità casuali. Il posto della melodia è preso dal ritmo che a Baricco pare “il più primitivo degli istinti”: gli esseri umani sono trasformati in puri fatti musicali. C'è una specie di black-out della soggettività, che consente il salto definitivo e irrimediabile in quel “fondo della vita” che Colli considerava inaccessibile. Il mondo accade senza la mediazione di chicchessia. Rispetto all'essere qualunque di Agamben, è stato compiuto un passo decisivo: la pura e semplice scomparsa di chiunque in quella che Stendhal definiva “una follia organizzata e completa”.⁴⁹ Dopo Rossini, forse solo Totò, il cosiddetto “principe clown” del cinema italiano, saprà interpretare in modo altrettanto sublime l'inconsistenza, la vacuità, la cialtroneria e la gaglioffaggine. Il fatto che tutti

questi caratteri ritornino nei decenni successivi rientra proprio nella dimensione quasi archetipica che il primordiale e il naturalistico hanno nel modo di essere italiano, come aveva ben visto Keyserling.

Partiti dall'esigenza di compiere una riflessione che pensi il conflitto in un modo più energico di quanto non faccia il pensiero *fuzzy* di Eco e il "pensiero debole" di Vattimo, senza tuttavia ricadere nella dialettica o nell'organicismo, i nipotini di Pirandello finiscono per descrivere un mondo in cui non esiste più la possibilità di un conflitto, perché il "nemico" ha stravinto, lasciando solo il brivido del terrore, il rossore della vergogna, ma ancora meglio la convulsione di una risata infinita.

Eppure scrive Andrea Emo: "Chi prende sul serio la sua comicità? La comicità che si prende sul serio non è più nulla – è tragica" (QM, p. 165).

1 - Giuseppe Sertoli, *Presentazione a Edmund Burke, Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1985.

2 - Hermann Graf Keyserling, *Das Spektrum Europas*, Heidelberg, Kampmann Verlag, 1928.

3 - Mario Perniola, *Estetica contemporanea. Un panorama globale*, Bologna, il Mulino, 2011.

4 - Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied, Luchterhand, 1962 (trad. it. a cura di A. Illuminati, F. Masini, W. Perretta, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari, Laterza, 1971).

5 - George Mosse, *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, New York, Howard Fertig, 1975 (trad. it. a cura di L. De Felice, *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna, il Mulino, 2004).

6 - Mario Perniola, *Miracoli e traumi della comunicazione*, Torino, Einaudi, 2009.

7 - Immanuel Kant, *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie* (1796), (trad. it. a cura di G. De Flaviis, "D'un tono da signori assunto di recente in filosofia", in *Studi sul criticismo*, Roma-Bari, Laterza, 1991).

8 - Mario Perniola, *Transiti. Come si va dallo stesso allo stesso*, 2a ed., Bologna, Cappelli, 1989 (nuova edizione col titolo *Transiti. Filosofia e perversione*, Roma, Castelvecchi, 1998).

9 - Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France* [1790], Indianapolis, Liberty Fund Inc., 1982 (trad. it. a cura di M. Respinti, *Riflessioni sulla Rivoluzione in Francia*, Roma, Ideazione, 1998).

10 - Edmund Burke, *A Vindication of Natural Society* [1756], Indianapolis, Liberty Fund Inc., 1982 (trad. it. a cura di I. Capiello, *Difesa della società naturale*, Macerata, Liberlibri, 1993).

11 - Sally R. Munt, *Heroic Desire. Lesbian Identity and Cultural Space*, London-Washington, Cassell, 1998 e New York, NYU Press, 1998.

12 - François Guizot, *Histoire de la civilisation en France: depuis la chute de l'Empire Romain jusqu'en 1789*, Bruxelles, Société Belge de Librairie, Hauman et Comp., 1838.

13 - Barbara Claire Freeman, *The Feminine Sublime. Gender and Excess in Women's Fiction*, Berkeley, The University of California Press, 1995.

- 14 - María Zambrano, *La tumba de Antígona*, Madrid, Mondadori España, 1989 (trad. it. a cura di C. Ferrucci, *La tomba di Antigone*, Milano, La Tartaruga, 2001).
- 15 - Ingeborg Bachmann, “Undine geht”, in *Das dreißigste Jahr. Erzählungen*, München, Piper, 1961 (trad. it. a cura di M. Olivetti, “Ondina se ne va”, in *Il trentesimo anno*, Milano, Adelphi, 1999).
- 16 - Samuel Holt Monk, *The Sublime. A Study of Critical Theories in Eighteenth Century England* [1935], Ann Arbor, University of Michigan Press, 1960 (trad. it., *Il Sublime. Teorie estetiche nell’Inghilterra del Settecento*, a cura di G. Sertoli, Genova, Marietti, 1991).
- 17 - Lucio Russo, “L’espulsione della cultura dalle istituzioni educative”, in *Antasofia 2. Sapere*, Milano, Mimesis, 2003.
- 18 - Jan Vjaceslav Machajski, *Le socialisme des intellectuels*, Paris, Seuil, 1979.
- 19 - Philip Short, *Pol Pot. The History of a Nightmare*, London, J. Murray, 2004 (trad. it. a cura di E. Peru, *Pol Pot. Anatomia di uno sterminio*, Milano, Rizzoli, 2005).
- 20 - György Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1954 (trad. it. a cura di E. Arnaud, *La distruzione della ragione*, Torino, Einaudi, 1974).
- 21 - Cfr. *Ágalma*, 2008, 15.
- 22 - Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Stockholm, Bermann-Fischer, 1944 (trad. it. a cura di L. Mazzucchetti, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, Milano, Mondadori, 1994).
- 23 - Claudio Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963.
- 24 - D’ora in poi citato con sigla QM.
- 25 - D’ora in poi citato con la sigla SM.
- 26 - D’ora in poi citata con la sigla VM.
- 27 - D’ora in poi citata con la sigla DN.
- 28 - Giovanni Gentile, *Sistema di logica come teoria del conoscere*, I e II, Bari, Laterza & Figli, 1917-1922.
- 29 - Mario Perniola, *Estetica contemporanea. Un panorama globale*, cit.
- 30 - Maria Ludovica Lenzi, *Il sacco di Roma del 1527*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1978. Una cronaca efficace di quegli eventi si trova in Antonio Di Piero, *Il sacco di Roma. 6 maggio 1527: l’assalto dei lanzichenecchi*, Milano, Mondadori, 2003.
- 31 - Gino Benzoni, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell’Italia della Controriforma e barocca*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- 32 - Mario Perniola, “Intellettuali e potere nell’Italia della Controriforma”, in *Rivista di Estetica*, 1, 1979.
- 33 - Romeo De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 1978.
- 34 - André Chastel, *Le sac de Rome, 1527*, Paris, Gallimard, 1984 (trad. it. a cura di M. Zini, *Il sacco di Roma, 1527*, Torino, Einaudi, 1983).

- 35 - Mario Perniola, *Miracoli e traumi della comunicazione*, cit.
- 36 - Hannah Arendt, *The Human Condition*, New York, Doubleday & Co., 1959 (trad. it. a cura di S. Finzi, *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 2003).
- 37 - Michail Bachtin, *Estetika slovesnogo tvorcestva*, Moskva, Iskusstvo, 1979 (trad. it. a cura di C. Strada Janovic, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 2000).
- 38 - Mario Perniola, *Transiti. Come si va dallo stesso allo stesso*, cit.
- 39 - François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003 (trad. it. a cura di L. Asaro, *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, Palermo, Sellerio, 2007).
- 40 - José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* [1925], Madrid, Editorial Espasa, 1999 (trad. it. a cura di S. Battaglia, *La disumanizzazione dell'arte*, Roma, Luca Sossella, 2005).
- 41 - Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Warszawa, Rój, 1938 (trad. it. a cura di S. Miniussi, *Ferdydurke*, Torino, Einaudi, 1961).
- 42 - D'ora in poi citato con la sigla LA.
- 43 - Maria Teresa Ricci, "Heidegger e l'animale 'povero di mondo'", in *Filosofie dell'animalità*, a cura di M. Perniola e altri, Milano, Mimesis, 1992.
- 44 - Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft: Grundbegriffen der reinen Soziologie* [1884], Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1935 (trad. it. a cura di G. Giordano, *Comunità e società*, Milano, Edizioni di Comunità, 1979).
- 45 - Cfr. Mario Perniola, *Del terrorismo come una delle belle arti*, Milano, Mimesis, 2016.
- 46 - William Gerhardie, *Futility* [1922], London, Melville House, 2012 (trad. it. a cura di G. Celati, *Futilità*, Milano, Adelphi, 2003).
- 47 - Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.
- 48 - Alessandro Baricco, *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioachino Rossini*, Torino, Einaudi, 1997.
- 49 - Stendhal, *Vie de Rossini* [1823], Paris, Gallimard, 1992 (trad. it. a cura di M. Bongiovanni Bertini, *Vita di Rossini*, Torino, EDT, 1983).

L'ESTETICA DEL TRAGICO:
IL SERVO E LA MARIONETTA

Giansenio redivivus

La tragedia non ha mai avuto molta fortuna nella cultura italiana; le eccezioni più rilevanti sono rappresentate dalle opere di Federico Della Valle, Vittorio Alfieri e Alessandro Manzoni. Nell'Ottocento il suo posto fu occupato dal melodramma, il quale costituisce una forma d'arte che svolge una funzione sociale prossima a quella del romanzo popolare dell'epoca. L'esperienza del tragico ha tuttavia avuto da noi manifestazioni minoritarie, eppure profonde, connesse col protestantesimo: molto prima della Riforma di Lutero e di Calvino, nel dodicesimo secolo, Pietro Valdo e i suoi seguaci diedero infatti origine a piccole comunità ereticali nell'Italia settentrionale che la Chiesa cattolica non riuscì mai ad annientare; e in alcune regioni, come il Piemonte e la Toscana, il radicalismo spirituale valdese trova elementi di consonanza con il giansenismo, il quale a sua volta costituisce un aspetto importante, anche se rimosso, della sensibilità cattolica.¹ Un rapporto assai stretto lega il giansenismo con il sentire tragico, come viene espresso dal teatro di Jean-Baptiste Racine.²

Nella cultura italiana, il manifestarsi di una sensibilità tragica nel pensiero estetico passa attraverso la filosofia dell'esistenza, il cui precorritore seicentesco fu il francese Blaise Pascal, sostenitore del giansenismo. Nell'Ottocento questa sensibilità si esprime nel filosofo danese Søren Kierkegaard e nel romanziere russo Fëdor Michajlovic Dostoevskij, per poi trovare la sua formulazione più radicale nel filosofo tedesco Karl Jaspers. Ed è proprio attraverso lo studio di quest'ultimo, compiuto da Luigi Pareyson alla vigilia della seconda guerra mondiale nel suo volume *Karl Jaspers* (1940), che la nozione di tragico si inserisce nell'appassionante vicenda dell'estetica italiana della fine del secondo millennio.

Nel corso degli anni settanta e ottanta, Pareyson reagisce con la massima energia alle posizioni assunte dai suoi allievi Eco e Vattimo, ai quali implicitamente rimprovera di essere le nuove "anime belle" che "sotto l'apparenza della spregiudicatezza sono bisognose della leggerezza del vivere, e desiderose di una vita dolce, pacifica, senza inquietudini né tormenti".³ Queste stanno perciò sotto il segno del nichilismo e dell'"alleggerimento":

“Si tratta” dice Pareyson “di un nichilismo che nega tanto la divinità quanto la negatività [...] e che si presenta come un ateismo confortevole e consolatorio, privo di tratti sulfurei e insieme destituito di tragicità in quanto completamente al di fuori di ogni orizzonte religioso”. Pareyson perciò rovescia l’opposizione classica tra “spiriti forti” atei e libertini e “anime belle” pie e devote: per lui il postmoderno è appunto un nichilismo “pacificato nella sua tranquilla e modesta contentezza”, che sta al polo opposto della sfida, del rischio, della consapevolezza, in una parola della filosofia. Esiste una sostanziale affinità tra postmoderno e spiritualismo: entrambi sono caratterizzati da un’attitudine “compromissoria ed eclettica”; ciò che li accomuna è una strategia di minimizzazione del negativo. Non bisogna lasciarsi ingannare dall’affabilità e dalla socievolezza delle moderne “anime belle”; la loro “bontà” è per un verso inconsistente, perché “basata sull’incoscienza e leggerezza di gente così *simpatica* da sembrare incolpevole e innocente, ma in realtà superficiale e volubile, e per l’altro verso impotente, perché affidata a persone sensibili quanto si vuole, ma fragili e velleitarie, non sostenute dalla forza del carattere e dall’energia della volontà” (OL, p. 151). L’“anima bella” di oggi è un ateo, un nichilista completamente conciliato con la realtà e bisognoso di concretezza: è una negazione talmente universalizzata e totale del conflitto da identificarsi con la banalità! “*Il buon cuore* e i *nobili sentimenti* non impediscono l’infedeltà e l’inganno, la doppiezza e la crudeltà, e può essere che un atto di generosità incattivisca chi ne è oggetto, ingenerandovi una tacita colpevolizzazione con moto di ingratitudine e di ribellione” (OL, pp. 151-152).

La terribile vicenda storica attraversata dall’Italia negli anni settanta, che ha visto il dissolvimento di ogni certezza e il divampare di un conflitto sociale e generazionale che si è espresso in modo tanto più violento quanto più insensato, ha segnato profondamente anche il destino intellettuale e umano di Pareyson. Tuttavia, a differenza dei nipotini di Pirandello, i quali dinanzi alla destabilizzazione della civiltà e della cultura si sono rifugiati nella natura, in un empirismo vitalistico che si conclude in una comicità irrefrenabile dinanzi a tutti gli aspetti dell’esistenza, Pareyson segue una strada opposta ed enormemente più impopolare sia rispetto al comune sentire italiano, sia rispetto alla generale infantilizzazione e futilizzazione della vita promosse dall’Occidente.

I decenni settanta e ottanta sono, per lui, anni di solitudine e di emarginazione culturale, non dissimili da quelli vissuti da Guy Debord, pensatore francese e leader del movimento Internazionale Situazionista (1957-1969). Ciò che accomuna due individui tanto lontani ed estranei tra loro è proprio il disgusto e la nausea nei confronti del venir meno di ogni serietà, dove appunto questo termine deve essere inteso nel significato etimologico che Hegel diede alla parola tedesca *Ernst*, intesa come sinonimo

di *Kampf* (“battaglia”) e considerata parte essenziale del lavoro e della cultura. Essi hanno poi in comune anche un altro aspetto, che è completamente venuto meno in quel ventennio: condividono la presa di distanza nei confronti del mondo che Nietzsche definì con l’espressione “grande stile”, che è completamente differente sia dallo “stile da signore” ridicolizzato da Kant, sia dallo snobismo della marmaglia ricca e oziosa.⁴

Che cos’è davvero il tragico?

Per rendersi conto della grandezza della sfida rivolta da Pareyson ai suoi tempi, al suo Paese, ai suoi colleghi e ai suoi allievi, bisogna partire dall’idea di “tragico” elaborata da Jaspers nelle sue pagine dedicate a tale nozione (1947).⁵ Per il filosofo tedesco la vera coscienza del tragico non riguarda il dolore e la morte, né solo la fugacità e la transitorietà della vita umana. L’esistenza del tragico implica invece l’esperienza di un conflitto più grande di quello dialettico: infatti, mentre quest’ultimo viene superato in una conciliazione finale, l’esito del primo è necessariamente la catastrofe. Inoltre, un’altra condizione del tragico è la possibilità di agire: solo con la sua stessa azione l’essere umano crea una situazione tragica, la quale è indipendente dal successo o dallo scacco. Jaspers elabora quindi una nozione di tragico che per la sua radicalità non ha precedenti. Il tragico non sta nell’alternativa tra riuscire e soccombere, ma nell’acuto pensiero di chi vede l’autentico scacco nella più felice riuscita. Il dolore, l’insuccesso, la disgrazia fortuita, il desiderio di fallire, la rovina, la sofferenza inutile, la colpa evitabile, l’annientamento, il disastro, la totale devastazione non costituiscono di per sé situazioni tragiche, perché il tragico è indipendente dalla possibilità di un risultato positivo. La vera tragicità consiste nella consapevolezza che il *bene* e il *vero* sono destinati inesorabilmente a una rovina cui non possono sottrarsi in nessun modo, *anche quando vincono*. La sconfitta universale è senza eccezioni.

Jaspers confronta questa idea del tragico con tutto ciò che nella storia dell’Occidente è stato considerato tale, cominciando dalla tragedia greca, che costituisce il modello prototipico di ogni concezione della tragicità. Attraverso un’analisi serrata di quanto ci è rimasto delle opere di Eschilo e di Sofocle, arriva alla conclusione che, pur avvicinandosi più di qualsiasi altra opera drammatica all’esperienza del tragico, esse non sono veramente tragiche. Noi le conosciamo in modo incompleto e probabilmente esse dovevano concludersi con la fine dell’età tragica degli eroi e con il trionfo del diritto e dell’ordine. Certamente tragica è la frase di Edipo: “Chi mai sfuggì a un destino di sventura?”. Ma Edipo è veramente qualcuno che agisce, oppure solo la vittima di un destino inesorabile? Già nelle *Eumenidi* di Eschilo, che è

l'ultima parte di una tragedia giunta a noi completa, il tragico è una cosa del passato: il risultato è piuttosto una liberazione *dal* tragico, invece che una liberazione *nel* tragico.

Per Jaspers dunque nemmeno la tragedia greca è veramente tragica, e tutto ciò che è successivamente passato come tale gli appare assolutamente insufficiente e inadeguato rispetto alla sua idea di tragico. In particolare, il cristianesimo sembra a Jaspers refrattario a una coscienza tragica, perché, sebbene l'essere umano sia fin dall'inizio colpevole a causa del peccato originale, tuttavia c'è per lui una possibilità di redenzione, che distrugge il senso tragico di una rovina senza scampo. Per diverse altre ragioni né le tragedie moderne inglesi, francesi e spagnole, né quella filosofica tedesca sono all'altezza di una vera coscienza tragica.

La sfida più temeraria

Queste affermazioni di Jaspers sull'assenza del tragico nel cristianesimo costituiscono per Pareyson una sfida molto più seria e impegnativa di quella rivoltagli dai suoi allievi postmoderni. Tutto il suo lavoro filosofico dal 1973 fino alla sua morte avvenuta nel 1991, raccolto nel volume postumo *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza* (1995), può essere interpretata come una confutazione di Jaspers.

C'è un solo modo per sostenere che il cristianesimo è veramente tragico: porre la radice del male in Dio stesso o addirittura prima di lui. È questo il "discorso temerario" attraverso cui Pareyson approfondisce la propria riflessione sulla sofferenza. Contrariamente al neoplatonismo, che tende a identificare il male con la materia, Pareyson sostiene che il male è di natura spirituale, cioè richiede l'esercizio attivo della libertà: la sua positività è il movimento energico, robusto e devastante del nulla attivo e operoso. Ora, Dio si origina proprio da una lotta tra il bene e il male, nella quale tuttavia il secondo è sì sconfitto, ma non completamente abolito. Pareyson rifiuta l'identificazione metafisica tra Dio, il bene e l'essere: Dio, a suo avviso, non è *solo* positività, non è una positività compatta, arrotondata su stessa, immota nella sua chiusa identità. In Dio resta la presenza inquietante del male: "Si ha l'impressione che il male possa ancora costituire un pericolo, non certo da parte di Dio, la cui esistenza consiste appunto nella vittoria sul male, ma da parte di qualcun altro, che sopraggiunto, sappia trovare nel male che giace dimenticato e dormiente nelle profondità divine lo stimolo e il suggerimento a una nefasta reviviscenza e a una realizzazione disastrosa" (OL, p. 270). Questo qualcuno è l'uomo, che Pareyson definisce "il risvegliatore del male", "il vivificatore del nulla".

Questo sviluppo del pensiero di Pareyson che, tralasciando completamente

l'organicismo che ha caratterizzato la sua *Estetica* degli anni cinquanta, ritorna a confrontarsi con Jaspers, a prima vista sembra non appartenere più all'estetica, ma alla teologia. In realtà il movente che lo anima è di carattere estetico e, in ultima analisi, riportabile all'idea del "grande stile". Fra il tragico, come lo intende Pareyson, e il sublime, come lo intende Kant, esistono innegabili somiglianze. L'immagine del guerriero fornita da Kant nella *Critica del giudizio* come di colui "che non si spaventa, che non prova terrore, e dunque non fugge il pericolo, ma che al contempo, con piena riflessione, si mette energicamente all'opera" (§ 28) è una figura di fortissimo impatto estetico in cui l'ultimo Pareyson deve essersi riconosciuto. Tuttavia, mentre il punto di arrivo del sublime di Kant è di natura morale, in quanto attesta una facoltà dell'animo superiore a ogni misura dei sensi, in Pareyson prevale un entusiasmo di natura estetica che consiste nel porsi da solo, attraverso un lavoro estremamente rigoroso, pubblicato in riviste o in annuari che pochissimi leggono, contro il fariseismo ecclesiastico, il flaccido ateismo postmoderno, il dogmatismo metafisico, il cinismo politico, lo spettacolo mediatico, la timidezza della filosofia, in una parola contro il mondo intero. Il senso di questa sfida sta appunto nel dare "una prova eccezionale di sé, superiore a quanto il soggetto stesso potesse immaginare, che diventa un punto fermo, diventa un'immagine di sé che serve da modello e da guida, un modello di sé a se stessi, una conquista da non perdere, un impegno, una linea da non derogare" (OL, p. 32).

Ogni equilibrio organicistico è ormai andato in frantumi; la posta in gioco è quella di render conto di stati, di realtà, di fatti irriducibili al concetto, nei confronti dei quali la ragione filosofica si trova in una condizione di stupore e di angoscia. Il nichilismo e l'ateismo hanno perduto ogni rapporto profondo con l'esperienza dell'opposto, cioè con il male, con la sofferenza e con la morte; essi hanno assunto un aspetto consolatorio e confortevole quanto mai ingannevole e fallace. Solo un "pensiero tragico", non conciliato con la totalità, ma drammatico e conflittuale, capace di farsi carico dell'idea più temeraria (cioè quella che asserisce la presenza del male in Dio stesso), può rivelarsi all'altezza delle sfide dinanzi a cui si trova l'uomo contemporaneo. La libertà ha un senso solo se al male viene riconosciuto un radicamento teologico; vale a dire se esso non è soltanto assenza, mancanza o privazione di bene, ma forza attiva e operante, furore di distruzione e di annientamento. A questo proposito Pareyson pronuncia la famosa frase, destinata a gettare nello sconforto le anime pie: "Nessuno vorrà seriamente negare che è meglio il male libero che il bene imposto: il bene imposto reca in sé la propria negazione, perché vero bene è solo quello che si fa liberamente, potendo fare il male; mentre il male libero ha in sé il proprio correttivo, ch'è la libertà stessa, dalla quale potrà un giorno scaturire il bene libero" (OL, p. 468).

L'evento imprevedibile e irrevocabile

Il pensiero tragico di Pareyson si inserisce in una tradizione estetica che pensa il bello come un fulmine, come qualcosa che viene da fuori, un evento imprevedibile e pericoloso che ci sorprende, ci spaventa, ci lascia attoniti. È dunque nel quadro di questa estetica strategica che va posta la riflessione pareysoniana: l'idea di Dio che come un malfattore “attende l'uomo all'angolo della strada, pronto a colpirlo nell'istante più inaspettato”,⁶ appartiene all'ideale estetico della folgorazione, presente nella filosofia moderna di Böhme, Leibniz, Baader, Schelling, Heidegger.

Ancora una volta risulta confermata la tesi su cui si fonda questo lavoro: l'originalità e la straordinaria produttività dell'estetica italiana contemporanea nascono dalla riflessione intorno al problema degli opposti. L'ambizione di Pareyson è pensare un tipo di conflitto che sia di grado superiore rispetto a com'è stato fin qui pensato dalla filosofia il rapporto tra i contrari, a cominciare dagli antichi Greci fino a Hegel, Nietzsche e Heidegger. Il ricorso alla teologia viene fatto in funzione di questa intenzione, che sostanzialmente non è religiosa, ma strategica. Prima del conflitto tra il bene e il male e della scelta tra l'uno e l'altro, Pareyson pone la libertà la quale, nella sua “abissalità”, non può essere nemmeno pensata come un fondamento. La dialettica hegeliana, pur avendo attribuito al negativo un ruolo essenziale tanto nella realtà quanto nella razionalità, al punto di considerare la contraddizione come il motore del divenire storico, è ancora troppo conciliativa, perché il negativo è in ultima analisi a sua volta negato in una sintesi finale. Anche il pensiero diadico della polarità, considerando i due termini del conflitto nella loro identità, non è affatto all'altezza della sfida dinanzi a cui ci pone il tragico. È necessario tenere presente che “positivo e negativo, bene e male, sono sempre in lotta, sempre in tensione, sempre in reciproco scambio, con una mutua confusione, con un mutuo travestimento. Uno si presenta sempre mescolato con l'altro, uno certe volte si presenta sotto la forma dell'altro” (OL, pp. 66-67).

Pareyson resta sempre su un piano filosofico e fa un discorso completamente privo di riferimenti tanto alla storia collettiva quanto a quella privata, a differenza di Jaspers che nella seconda fase del suo pensiero, dopo la seconda guerra mondiale, fu autore di una copiosa produzione di carattere etico-politico e perfino di un'autobiografia. Tuttavia mi sembra inevitabile stabilire uno stretto rapporto tra queste riflessioni e la grande crisi attraversata dalla società italiana degli anni settanta, la quale a sua volta deve essere considerata nel più ampio contesto della decomposizione della società occidentale. Non diversamente da quanto accade per Colli, per Sgalambro e per Emo, e forse in misura perfino maggiore, anche la problematica di Pareyson, che sembra così ermeticamente chiusa in un orizzonte teoretico e

trascendentale, si pone in un rapporto occulto e segreto di presa diretta con la dimensione empirica dell'esistenza, con le vicende storiche, sociali, economiche e antropologiche che la influenzano e la condizionano. Per non dire altro, come ha scritto giustamente Agamben, la situazione di chi scrive in italiano di filosofia sul finire del secondo millennio non può essere che quella di un "sopravvissuto", di uno "scrivente senza destinatario".⁷ Tale situazione tuttavia è proprio lo specchio del fossato, per non dire dell'abisso, che gli ultimi decenni hanno scavato con incredibile e instancabile solerzia tra la ragione e la realtà.

Ciononostante, c'è stato ancora qualcuno che ha avuto la forza e il coraggio di elaborare in solitudine, col conforto di pochissimi allievi (più o meno fedeli) e amici, in condizioni di salute precaria, un pensiero di altissimo vigore speculativo capace di fornire gli strumenti concettuali per comprendere il senso di ciò che stava accadendo nella politica, nella cultura e nei costumi. Infatti, nel periodo che è oggetto del presente studio, la concezione della storia come insieme di processi di lungo periodo si è rivelata inadeguata a spiegare una serie di eventi imprevedibili e irrevocabili per le loro conseguenze, nei quali i mezzi di comunicazione di massa hanno svolto un ruolo fondamentale: alcuni storici hanno perciò elaborato la nozione di "avvenimento matrice" per definire un nuovo regime di storicità, cui è stato dato il nome di "presentismo". Il presentismo ha una dimensione dinamica, aperta, perché pur interessando il presente implica un orizzonte di attesa che si realizza in modo paradossale, oppure sotto l'aspetto di commemorazione storica. In altre parole, congiunge l'attualità di un fatto che avviene qui e ora con un prolungamento immaginario negli anni successivi.⁸ Eventi di questo tipo sono stati il Maggio francese del 1968, la rivoluzione iraniana del 1979, la caduta del muro di Berlino nel 1989 e l'attacco alle Torri Gemelle di New York nel 2001.⁹

Ora, in Pareyson troviamo una descrizione estremamente efficace e anticipatrice di quell'"avvenimento matrice" che solo molti anni più tardi diventa una nozione della metodologia storiografica. Si potrebbe dire ironicamente che solo con la comunicazione di massa siamo entrati nell'epoca della libertà originaria nella sua illimitatezza e nella sua assoluta e sovrana arbitrarietà. A questa esperienza della storicità Pareyson attribuisce l'imprevedibilità e l'irrevocabilità. L'evento "piomba inatteso, coglie di sorpresa, coglie impreparati; è un puro sbocciare, una specie di esplosione, è l'interruzione di una serie, una specie di cesura, di taglio, di fessura [...]. È istantaneo, improvviso, fulmineo, proprio nel suo carattere di inaspettato, impreveduto, inopinato. [...] È la rottura di un contesto. Nulla di ciò che lo precede basta a spiegarlo [...]. È assolutamente indeducibile" (OL, p. 30). Tuttavia è irrevocabile: "Un momento prima non c'era e ora che c'è non può

più non essere” (OL, p. 329), pur non essendo affatto necessario. Cominciato dal nulla “continua con effetto a valanga”. Pareyson attribuisce questo assoluto di libertà illimitata e arbitraria a Dio, anzi a qualcosa che precede Dio stesso, perché “a dire il vero c’è un altro evento anteriore, che è il primo atto della libertà divina, è la sua autoposizione, la sua autooriginazione, la sua autogenesi” (OL, p. 80). Ci si chiede se queste speculazioni teologiche non siano altro che allegorie del mondo storico in cui Pareyson ha vissuto; oppure se anche nel suo caso valga l’identificazione tra Dio e mondo sostenuta da Sgalambro.

Una visione impossibile, eppure reale

Uno sviluppo originale della nozione pareysoniana di tragico si trova nella vasta opera di Sergio Givone, il quale nei primi libri ha concentrato la propria attenzione sullo studio delle poetiche di poeti e romanzieri tra Ottocento e Novecento, per dedicarsi successivamente all’approfondimento della nozione di nichilismo, interpretato nei suoi aspetti non solo teoretici, ma anche e soprattutto morali.

Anche per lui il mondo dell’armonia è tramontato per sempre; il conflitto è insito nella trama più profonda della realtà. L’avventura della poesia moderna si identifica con un movimento di rottura, di emancipazione nei confronti di qualsiasi identità, e perciò la poesia è più prossima al “pensiero tragico” di quanto sia la filosofia, che sembra muoversi irrimediabilmente verso la demitizzazione e la secolarizzazione. In *Storia del nulla* (1995) Givone distingue il nulla come concetto dal nichilismo inteso come fatto storico-culturale: il secondo oscura il primo e rappresenta un ostacolo alla sua emergenza. Anche Givone considera inadeguata una concezione degli opposti che li pensa come contraddittori (la dialettica), o che li pensa come polari (l’organicismo). Secondo Givone, la vicenda filosofica occidentale si potrebbe prospettare come “una rimozione” del nulla. Compare quindi una nozione, quella di *rimozione*, di cui l’estetica italiana ha fatto finora un uso assai parco a causa della sua scarsa familiarità con l’impianto teorico di Freud. Eppure proprio in Freud si trova un pensiero dell’opposizione che va oltre la dialettica e l’organicismo perché pensa gli opposti come radicalmente dissimmetrici: tra coscienza e inconscio, infatti, non vi è niente in comune, perché il secondo non compare mai per definizione se non sotto l’aspetto di formazione di compromesso.

L’iperrealismo teosofico-mediatico

C’è tuttavia un libro di Givone in cui la logica della sfida che sembra

caratterizzare la vicenda del tragico italiano è sviluppata in modo differente da quella pareysoniana: si tratta dello studio *William Blake. Arte e religione* (1978). La categoria estetica intorno a cui ruota l'attività letteraria e artistica di questo poeta e incisore inglese a cavallo tra Settecento e Ottocento è quella della *visione*. Rispetto all'evento imprevedibile e irrevocabile pareysoniano, la cui origine affonda nell'imperscrutabilità della volontà di Dio, c'è un passo ulteriore e più radicale: la *visione* non è semplicemente un fatto mondano inaspettato e irrimediabile, né l'esercizio di una facoltà umana, e nemmeno qualcosa che dà senso all'esistenza, ma la realtà stessa, il luogo in cui, per usare un'espressione di Georges Bataille, avviene l'“*impossible et pourtant là*”.¹⁰ Non è un caso che proprio questo scrittore francese abbia dedicato a Blake un importante saggio e tradotto alcuni suoi testi.¹¹

Per quanto questa affermazione possa sembrare assurda e delirante, per Blake ogni cosa esiste veramente solo nell'immaginazione. Nel lavoro straordinariamente documentato ed ermeneuticamente acutissimo dedicato al poeta inglese, Givone mostra che questa asserzione non deve essere intesa in senso idealistico o solipsistico. Tra le parole e le immagini miniate che si alternano nei libri di Blake esiste una corrispondenza strettissima: “La pagina, tutta incisa, era fatta diventare una trama in cui la parola si trasformasse nell'immagine e l'immagine nella parola” (p. 63).

Non solo: queste immagini sono la rappresentazione grafica dell'unica realtà veramente esistente, la quale è appunto una visione, che non appartiene al mondo naturale, ma ha una dimensione ontologica; ogni evento dell'essere è visione. “Uno spirito e una visione non sono, come suppongono i filosofi moderni, un vapore nebuloso o un nulla [...]. Colui che non immagina secondo figure più forti e migliori, e in una luce più forte e migliore di quella che può vedere l'occhio mortale e corruttibile, non immagina affatto” (p. 78). Oltre la natura mortale e corruttibile esiste una “realtà più reale del reale, che anzi di essa è mero depotenziamento”.

Givone si muove in una direzione diametralmente opposta rispetto all'iconoclastia del sublime che è stata oggetto del terzo capitolo di questo libro. Attraverso l'interpretazione di Blake, la sua è una posizione iconofila non lontana dal modo in cui gli ortodossi considerano l'icona.¹² La visione deve essere considerata nel modo iperreale, più reale di tutto ciò che abitualmente consideriamo come tale. Tuttavia ogni esito conciliativo, armonizzante, neoplatonico è categoricamente escluso, perché nella visione coesistono due aspetti contrari: essa è insieme *emanazione* e *spettro*, *innocenza* ed *esperienza*, *agnello* e *tigre*, *prolifera* e *divorante*, *cielo* e *inferno*. Questi opposti non possono essere conciliati, né separati. Givone si inserisce nel filone del pensiero tragico inaugurato da Jaspers e sviluppato da Pareyson, imprimendogli un'accelerazione vertiginosa che è quasi indicibile in termini

filosofici, ma che si esprime attraverso la poesia e l'arte di Blake. Se Agamben aveva paragonato l'università a qualcosa di intermedio tra il paese dei balocchi e il museo delle larve, Givone, citando Blake, considera la scienza istituzionale un "sonno di morte" in cui "la facoltà profetica e amorosa si consegna alle categorie dello spazio e del tempo" mentre la *divina semenza* "si disperde nelle caverne e nelle tenebre dell'attesamondana" (p. 110).

Il libro di Givone esce nel 1978, anno cruciale per la storia e per l'estetica italiana, che segna da un lato la fine dei cosiddetti anni di piombo e dall'altro l'avvio di nuove forme di riorganizzazione della produzione economica e della società. Pur presentandosi sotto l'aspetto di un rigorosissimo lavoro scientifico, all'interno del testo circola una specie di "sottotesto" inconscio che è in stretto rapporto con le tumultuose vicende storiche del decennio che lo hanno preceduto. Queste vicende sono state "tragiche"? oppure, come è implicito nella conclusione del terzo capitolo di questo nostro studio, sono state piuttosto "comiche", nonostante la violentissima conflittualità che le ha caratterizzate, la quale si è manifestata con stragi, omicidi, attentati e una quantità impressionante di atti criminosi? A mio avviso, le categorie del comico e del tragico non sono adeguate per descrivere il nuovo regime di storicità nel quale la comunicazione massmediatica proprio in quel decennio ha preso il posto dell'azione. Questo nuovo regime è definito col nome di presentismo in contrapposizione al futurismo, che caratterizza il progressismo, perché la sua attenzione non è più focalizzata su un orizzonte di attesa, ma sul presente nella sua immediatezza. Tuttavia è significativo che esista una coappartenenza essenziale tra l'opera di Blake e il presentismo. Infatti, scrive Givone: "Il genio poetico [...] è la vita vissuta come se ogni istante fosse l'ultimo e l'eterno" (p. 66). L'esperienza è "sempre tutta presente a sé". I famosi "Proverbi infernali" contenuti nell'opera di William Blake *Il matrimonio del cielo e dell'inferno* (1790-1793) rispecchiano esattamente la sensibilità della controcultura degli anni settanta. Ne riporto alcuni perché essi costituiscono proprio il contrappunto dei versi delle opere buffe di Mozart e di Rossini, a cui sono coevi:

*The road of excess leads to the palace of wisdom.
Prudence is a rich ugly old maid courted by Incapacity.
He who desires but acts not, breeds pestilence.
He whose face gives no light shall never become a star.
The tigers of wrath are wiser than the horses of instruction.
Expect poison from the standing water.
You never know what is enough,
unless you know what is more than enough.*

La strada dell'eccesso porta al palazzo della saggezza.

*La prudenza è una ricca e brutta zitella corteggiata dall'Incapacità.
Chi desidera ma non agisce, nutre la pestilenza.
Chi non ha luce in viso non diventerà mai una stella.
Le tigri dell'ira sono più sagge dei cavalli dell'istruzione.
Aspettati veleno dall'acqua stagnante.
Non si sa mai quanto sia sufficiente a meno che non si sappia quanto sia più che sufficiente.*

Chi, come Givone, ha studiato Blake negli anni settanta, si è trovato in presa diretta con quei tempi enormemente di più degli epigoni confusionari e inconcludenti del marxismo-leninismo e della psicoanalisi, che hanno inondato il mercato di libri fuorvianti, o di tanti autori dei primi *instant books*, un genere di libri scritti e pubblicati in tempi strettissimi, incentrati su un argomento di grande attualità e risonanza pubblica. Deve essere oggetto di attenta riflessione il fatto che talora lo spirito dei tempi è colto con maggiore acutezza da chi si occupa di argomenti a prima vista astratti, remoti, o addirittura eccentrici e bizzarri, rispetto a chi è succube delle mode culturali e delle cronache politico-mondane.

In effetti non bisogna dimenticare che le idee dei teorici del sublime e degli iconoclasti, in una parola di coloro che abbiamo definito “i nipotini di Pirandello”, esercitavano una qualche influenza su una parte minima e assolutamente irrilevante della popolazione colta, la quale a sua volta costituiva una piccola minoranza della società italiana considerata nel suo complesso. Quest'ultima non aveva nessuno spirito critico nei confronti di ciò che mostrava la televisione e dicevano i giornali; non era nemmeno sfiorata dal sospetto che l'immagine offerta dai mass media fosse diversa dalla realtà. Per gran parte della società italiana, la visione fornita dalle fonti di informazione combaciava totalmente con la cosa rappresentata. L'idea che l'immagine mediatica presupponga sempre un'interpretazione, una scelta, un'intenzione, era al di fuori del suo orizzonte mentale. Figuriamoci se arrivava a sospettare che ogni trasmissione televisiva implica la presenza di una manipolazione abilmente orchestrata! Totalmente vergine rispetto all'ermeneutica, la maggior parte della società italiana si trovava in uno stato mentale non dissimile da quello di Blake, che considerava appunto le sue visioni come identiche alla realtà.

Chi scrive, proprio nel 1978, aveva individuato tre diverse attitudini nei confronti dell'immagine: l'iconoclastia, l'iconofilia, e una terza posizione connessa con la nozione di simulacro, che presupponeva un certo apprezzamento dell'immagine pur riconoscendole un valore molto relativo.¹³ Tuttavia aveva inteso la visione soltanto come la prefigurazione dell'avvenire, senza sospettare che essa potesse essere considerata anche come una presenza. L'idea di una “visione reale”, per così dire, giunge a Blake dal

filosofo svedese Emanuel Swedenborg, il quale ebbe una notevole influenza sul pensiero russo e specialmente su Dostoevskij:¹⁴ è inoltre importante osservare che essa trova un fertile terreno di sviluppo nella iconodulia ortodossa, secondo la quale l'icona non è semplicemente un'immagine, ma l'originale stesso, la porta attraverso cui Dio entra nel mondo sensibile. La dimensione iperrealistica dell'immagine nella tradizione russa è stata studiata da Roberto Salizzoni, acutissimo interprete dell'estetica russa,¹⁵ il quale non esita a parlare di un "sostanziale ed irriducibile realismo" implicito nelle tesi di Florenskij: "La figurazione *pura* è legittimata in una diretta connessione con le idee, ma non a prezzo della svalutazione del mondo sensibile ad apparenza, insieme invece al riconoscimento della sua legalità ideale".¹⁶

Partito da una sensibilità influenzata dalla Riforma e dal giansenismo, il pensiero tragico italiano giunge a esiti teosofici che appartengono alla tradizione della Chiesa ortodossa russa. L'esperienza dell'"impossibile, eppure reale" dell'evento tragico, insieme miracolo e trauma, si capovolge in un "possibile, e dunque reale". Indubbiamente la "visione iperrealistica" costituisce una chiave interpretativa molto più pertinente per descrivere il sentire comune della stragrande maggioranza degli italiani di quanto non lo sia il sublime, il comico o il tragico. La conclusione sarebbe che la maggior parte degli italiani non si fa grandi problemi e crede a quello che vede, non interpreta proprio niente, non può né ridere né piangere, perché ha perduto la percezione degli opposti, in qualsiasi modo si configuri tale opposizione – dalla più moderata, l'armonia, alla più estrema, la tragedia.

La magnificenza una e bina

L'estetica del tragico si presenta sotto tutt'altra forma nella nozione di "magnificenza", studiata da Sarah F. Maclaren nelle monografie *Magnificenza e mondo classico* (2012) e *La magnificenza e il suo doppio* (2005). Spesso confusa col sublime, la categoria estetica della magnificenza, che ha dietro di sé una storia plurimillenaria, è infatti connessa col coraggio e non con la paura, con la sfida e non con la rinuncia; inoltre, essa è dilaniata al suo interno da un conflitto che non può essere superato in una sintesi conciliatrice.

Questi tratti sono già presenti nella prima teoria della magnificenza, formulata da Platone. Per quanto egli distingua la vera magnificenza – *megaloprépeia*, caratteristica del filosofo – dalla sua deviazione malvagia – *megalopsychía*, caratteristica dell'ambizioso – tuttavia sottolinea il fatto che esse hanno una radice comune nella volontà di fare grandi cose. Infatti nulla di grande, né in bene né in male, proviene dalle nature mediocri. La magnificenza, che per Platone costituisce l'aspetto essenziale di Socrate,

contiene in sé sempre la possibilità di una deviazione perversa, la cui personificazione per eccellenza nella Grecia del quinto secolo a.C. fu rappresentata dalla figura di Alcibiade. Nei dialoghi in cui Platone mette a confronto questi due personaggi concettuali, è già prefigurato l'esito tragico che li attende: entrambi infatti sono destinati a soccombere, vittime dell'invidia e della meschineria dei loro concittadini.

La duplicità della magnificenza viene tuttavia rimossa già in Aristotele, che considera la *megaloprépeia* come la virtù etica relativa allo spendere in grande e in modo conveniente e la *megalopsychía* come il senso di superiorità dell'uomo virtuoso rispetto agli uomini non virtuosi. Dato che la virtù è per Aristotele un giusto mezzo tra due vizi opposti, cade quella tensione interna implicita nell'esperienza del tragico. Ha così inizio la normalizzazione e l'istituzionalizzazione della magnificenza, che si manifesta nell'uso che questa parola assume nella retorica, nelle arti e nell'architettura. Eppure, qualcosa dell'originaria intuizione tragica permane nella connessione stabilita dagli stoici e ripresa da Cicerone tra la magnificenza e il coraggio (*fortitudo*). In quest'ultimo merita di essere sottolineato lo stretto rapporto con l'azione: "La magnificenza concepisce e conduce a termine cose grandi ed eccelse con una visione ampia e splendida".¹⁷ Nella tradizione retorica è invece Demetrio, l'autore del trattato *Dello stile*, a intuire il carattere altamente strategico della magnificenza: a suo avviso, esempi per eccellenza dello stile magnifico sono la prosa di Tucidide e la poesia di Saffo. Non basta scegliere argomenti e scene grandiosi per ottenere gli effetti del grande stile: occorre esporli con concisione e reticenza.

È solo nel Medioevo che la nozione di magnificenza compie un balzo decisivo, specialmente con Tommaso d'Aquino, che la considera un aspetto del coraggio insieme alla magnanimità, alla pazienza e alla perseveranza. Per lui, la magnificenza è collegata con l'arte, ma non è essa stessa un'arte; è distinta dal possesso di denaro, perché anche un povero può essere magnifico; infine, è connessa all'aspirazione all'eccellenza e alla sfida che questa implica. I due ultimi aspetti sono impliciti nella nozione *arduum et difficile*, che caratterizza tutte le virtù che hanno a che fare con la grandezza. La magnificenza è inoltre collegata con la speranza, che impronta uno stile di vita dispiegantesi all'insegna della perfettibilità dell'essere umano: non vi è speranza se non del grande e del difficile. Su queste basi si sviluppa la modernità, che ha la sua figura prototipica nell'Ulisse dantesco: "Fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza" (*Inferno*, canto XXVI, 119-120).

I due aspetti opposti della magnificenza – che per un verso costituisce la forma più alta del bene, al punto di essere attribuita a Dio, come nella grande opera del teologo Hans Urs von Balthasar, e per un altro si ammanta di un sinistro e maledetto splendore, come nell'interpretazione di tanti scrittori e

pensatori tra Ottocento e Novecento – si trovano congiunti in un nesso essenziale nell’opera dell’incisore, architetto e teorico Giovanni Battista Piranesi. Egli da un lato, nella sua opera fondamentale *Della magnificenza ed architettura de’ Romani* (1761), ha considerato questa categoria estetica per intendere non solo l’architettura ma l’intera civiltà romana antica, dall’altro è stato autore delle famosissime tavole *Carceri d’invenzione* (1745), che gli hanno valso l’appellativo di “architetto scellerato”.¹⁸

La Maclaren sostiene che l’impostazione architettonica delle Carceri è uguale a quella di certi fastosi palazzi secenteschi: entrambi sono espressione dello stesso stile barocco. Questo carattere ancipite è un aspetto essenziale per comprendere Piranesi per il quale la magnificenza delle costruzioni civili romane non è, dal punto di vista stilistico, differente da quella delle cloache. Sicché si può affermare che la nozione di magnificenza ha una duplice valenza: “bianca” se riferita alle opere pubbliche, “nera” se riferita al mondo sotterraneo delle fogne e delle carceri.¹⁹

La cultura italiana, come abbiamo detto, ha dato uno scarso contributo alla letteratura tragica; tuttavia il tragico, nel senso che Pareyson ha attribuito a questo concetto, non è stato affatto estraneo al modo di essere degli italiani. Il lavoro della Maclaren suggerisce che esso non debba essere tanto cercato nella Riforma e nel giansenismo, bensì nel Rinascimento e nel suo prolungamento attraverso il manierismo e il barocco. Piranesi rappresenterebbe l’ultima grande manifestazione di una sensibilità enigmatica, nella quale la ricerca dell’eccellenza può prendere, a seconda delle circostanze e delle occorrenze, la via delle “opere buone” e della santità oppure quella della perversione e della malvagità. Stendhal, che tanto ammirava Rossini, era ugualmente colpito dalla tragicità delle vicende italiane rinascimentali, da lui descritte nelle *Chroniques italiennes*. Questa compresenza di un bene estremo e di un male altrettanto estremo, di cui la nozione di magnificenza rappresenta la versione estetica, si spezza alla fine del Settecento: non a caso il filosofo francese Michel Foucault pone proprio in quel periodo la “frattura epistemologica” che, con la nascita della biologia, segna l’introduzione della nozione di “vita” nell’orizzonte concettuale e culturale dell’età contemporanea.²⁰ Viene meno così la mescolanza di organico e inorganico, la passione per l’esteriorità sfarzosa e l’impeto coraggioso che, per il bene e per il male, aveva caratterizzato la sensibilità del Rinascimento italiano e dei suoi sviluppi. Non a caso la Maclaren mostra che, a partire dall’Ottocento, la magnificenza di Piranesi viene recepita soltanto nella deviazione perversa degli incubi e delle allucinazioni dei tossicomani.

Disciplina e servitù

La nozione di tragico trova due altre manifestazioni radicali nelle poetiche teatrali della compagnia Societas Raffaello Sanzio e nelle marionette del Teatro dei Sensibili. Nel primo caso è presente una singolare coincidenza con il pensiero di Pareyson.

Il punto di partenza per comprendere questo rapporto sta nell'idea che la libertà può anche scegliere di non essere libera e che "essa si afferma e si realizza non solo nell'atto in cui appunto si afferma e si realizza, ma anche nell'atto in cui si nega" (OL, p. 47). L'affermazione della libertà, dunque, non esclude affatto la possibilità di negarsi: "La libertà come inizio è scelta, al punto che continua a essere anche se sceglie di negarsi, cioè si afferma anche nella negazione e con la negazione" e la sua forza affermatrice è talmente forte che "anche questa sua negazione ha qualcosa di positivo" (*ibid.*). Ciò non significa che esistano due libertà: il tragico consiste propriamente nel fatto che esiste una sola libertà, così come nell'opera di Blake esiste una sola visione e in quella di Piranesi una sola magnificenza.

La poetica della Societas Raffaello Sanzio, che nasce nel 1981 sulle colline di Cesena, va proprio in questa direzione e si afferma nel corso di quel decennio in assoluta opposizione alle tendenze postmoderne dell'epoca. Giuseppe Bartolucci, che fu tra i primissimi a scoprire il talento degli attori della compagnia, scrive: "Vivere in un'epoca inconsistente non vuol dire non possedere consistenza; [...] si può anche scendere in campo con ferma baldanza e con lucida consapevolezza, come è appunto il caso, il corso di quelli della S.R.S. Essi infatti non demordono dai tempi gloriosi della rivolta, delle rivendicazioni, non misurano in altre parole la loro artisticità sulla caratura dei tempi della disfatta".²¹

Per comprendere il carattere paradossale di questa sfida occorre cogliere la compresenza, nell'esperienza umana, di dolore e piacere, di sofferenza e voluttà, di strazio e godimento, che costituisce un aspetto essenziale del sentire tragico pareysoniano e del masochismo così com'è inteso dallo scrittore galiziano Leopold von Sacher-Masoch, il cui massimo interprete filosofico è stato il francese Gilles Deleuze.²² Deleuze separa nettamente la concezione del mondo e dell'esistenza proposta da Masoch da quella del Marchese de Sade a cui viene erroneamente associata. Mentre il sadismo è un aspetto del sublime, e quindi rientra nell'estetica della morte e della "vita nuda",²³ il masochismo appartiene al tragico: in Dio la lotta tra il bene il male finisce con la vittoria del primo sul secondo, invece nell'essere umano il conflitto raggiunge assoluti eccessi. Contrariamente a quanto pensano le "anime belle" dell'utilitarismo eudemonistico, i moventi delle azioni umane, come scrive Pareyson, "non si riducono al vantaggio, al tornaconto, all'utilità: ben più potente dell'interesse è la volontà di negazione, è Thanatos, a livello sia intersoggettivo che infrasoggettivo" (OL, pp. 149-150). Non c'è ragione,

morale, utilità, legge o speranza che tenga: la condotta umana è spesso diretta dai più assurdi moventi, quali “pura cattiveria e gratuita malvagità”, “desiderio di soffrire”, “amore di distruzione o bramosia di caos”, “preferenza del proprio danno al proprio interesse”.

Non c'è da meravigliarsi che queste idee di Pareyson abbiano trovato nel teatro la loro cassa di risonanza. La caratteristica fondamentale del masochismo non è l'unione di piacere e dolore, né la combinazione di colpa e punizione, bensì un insieme di freddezza e teatralità, di denegazione e attesa, di sottomissione e rivincita, di umiliazione e rinascita. A differenza dell'apatia sadiana, che implica l'abolizione del sentimento e degli entusiasmi, nonché il trionfo di una impersonale sensualità dimostrativa, la freddezza masochistica ci introduce in un sentire idealizzante e soprasensuale che consente una vittoria indiretta, ma non per questo meno effettuale, sulla metafisica, sull'autorità, sul padre. Alla base del rapporto masochistico, nel cui orizzonte stanno tanto la padrona quanto lo schiavo, tanto il maestro quanto l'allievo, c'è un patto, un contratto, un'alleanza. Noi non ci troviamo dinanzi a un carnefice che si impadronisce di una vittima e ne gode tanto più quanto meno essa è consenziente e persuasa, come nel sadismo; al contrario – scrive Deleuze – nel masochismo c'è “una vittima che cerca un carnefice, che ha bisogno di formarlo, di persuaderlo, di fare alleanza con lui per l'impresa più strana” (p. 20). Il masochismo è perciò fondato sulla persuasione, sull'educazione: è una scuola filosofica nel senso più profondo, nella quale si formano reciprocamente la signora e il servo, il maestro e l'allievo.

Nel masochismo è importante l'aspetto formalistico, rituale, estetico, in una parola lo stile. Deleuze sottolinea il ruolo speciale svolto, nei romanzi di Masoch, dalle statue, dai ritratti, dalle fotografie, sui quali si modellano i comportamenti dei personaggi. Non diversamente la scuola filosofica è educazione alla libertà e in essa tutto può – anzi deve – essere detto, ma a condizione che siano rispettati le forme, i rituali: c'è una cerimonialità che deriva dal culto della freddezza, il quale è un aspetto essenziale dell'ideale masochistico. Tutto ciò che è personale e soggettivo è considerato da Pareyson “non solo come inutile e superfluo, ma anche come indebito e fuorviante” (OL, p. 439). La filosofia deve evitare ogni condizionamento di tipo emotivo: “Ciò le conferisce una certa durezza, dovuta non solo al rigore impostole dalla fatica del concetto, ma anche dall'impassibilità del suo sguardo disincantato e senza illusioni” (OL, p. 153). Il sentire filosofico non ha dunque niente a che fare “con un languido desiderio di sofferenza o un insaziabile bisogno di conforto”: per quanto degradanti, umilianti, avviliti siano le esperienze di cui la filosofia vuole rendere conto, tuttavia esse passano al filtro di una lente fredda che le fa spassionate e quasi indifferenti. Sotto questo aspetto, la tonalità emozionale degli scritti pareysoniani è altra rispetto al clima che si respira nell'opera dostoevskiana, dalla quale molto

spesso essi traggono ispirazione: è come se i tormenti infiniti dell'anima slava fossero passati attraverso il vaglio della filosofia tedesca, secondo una combinazione che appartiene per eccellenza a Masoch. È come se una catastrofe glaciale avesse ricoperto la tumultuosa emotività slava, sospendendo ogni aspetto patetico e gemebondo, ogni *voluptas dolendi*, ma anche ogni esito consolatorio. Infatti, resta saldo e costante nella sindrome masochistica un perfezionismo crudele che si esercita con eguale accanimento su se stessi e sulle proprie vittime: secondo Deleuze, esso è connesso con la volontà inconscia di umiliare, di ridicolizzare, di annullare la figura del padre, e con quella di idealizzare, di esaltare, di magnificare la figura della madre, attribuendole un fallo immaginario.

È perciò errato vedere nel masochismo la ricerca dello scacco, della sconfitta, del fallimento: il masochista non è uno stupido. Al contrario, il suo formalismo giuridico e cerimoniale è un escamotage per sottrarsi al contenuto della legge, o almeno per non esserne vittima, per riuscire vincitore attraverso una strada indiretta. Il punto centrale della sindrome masochistica non è il legame tra piacere e dolore, né la sofferenza vista come fonte di piacere, ma il fatto che il dolore e la malattia sono una preparazione necessaria per poter provare piacere: la sofferenza, per Deleuze, non è causa di piacere, bensì condizione preliminare indispensabile alla venuta del piacere. Il masochista accetta, fa propria e perfino inventa la punizione, per poter successivamente soddisfare il desiderio: la medesima forma che gli impedisce di appagare il desiderio sotto pena di punizione è quella che gli ordina di realizzarlo, a partire dal momento in cui egli ha già preso su di sé la pena. Egli è perciò “un insolente per ossequiosità”, un “rivoltato per sottomissione”.

Bisogna fare attenzione a queste premesse, per capire l'ispirazione fondamentale della Società Raffaello Sanzio, che troviamo espressa molto chiaramente nel testo *La tecnica è ciò che un altro fa fare* di Chiara Castellucci,²⁴ una dei fondatori e animatori della compagnia. Qui la parola “tecnica” va intesa nel senso greco di *téchnē*, che vuol dire arte, abilità, destrezza, mestiere. Essa implica una relazione di “obbedienza a qualcuno che mi fa fare qualcosa”, e “un annullamento della volontà personale immediata” (p. 25). “Ciò che istruisce la mia contentezza” continua la Castellucci “è ammettere quella costrizione che fa parte della mia potenza.” L'arte è giustamente definita “un ergastolo creativo”: è quindi evidente che ci muoviamo in un clima culturale e spirituale che sta al polo opposto rispetto allo spontaneismo e all'immediatezza vitalistica che sono invece le parole d'ordine dell'estetica italiana del sublime. “Per chi è privo di tecnica” scrive la Castellucci “tutto è possibile in quanto tutto è permesso. Viceversa, per chi esercita una tecnica, quasi tutto è impossibile eccetto la tecnica stessa [...]. La tecnica è dunque un carcere, o meglio un laboratorio, cioè propriamente un ergastolo” (p. 26). Anche quest'ultima parola va intesa in senso greco, con il

significato di luogo di lavoro, fabbrica, officina. Il tipo di relazione estetica che si stabilisce varia dalla scelta della persona che si sottomette, e perciò può riguardare “sia la monaca che obbedisce consensualmente a priori alla propria madre, sia l’impiegata che obbedisce forzatamente a priori alla propria direttrice. In ambedue i casi vi è sottomissione, ma la dipendenza di un individuo, così come l’immissione di una figura di relazione, potrebbe verificarsi indistintamente a seconda del tipo di sottomissione che il soggetto sottomesso inventa” (p. 27). L’aspetto paradossale è che la disciplina e la servitù sono ancora un aspetto della libertà, come sostiene Pareyson. Si spiegano così anche i versi della Castellucci “Non sono qui come persona. / Sono qui come servo”, oppure “Solo il dolore è libertà”. In conclusione, il teatro appartiene a Sacher-Masoch.²⁵

Il tragico inorganico: la marionetta

L’idea di tragico che sta alla base del Teatro dei Sensibili creato da Guido Ceronetti insieme alla moglie Erica Tedeschi, attivo come teatrino di marionette d’appartamento tra il 1970 e il 1981, si inserisce in un’altra tradizione di pensiero che risale probabilmente allo scrittore tedesco del primo Ottocento Heinrich von Kleist. Questi fu autore di un piccolo saggio, *Sul teatro delle marionette* (1810), in cui si teorizza come il primato della marionetta sull’essere umano consista nel fatto che in essa l’assenza di autoriflessione le consente di accedere a un movimento perfetto perché privo di libertà e di scelta.²⁶ L’esperienza degli opposti, che restano fissi nel loro conflitto senza che sia possibile nessuna conciliazione, si presenta nell’opera di Kleist al massimo livello di tensione tragica: ma questo sentire tragico non dipende – come in Jaspers o in Pareyson – da una determinazione razionale che ha vagliato diverse possibilità, bensì da qualcosa di inesplicabile ed enigmatico che egli definisce col termine *cuore*.²⁷

Esiste un sorprendente parallelismo, tra il Teatro dei Sensibili e le Brigate rosse, che non è soltanto di carattere cronologico. Entrambe sono imprese clandestine: nei primi anni settanta, l’impresa teatrale di Ceronetti raccoglieva tra le dodici e le quindici persone per volta e in tutta la sua esistenza è stata vista complessivamente da due o trecento spettatori scelti; e anche in seguito, quando divenne relativamente pubblica, raccolse un pubblico di qualità estremamente ridotto. Ceronetti si rifiutò categoricamente di trasformare il suo teatro in uno spettacolo televisivo, come spiega nella prefazione al testo *La iena di San Giorgio. Tragedia per marionette* (1994): “Non ci furono, né mai dovrebbero esserci, volgarizzazioni televisive. Uno spettacolo autentico di marionette non s’imbratta e non si nullifica in quella negazione di ogni realtà teatrale (di ogni realtà, semplicemente) e di ogni respiro e grido di

poesia. Lontano dalle bestiali telecamere, sorda alle opinioni di quelli-che-non-capiscono, la Marionetta si cala il sipario sugli occhi con dignità e muore” (p. VII). In fondo, negli anni settanta, tanto Renato Curcio, il fondatore delle Brigate rosse, quanto Guido Ceronetti pensano che esista ancora un margine per l’azione, ovvero che il suo posto non sia ancora stato completamente assorbito e futilizzato dalla comunicazione. Il primo se la immagina sul modello storico dell’azione cospirativa e rivoluzionaria; il secondo sul modello della marionetta che non sa quello che fa. La domanda provocatoria che sembra implicita nel Teatro dei Sensibili potrebbe essere: “I brigatisti sanno quello che fanno?” oppure credono di essere dei rivoluzionari, mentre in realtà sono dei comunicatori senza volto? La verità dei brigatisti sarebbe quindi da ricercare nella marionetta, perché essi sono mossi non da un burattinaio occulto (“un grande vecchio”, come si diceva all’epoca, oppure i servizi segreti di qualche potere nazionale o internazionale), bensì dal *cuore*. La loro tragicità, in senso kleistiano, consisterebbe dunque nel fatto che essi diventano proprio l’opposto di ciò che vorrebbero, così come Michael Kohlhaas, nel racconto omonimo di Kleist, si trasforma, senza rendersene conto, da uomo onesto e scrupoloso in un brigante feroce e sanguinario. È infine sorprendente che la casa editrice fondata da Renato Curcio nel 1990 si chiami Sensibili alle foglie, con una corrispondenza probabilmente involontaria, e proprio perciò più significativa, col teatro di Ceronetti. Quella parola è la stessa adoperata da Curcio, per battezzare vent’anni dopo la sua casa editrice. Curiosa coincidenza! Scrive Ceronetti nel volume *Insetti senza frontiere* (2009): “Se c’è una parola che non comprendi, che sembra oscura, perché rimproverarlo a chi l’ha scritta o pronunciata, perché sforzarti di capire e arrabbiarti se non penetri quella parola? Semplicemente quel messaggio non era destinato a te, ma ad altri. Il messaggio, là dove deve arrivare, arriva” (p. 23).

Per Ceronetti tutte le vite umane sono tragiche, indipendentemente dal risultato: “il tragico della marionetta” è “l’emblema della libertà negata all’uomo”. Ma la sua cupa e disperata percezione della vita contemporanea non deriva dal fatto che la civiltà occidentale abbia fatto delle scelte sbagliate: noi non siamo affatto attori della storia (*ibid.*, § 48). Perfino il male, nel personaggio della *Iena di San Giorgio*, il macellaio Barnaba Caccù, una specie di serial-killer, non riesce a farsi riconoscere come tale, per quanto gridi al mondo di essere l’autore di efferati crimini. Nessuno gli crede!

Il punto di arrivo del tragico di Ceronetti è, per così dire, *postumano*: “L’umanità [...] pensandola profondamente cessa di esistere” (*ibid.*, § 240). In questo senso la nozione di tragico è qualcosa di provvisorio, che deve essere accompagnata da un *quasi* (*ibid.*, § 325). La vicenda del tragico termina così in modo simile a quella del comico. Parafrasando la frase di Andrea Emo, si potrebbe dire: “Chi prende sul serio la sua tragicità? La tragicità che si prende

sul serio non è più nulla – è comica”.

1 - Ernesto Codignola, *Illuministi, giansenisti e giacobini nell'Italia del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1947.

2 - Lucien Goldmann, *Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les "Pensées" de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.

3 - Questi testi sono raccolti e pubblicati postumi in Luigi Pareyson. *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Torino, Einaudi, 1995, d'ora in poi citato con la sigla OL.

4 - Mario Perniola, *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*, Milano, Costa & Nolan, 1998.

5 - Karl Jaspers, *Von der Wahrheit*, München, Piper Verlag, 1952 (trad. it. parziale a cura di I.A. Chiusano, *Del tragico*, Milano, SE, 2008).

6 - Luigi Pareyson, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1993.

7 - Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

8 - François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, cit.

9 - Mario Perniola, *Miracoli e traumi della comunicazione*, cit.

10 - Georges Bataille, "Les larmes et les rois", in *Botteghe Oscure*, XVII, 1956.

11 - William Blake, *Selected Poems*, scelta dei testi e traduzione francese di Georges Bataille, versione italiana di Giuseppe Ungaretti, Torino, Einaudi, 1996.

12 - Pavel Florenskij, *Ikonostas* [1922], Moskva, Iskusstvo, 1994 (trad. it. a cura di E. Zolla, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1977).

13 - Mario Perniola, "Icones, visions, simulacres", in *Traverses*, 10, 1978.

14 - Czesław Miłosz, *Emperor of the Earth. Modes of Eccentric Vision*, Berkeley, University of California Press, 1977 e *Beginning with My Streets: Essays and Recollections*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1991.

15 - Roberto Salizzoni, *L'idea russa di estetica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1992.

16 - Roberto Salizzoni, "La prospettiva rovesciata. Simbolismo e realismo in Pavel Florenskij", in *Rivista di estetica*, 16, 1984.

17 - Cicerone, *De inventione*, II, L 163, introduzione, traduzione e note a cura di M. Greco, Lecce, Congedo, 1998.

18 - Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Torino, Einaudi, 1980.

19 - Sarah F. Maclaren, *La magnificenza e il suo doppio*, Milano, Mimesis, 2005.

20 - Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966 (trad. it. a cura di E.A. Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967).

21 - *Societas Raffaello Sanzio: il teatro iconoclasta. Scritti e interventi*, a cura di T. Colusso,

Ravenna, Essegi, 1989.

22 - Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967 (trad. it. a cura di G. De Col, *Il freddo e il crudele*, Milano, SE, 1991).

23 - Mario Perniola, "Sade et la désexualisation médiatique", in *Lignes*, 14, 2004.

24 - *Il pensiero neo-antico. Tecniche e possessione nell'arte e nel sapere del mondo contemporaneo*, a cura di M. Perniola, Milano, Mimesis, 1995.

25 - Stefania Chinzari e Paolo Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000.

26 - Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater* [1810], Frankfurt, Puppen & Masken, 2007 (trad. it. a cura di L. Traverso, *Il teatro delle marionette*, Genova, *Il Nuovo Melangolo*, 2005).

27 - Mario Perniola, *Del sentire*, Torino, Einaudi, 2002.

LA CIVILTÀ PERFEZIONATA:
LA RAFFINATEZZA E L'ARGUZIA

Perfezione e sottigliezza nella corte e nel convento

Le nozioni di bello, ironia, sublime e tragico, che affondano le proprie radici nell'antichità, hanno trovato un grande sviluppo nelle singole culture nazionali dell'età moderna, costituendo tutte insieme la dimensione estetica, la quale è uno degli aspetti fondamentali della civiltà occidentale. Gli autori finora trattati non solo hanno ripensato in modo nuovo e altamente creativo tali categorie con piena consapevolezza di questa eredità plurisecolare, ma le hanno interpretate – spesso senza saperlo – secondo schemi concettuali e modi di sentire che appartengono alla storia del loro Paese e della loro lingua. L'originalità e il valore dei loro contributi intrattengono una relazione stretta con la crisi e la destabilizzazione che la società italiana ha conosciuto negli anni settanta del Novecento; sembra in effetti che proprio il tracollo delle tradizioni e delle certezze istituzionali abbia costituito la motivazione più forte per elaborare nuovi modi di pensare il conflitto, modi che, lungi dal nascere dal nulla, riattivano idee e pensieri rimasti a lungo sotterranei e negletti, radicalizzandoli e spingendoli verso esiti impreveduti.

Il radicamento storico, sociale e antropologico è presente anche negli autori di questo quinto capitolo, la cui sensibilità estetica non ha nulla a che fare col naturalismo spontaneistico dei nipotini di Pirandello, né con le sfide tragiche dei neogiansenisti, degli slavofili e dei neomasochisti. Ovviamente essi sono parimenti estranei al neofrancescanesimo e alla dissimulazione ironica e opportunistica. Il radicamento antropologico di questi pensatori va piuttosto ricercato nell'*Ancien Régime* italiano, molto differente dall'assolutismo della monarchia francese, perché articolato sulla tensione tra la corte e il convento e dalla ricerca di un compromesso instabile tra stili di vita e concezioni del mondo del tutto inconciliabili, che non vengono però percepiti come tali.¹ La corte italiana postrinascimentale e il convento hanno tuttavia un punto d'incontro nella comune ricerca della perfezione, che è chiaramente di natura mondana nel primo caso e di natura spirituale nel secondo.

Se si vuole trovare una categoria estetica di carattere generale a cui tutti gli autori di questo capitolo possono essere ricondotti, la più pertinente mi sembra quella manieristica della sottigliezza. Essa fu elaborata nel

Cinquecento da Girolamo Cardano nel volume *De subtilitate* (1550) come una qualità distinta dalla bellezza: mentre quest'ultima è tanto maggiore quanto è più facile conoscerla, la sottigliezza è tanto maggiore quanto più è difficile conoscerla.²

Si è visto come le quattro categorie estetiche esaminate (il bello, l'ironia, il sublime e il tragico) abbiano trovato nel pensiero italiano di fine millennio uno sviluppo originale, formulandosi come altrettante risposte al problema del rapporto tra gli opposti. Sotto un certo aspetto, bello, ironia, sublime e tragico stanno tra loro in una relazione progressiva, nel senso che l'ironia costituisce un riconoscimento della forza dell'opposto maggiore della semplice correlazione armonica, ma minore della potenza soverchiante del negativo, del male, della morte, di cui il sublime si fa carico. In altri termini, il sublime implica l'esperienza di un conflitto più lacerante dell'ironia, la quale a sua volta pensa la lotta tra gli opposti in modo più energico di quanto possa fare la nozione di bello. Il tragico, introducendo la necessità di una sfida estrema e irrevocabile, pensa a sua volta il conflitto in modo più energico del sublime.

Tuttavia la riflessione estetica italiana sul problema degli opposti non si esaurisce col tragico. Connesso all'idea di sottigliezza è il riferimento a qualcosa di nascosto e di complicato, che risulta anche dall'etimologia latina della parola *subtilis*, che ha a che fare con il tessere. Letteralmente, *subtilis* è ciò che passa sotto la tela. In questo capitolo abbiamo per le mani studiosi che pensano conflitti asimmetrici. Come è noto, il primo grande teorico del conflitto asimmetrico è stato Freud, il quale ha inteso il rapporto tra coscienza e inconscio come una lotta in cui il secondo non può mai per definizione manifestarsi direttamente e apertamente. La psicoanalisi ha introdotto nella cultura occidentale un tipo di opposizione maggiore della contraddizione dialettica, non essendo essa superabile con l'annullamento di uno dei due termini. Non a caso, proprio Freud è stato il più importante teorico della categoria estetica del *Witz*, cioè dell'arguzia, la quale rappresenta una formazione di compromesso tra termini che stanno tra loro in un conflitto irresolubile perché tra loro sussiste una *differenza* incolmabile. Tale conflitto, più radicale di tutti quelli pensati dal pensiero filosofico, può dare luogo a varie patologie, che costituiscono appunto l'oggetto di studio della psicoanalisi; ma consente anche il sorgere di produzioni culturali dotate di una grande raffinatezza, nelle quali l'opposto viene riconosciuto e mantenuto nella sua differenza senza essere assimilato né capovolto nel suo contrario. Questa capacità di dar voce e di apprezzare il differente appartiene alle grandi civiltà che, come quella italiana, conservano una memoria storica millenaria di infiniti conflitti e di infinite infamie. L'arguzia è appunto il modo estetico di pensare una lotta estrema senza farsi coinvolgere nell'utopia della pace, nel mascheramento dell'ironia e nemmeno nel terrore del sublime o nelle sfide tragiche.

La strategia della sprezzatura

Una rivisitazione estremamente raffinata della qualità manieristica per eccellenza, la *sprezzatura*, si trova nell'opera di Cristina Campo (1924-1977), che svolse un'intensa attività di traduttrice, ma pubblicò solo due piccoli libri di saggi, poi raccolti insieme ad altri testi nel volume postumo *Gli imperdonabili* (1987). La figura della Campo, del tutto ignota al grande pubblico mentre era in vita, e ugualmente poco conosciuta anche dagli intellettuali dell'epoca, acquista con questo libro un rilievo di prima grandezza, rappresentando il punto di riferimento fondamentale per chi, nel panorama generale dell'estetica italiana, e nella piena consapevolezza del disastro culturale rappresentato dalla comunicazione massmediatica, cercò di opporsi in un modo completamente differente rispetto a quanto fatto dai nipotini di Pirandello e dai sostenitori del pensiero tragico.

La strategia di Cristina Campo consiste dunque nella *sprezzatura*, da lei egregiamente definita come “una briosa, gentile impenetrabilità all'altrui violenza e bassezza, un'accettazione impassibile – che a occhi non avvertiti può apparire callosità – di situazioni imm modificabili che essa tranquillamente *statuisce come non esistenti* (e in tal modo ineffabilmente modifica)” (p. 100). In altre parole, afferma la Campo, è del tutto inutile combattere in campo aperto contro un nemico le cui forze sono assolutamente soverchianti e si avviano a diventare egemoniche e totalitarie. Se, come dice Clausewitz, la forma più forte della guerra è la difesa, la prima regola cui attenersi consiste nel non funzionare da cassa di risonanza delle scempiaggini, delle menzogne e delle insensatezze della società dello spettacolo: sul novanta per cento di ciò che ci propinano gli strumenti di comunicazione di massa, bisogna tacere per non rafforzarlo attraverso il solo fatto di parlarne. Conversiamo soltanto di ciò di cui vale la pena di parlare, per esempio delle fiabe, della grande arte, dei padri del deserto, o di quel cinese che, condannato a morte per la rivolta dei Boxer, e in fila con altri in attesa della ghigliottina, con la massima indifferenza legge un libro; ma non conversiamo di ciò che dice il capo di questo o di quel partito o del risultato dell'ultima partita di calcio o di calcetto. Del resto, una ventina d'anni dopo la morte della Campo, anche Agamben scriverà, in *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone* (1998), che Auschwitz rappresenta una condizione permanente della vita contemporanea, manifestantesi “in ogni partita dei nostri stadi, in ogni trasmissione televisiva, in ogni quotidiana normalità” (p. 24).

Nella breve premessa a *Il flauto e il tappeto* (saggio raccolto nell'opera postuma), la Campo descrive la sprezzatura in termini ancor più concisi come “un piccolo tentativo di dissidenza dal gioco delle forze”, “una professione di incredulità nell'onnipotenza del visibile”. La sprezzatura è in realtà un intero atteggiamento etico-estetico che implica piglio, disinvoltura, noncuranza,

“qualcosa di affine al gioco d’occhi altero e indifferente tra il domatore e il leopardo pronto a saltare”, una saggezza temeraria o prudenza ardimentosa, che tuttavia implica una specie di “entrata in religione”, “un distacco quasi totale dai beni di questa terra, una costante disposizione a rinunciarvi se si posseggono un’ovvia indifferenza alla morte”, “una bellezza interiore prima che visibile, l’animo grande che ne è radice e l’umor lieto” (p. 100).

Cristina Campo mette in evidenza che la sprezzatura – considerata da Baldassar Castiglione, nella sua opera *Il Cortegiano* (1528), come una delle qualità per eccellenza dell’uomo di mondo – è nello stesso tempo un tratto dell’educazione religiosa, in particolare degli istituti di perfezione d’ispirazione mistica. Secondo la Campo, è abbastanza raro trovare la sprezzatura nelle opere letterarie ed essa è certamente estranea al sentire tragico, a quello lirico e ancor più a quello elegiaco, perché implica brio e baldanza, nonché qualcosa di fiero e sfumato, di tenero e provocante. Sebbene sia uno dei caratteri del giovane avventuriero, mercuriale, ambivalente e imponderabile, essa sembra scomparsa dalla gioventù degli anni sessanta-settanta, che oscilla tra la iattanza e la musoneria. “Le buone maniere sono il principio della santità [...] e la sprezzatura [...] è forse più di un passo al di qua della religiosità pura, di cui resta, in ogni caso, il più fine equivalente umano” (pp. 107-108). Quanto al considerarla una virtù aristocratica, dipende ovviamente da cosa si intende per aristocrazia:³ per la Campo, “grande e squisita è la sprezzatura di certi mendicanti, nei cui sguardi risplende una libertà così sovrana che far loro il dono più piccolo è d’improvviso una grazia che se ne riceve” (p. 111).

L’ordito del tessuto

Diversamente dai nipotini di Pirandello, per i quali la “vera” vita è nuda, Cristina Campo pensa al contrario che essa sia sempre vestita; a questo proposito, cita il Vangelo apocrifo di Filippo: “La verità non può venire al mondo nuda, anzi è venuta nei simboli e nelle figure” (p. 169). Tuttavia, non è tanto su questi ultimi che si concentra l’originalità del suo pensiero, ma in una singolare intuizione che riguarda proprio la specificità del vestito. La Campo stabilisce una singolare analogia tra la vita e il tappeto. Come accade nella valutazione dei tappeti, così anche nella vita e nella letteratura ciò che importa è la trama nascosta, il rovescio, la parte di sotto di ciò che appare: “Un tappeto di meravigliosa compilazione, del quale il tessitore non mostri che il rovescio – nodoso, confuso – fu da molti poeti, da molti savi, assimilato al destino” (p. 115). Al linguaggio dell’apparenza, dell’immagine, della rappresentazione, contrappone dunque il linguaggio del tessuto che è composto dall’insieme dei fili intrecciati dal tessitore. Una vita, così come

un'opera, non si giudica da ciò che appare, ma dalla qualità, dalla varietà, dallo spessore dei fili che la formano e dalla complessità con cui essi sono orditi. Le intuizioni di Cristina Campo precedono il colossale volume di Patrice Hugues *Le langage du tissu*,⁴ nel quale alla massima competenza tecnica della tessitura si ricollega una riflessione storico-filosofica di alto livello: Hugues mostra, attraverso un esame dettagliatissimo di alcune opere d'arte, come tra il Cinquecento e il Seicento si sia prodotta in Occidente una frattura radicale tra il linguaggio del tessuto, basato sul primato del tatto, sui ritmi ripetitivi, sulla ritualità, sull'intreccio, e il linguaggio della rappresentazione basato sul primato della vista, dello spettacolo, della messa in scena. È allora che è avvenuta la spaccatura tra l'Europa e il mondo islamico, il quale sarebbe rimasto fino a oggi legato alla tradizione antica.

Ha un destino intellettuale solo chi annoda magici nodi, come quei portentosi maestri del tappeto, “quei bardi e mistici del telaio che anticamente passavano di villaggio in villaggio e custodivano nella mente centinaia di schemi simbolici, [e] ne *dettavano* ai tessitori locali con una lenta salmodia ammaliante” (p. 115). In altre parole, l'essenziale, il fattore decisivo su cui si valutano persone e cose, è *l'altro lato*, l'aspetto nascosto dal quale soltanto si può cogliere l'unicità squisita e incalcolabile di ogni elemento di cui sono formate. Questo non è l'inconscio freudiano, che è per definizione inaccessibile, ma qualcosa di simile al segreto del mestiere che sta dietro a una lavorazione artigianale, qualcosa di simile alla *métis* degli antichi Greci. Con questo termine essi intendevano una forma di intelligenza intuitiva, di carattere strategico, che si applicava tanto all'abilità dell'artigiano quanto a tante altre attività pratiche, qualcosa di enigmatico irriducibile a una teoria, perché di tipo artistico e non scientifico.⁵ I suoi caratteri sono la flessibilità e la polimorfia, la doppiezza e l'equivoco, l'inversione e il capovolgimento. Scrive la Campo: “La pura poesia è geroglifica: decifrabile solo in chiave di destino” (p. 145). La perfezione cui pensa la Campo non deve essere affatto intesa in senso neoclassico come “nobile semplicità e serena grandezza” secondo la definizione della bellezza di Winckelmann, ma è qualcosa di ricurvo e di ritorto, simile al cerchio, che è insieme mobile e immobile, non ha inizio né fine, e come tale appariva ai Greci come “la cosa più strana del mondo”.

“L'impossibile, eppure reale” della fiaba

Non è casuale che quattro autori che si inseriscono in questa quinta tendenza dell'estetica italiana si siano interessati, pressappoco negli stessi anni, alla fiaba: oltre a Cristina Campo, a occuparsi di questo genere letterario sono stati lo storico della filosofia Giampiero Moretti, la filosofa del

linguaggio Rubina Giorgi e il grande scrittore Italo Calvino (il cui interesse per la materia risale addirittura agli anni cinquanta).

Questa convergenza è singolare, perché coinvolge persone molto differenti tra loro, che tuttavia condividono una vigile attenzione per l'epoca in cui vivono e una volontà di sottrarsi con buone maniere, ma spirito indomito. Dice la Campo: "Eppure amo il mio tempo perché è il tempo in cui tutto vien meno ed è forse, proprio per questo, il vero tempo della fiaba" (p. 151). Cosa vuol dire questa frase oscura? Perché mai gli anni sessanta e settanta avrebbero spinto alcune fini intelligenze verso qualcosa di così intempestivo e inattuale come la fiaba, proprio quando la preoccupazione di tutti era quella di essere al passo coi tempi?

La chiave sta nell'esperienza di quell'"impossibile, eppure reale" che ha spinto Givone verso la teoria blackiana della visione, Salizzoni verso la teofania dell'ortodossia russa, Giampiero Moretti verso lo studio di Novalis e chi scrive verso il pensiero di Bataille e, successivamente, la teoria del simulacro. Infatti, una volta venuta meno la fiducia nella razionalità del divenire storico che aveva permeato potentemente il pensiero neohegeliano e il marxismo, non è forse la fiaba il versante nobile e autenticamente popolare di quella dissoluzione della realtà che la società dei consumi e della comunicazione massmediatica, attraverso la manipolazione dei fatti e dei desideri, pervicacemente promuove e impone? L'"impossibile" della fiaba è qualcosa di radicalmente diverso da quello della società dello spettacolo, perché non è fondato sullo choc obnubilante e narcotizzante della tecnologia, ma su un'esperienza paradossale che introduce in un nuovo ordine di rapporti in cui accadono l'improbabile e l'imprevedibile. Per la Campo questo "impossibile" assomiglia a un palindromo, cioè a una frase che è formata da una sequenza di caratteri tali che, letta a rovescio, rimane identica, come il famoso *In girum imus nocte et consumimur igni*, che è il titolo di un film di Guy Debord realizzato l'anno successivo alla morte di Cristina (1978). "Questo doppio movimento" scrive "non può non esigere dall'eroe della fiaba una perfettamente ascetica disposizione d'animo: egli dovrà dimenticare tutti i suoi limiti nel misurarsi con l'impossibile, vigilare senza riposo su quei limiti nell'attuarlo" (p. 32). A questo proposito la Campo introduce la sottile differenza tra chi spera e chi si affida: il primo fa assegnamento su un colpo di fortuna, sul gioco momentaneamente propizio della legge di necessità, "il secondo non conta su eventi particolari perché è certo di un'economia che racchiude tutti gli eventi e ne supera il significato" (p. 41). L'eroe della fiaba sospende i propri desideri soggettivi: "Con un cuore legato non si entra nell'impossibile".

Per Giampiero Moretti – curatore fra l'altro, insieme a Fabrizio Desideri, di due grossi volumi che raccolgono l'*Opera filosofica* di Novalis (1993),⁶ la storia trasformata in fiaba diventa "quel mondo di assoluta significatività in

cui ogni evento porta in sé il motivo dell'origine, di volta in volta rivissuto e reinventato".⁷ Una storia trasformata in fiaba implica la mescolanza di elementi tra di loro estranei: è un insieme di cose e di situazioni meravigliose, simile al sogno.

Non diversamente, Rubina Giorgi inaugura il suo primo libro di poesie *Esercizi 1* con il verso: "la lingua è un oceano circolare / la mente è tratta in cerchio / così nasce / così muore / così rinasce".⁸ E nel suo libro *Favola e simbolo*, molto interessanti sono le considerazioni sul tempo della favola. Il famoso "c'era una volta" con cui iniziano abitualmente le favole, scrive la Giorgi, non implica il rimando a un tempo mitico, ma sta tutto nell'orizzonte del possibile: in realtà, esso vuol dire "un'altra volta ancora". Il vero tempo della favola è dunque il presente, che si compie in una morte e una rinascita: "Passo per un punto di morte, ripasso per lo stesso punto rinato. L'arrivo non è uguale alla partenza, e tuttavia ripassa per la stessa parte".⁹

Considerazioni analoghe si trovano nel testo di Italo Calvino *Sulla fiaba*, che ne sottolinea il carattere tentacolare, aracnoideo, caratterizzato da una infinita varietà e infinita ripetizione.¹⁰ Le fiabe sono, per Calvino, il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo o a una donna, che rivelano la sostanza unitaria di ciò che esiste – uomini, bestie, piante e cose – e l'infinita possibilità di metamorfosi. Anche per lui, la fiaba ha un carattere antagonistico rispetto alla realtà, che costituisce il suo vero segreto, la linea di forza della letteratura, la quale ha "lo sguardo programmaticamente scettico". Le improvvise esplosioni di improbabilità della fiaba ci introducono in un mondo *altro* e opposto a quello in cui viviamo. La favola, per questi autori, non deve dunque essere considerata come un'evasione dalla realtà, bensì come una forma di opposizione, come un modo di pensare il conflitto che ha le sue radici nel Medioevo; ma non è priva di rapporti con il manierismo delle corti e con la spiritualità mistica. Non a caso, Calvino considera Charles Perrault l'inventore di un genere che tanto successo ebbe tra le nobildonne del diciassettesimo secolo, all'epoca del Re Sole; analogamente, non si comprendono gli scritti di Giampiero Moretti e Rubina Giorgi senza tenere presenti le radici in cui affondano, rispettivamente, il "Risveglio" protestante del diciottesimo secolo e la teologia renano-fiamminga del Medioevo. Ma anche in questi casi l'attenzione è incentrata su problematiche che hanno avuto in Italia precedenti importanti: si pensi alla tradizione millenaria delle mistiche italiane, che molte volte univano, a un aspetto meramente contemplativo, un'energia progettuale mondana.¹¹

L'azione poetica

Desta non poca meraviglia trovare il nome di Novalis, scritto in lettere maiuscole tra gli autori che hanno avuto più importanza nella formazione di Guy Debord, insieme a quello di Hegel, Marx e Clausewitz.¹² Che cosa può avere in comune uno spirito massimamente raccolto, contemplativo e sognante come Novalis con i pensatori per eccellenza dell'azione politica? Anche se è vero che Debord fu più un *homme de lettres* che un teorico dell'azione, l'accostamento lascia perplessi. Eppure, proprio questo piccolissimo indizio è una chiave per comprendere il lavoro di Giampiero Moretti, che verte in gran parte sul Romanticismo tedesco.

Come è noto, Novalis distingueva due tipi di uomini: gli eroi e i poeti. I primi sono nati per l'azione: la loro anima non può essere spettatrice di se stessa, ma deve rivolgersi instancabilmente verso l'esterno e servire assiduamente e con rapida decisione l'azione. Per i secondi invece il mondo è fatto della loro anima: il gigantesco spettacolo esterno non li incanta a prendervi parte anch'essi, ma si presenta loro bastantemente significativo e meraviglioso da dedicare alla sua osservazione i propri ozi.¹³ Tuttavia – continua Novalis – mentre gli eroi non hanno creato nessun poeta, i poeti hanno suscitato l'eroismo nei giovani. Esiste perciò *un'azione poetica*, le cui caratteristiche sono differenti da quelle dell'azione politica e dalla pura contemplazione. Questa mi sembra una chiave molto interessante per intendere il pensiero di Moretti, il quale appartiene a quel terzo tipo di esseri umani che Musil, nel suo romanzo *L'uomo senza qualità*, aveva distinto dagli "appetitivi", che corrono dietro a quello che trovano e vivono in modo veemente e violento, e dai "contemplativi" che sono timidi e trasognati, vaghi e irresoluti.¹⁴ Essi sono invece distaccati dalla nuda effettualità, ma non da un'acuta sensibilità nei confronti delle cose del mondo. Moretti perciò, nel suo libro che ha nel titolo proprio il nome del poeta tedesco, rifiuta la lettura spiritualistica di Novalis, "la quale si preclude fin dall'inizio l'accesso alla concezione romantica dell'arte e della poesia" (p. 88). Quest'ultima contiene elementi strategici di natura del tutto diversa da quelli militari e politici: scatenando nel poeta stimoli soggettivi avventurosi e titanici, si pone in competizione sia con gli industriali sia con gli ideologi politici, religiosi e sociali: "La poesia assume l'aspetto della prassi più alta" (p. 77). Il mondo non viene cancellato, bensì trasfigurato attraverso la legge dell'*analogia*: ogni cosa riflette una realtà che la trascende e tuttavia quest'ultima resta legata a quella da un misterioso rapporto analogico. "Il quotidiano si carica di una misteriosità emblematica" scrive Moretti (p. 49). Si ritorna sempre alla questione degli opposti, che qui sono pensati in una relazione di complicità enigmatica. Sotto questo aspetto il *Witz*, ovvero l'arguzia, si rivela insufficiente, pur essendo una componente essenziale nella formazione spirituale degli individui. Infatti, essa vede affinità tra cose diverse e

prossimità tra cose differenti: è tuttavia un fattore importante della creazione poetica e qualcosa di essenzialmente differente dall'*ironia*, che implica il pericolo di un costante regresso nell'arbitrarietà e conduce a un equilibrio distorto. Siamo, qui, in un tipo di sensibilità radicalmente altra rispetto all'adoperare l'ironia come un'arma da guerra per affermarsi e vincere nella società.

Tuttavia il mondo non viene abbandonato: esso deve essere invece "romantizzato" attraverso un'"azione a distanza" che rovescia la prospettiva consueta, da un lato attribuendo alla notte un primato rispetto al giorno, dall'altro instaurando un rapporto pedagogico tra il maestro e il discepolo. La prima strada mostra il carattere profondamente sovversivo della posizione di Novalis, che si iscrive a pieno titolo in quella *insurrezione poetica* che, a cominciare del poeta francese François Villon (vissuto nel quindicesimo secolo), arriva fino a oggi: la sua caratteristica non è la fuga nel trascendente o l'abbandono quietistico, ma al contrario la lotta in favore di una vita intensa e non sottomessa;¹⁵ gli *Inni alla notte* di Novalis costituiscono l'espressione più nota di tale orientamento. La seconda strada è invece quella del rapporto intenso e profondo tra maestro e discepolo, che si oppone sia all'educazione accademica sia alla "provincia pedagogica" di Goethe; *I discepoli di Sais* di Novalis illustrano la natura di una tale relazione, in cui l'impossibilità di comprendere davvero il maestro si sposa con la libertà assegnata al discepolo. Conclude Moretti: "L'identificazione romantica di poesia, arte e vita raggiunge dunque con Novalis uno dei suoi momenti più esemplari ed espressivi" (p. 142). La metafora del *polline*, che dà il titolo a una serie di frammenti dello scrittore tedesco, è la più adatta a descrivere l'*azione a distanza* della parola poetica: non solo Moretti, ma tutti gli autori compresi in questo capitolo, si oppongono da un lato alla società dello spettacolo, dall'altro alle nebbie del misticismo. Si potrebbe giungere a un ulteriore approfondimento della nozione di polline attraverso un parallelo con il concetto di *disseminazione* elaborato dal filosofo francese Jacques Derrida, mettendone in evidenza le affinità e le differenze.¹⁶

Di Moretti, particolarmente interessanti e acuti sono gli studi sul mito con speciale riferimento a Görres, Creuzer e Bachofen, nonché le analisi del nichilismo europeo. Egli inoltre ha condotto un lavoro pionieristico sull'ambiguità sessuale e sul "sentire vegetale" riportando all'attenzione dei lettori, attraverso penetranti introduzioni e postfazioni, testi perturbanti come il racconto *Séraphîta* di Balzac¹⁷ e i libri di Gustav Theodor Fechner sull'anima delle piante e sulla vita dopo la morte¹⁸.

Figure di Nessuno

Se per Agamben la figura tipica del nostro tempo è l'essere qualunque, per Rubina Giorgi è Nessuno. Nessuno – una nozione che viene molto approfondita nel volume *Figure di Nessuno*¹⁹ – può essere pensato in almeno tre modi. Il primo è l'*Outis* di Ulisse, ed è la maschera di qualcuno, il pieno che si dissimula nel vuoto, l'identità che si nasconde. Appartiene a questa dimensione la lunga tradizione che attribuisce a Nessuno i misfatti di qualcuno. Nessuno è, qui, una mera apparenza, un inganno, o meglio un'astuzia attraverso la quale esso si sottrae alla responsabilità delle proprie azioni.

La seconda dimensione di Nessuno è invece preriformistica e riformistica. Qui, per la prima volta, la problematica che lo riguarda assume spessore e consistenza: Nessuno è la realtà di ognuno, il simbolo della nullità della condizione umana. Storicamente, la sua tematica si confonde con quella della stoltezza e della follia che si capovolgono in saggezza e salute, secondo il modello paolino della follia della Croce. Conoscere se stessi significa specchiarsi in Nessuno.

L'importanza del libro di Rubina Giorgi, tuttavia, consiste nel fatto di rendersi messaggero di una terza concezione di Nessuno, irriducibile alle prime due, anche se nata dal ripensamento dei materiali già forniti. Qui, Nessuno non è la maschera di qualcuno, né la realtà di ognuno, ma qualcosa al di là dell'opposizione apparenza-realtà, al di là degli opposti e della loro dialettica. A differenza del Nessuno greco, esso è *noto*, pubblico, non nasconde nulla. A differenza del Nessuno della Riforma, esso non ha un'esistenza più essenziale e propria di qualcuno; la pretesa di fondare su Nessuno un umanesimo, sia pure dotato di caratteri particolari (come quello preluterano e postluterano) è insostenibile: Nessuno è *Nemo*, *Ne-homo*, non-uomo. La Giorgi lo definisce appunto “il Noto che non esiste”.

Ma cosa vuol dire che è *noto*? Innanzitutto che il suo ambito non è quello dell'interiorità, del soggetto, della coscienza, né quello della conventicola, della setta (come si ricava dal *Niemand* del protestantesimo spiritualistico). Nessuno si muove nell'ambito dell'*esteriorità* e della *pubblicità*: “Non si tratta che di guardare ciò che è sotto gli occhi, addirittura *pubblico*” (p. 16). Nessuno è *kundbar*, addirittura notorio, risaputo; è *wohl bekannt*, ben conosciuto. Ciò tuttavia non significa che sia ovvio, o comune, o banale: l'identificazione di esteriorità-pubblicità con ovvietà-banalità è appunto una conseguenza surrettizia dello spiritualismo e dell'esoterismo. Nessuno è “occhio degli occhi di tutti”: cioè è connesso a una dimensione visiva, anzi metavisiva, figurale. Figura è – secondo la Giorgi – altro che immagine; essa ha una “densità” molto minore dell'immagine ed è alquanto di molto meno stabile: “Nulla è fermo, ogni cosa si muta in un'altra” (p. 48). Essa è paragonabile allo specchio, che riflette ciò che passa, ma non lo trattiene, che è fedeltà al vedere, ma costante infedeltà alle immagini. La figura si pone non

come desiderio di ciò che rappresenta, ma come desiderio di se stessa.

Cosa significa che Nessuno *non esiste*? Innanzitutto che non nasconde Ulisse “re e guerriero e seme di re”. Nessuno non nasconde il Nessuno omerico. In secondo luogo, non ha esistenza, spessore o dimensione personale, non fonda un’interiorità più profonda. “Si tratta di vedere il principio di realtà” scrive la Giorgi “in ciò che è: principio di risoluzione”; “la non-esistenza di Nessuno ha cioè uno statuto *mondano*, effettivo”. La dimora di Nessuno non è l’immaginazione, bensì il mondo. Ci si può diffondere nel mondo (come Schlemihl, il protagonista della storia di Chamisso) solo a patto di un’ascesi radicale che dissolve l’identità dell’io, solo a patto di essere Nessuno, di essere appunto in questa nessunità simile al mondo. La non-esistenza di Nessuno coincide così con la sua *disponibilità* a essere qualsiasi cosa. “Un mondo, una vita non rassomiglia a un organismo che si sviluppa e muore, ma a molti *mondi*, *molte vite*”. Nessuno è semanticamente iperdeterminato: ma a patto o in cambio di essere nulla. È questa vertiginosa disponibilità a rendere Nessuno *überschwänglich*, esuberante, eccessivo: la sua è “una vita che si vive ai confini estremi”. Nessuno ha “cuore eccessivo”. In questo eccessivo, il vivere per difetto e il vivere in esuberanza coincidono.

Pubblicità, figuralità, esteriorità mondana e disponibilità sono dunque i caratteri essenziali di questa terza dimensione di Nessuno. Caratteri manieristici opposti a quelli della tradizione protestante dalla quale la stessa Giorgi attinge tante testimonianze e documenti. “Nessuno il noto segreto, il celato sotto gli occhi di tutti” inaugura il manierismo del nulla, l’ostentazione che nasconde, l’uso spregiudicato della forma (“essere nella forma eppur distaccati in essa”), il libertinaggio dello spirito, il *Witz*, l’allegoria, il “mondo alla rovescia”.

È assai sorprendente e paradossale che una tematica a prima vista estremamente marginale, connessa all’esperienza *der Geringsten und der Mindesten*, dei più trascurabili e minimi tra gli uomini, si riveli come una delle vie centrali e principali del mondo storico occidentale: singolare coincidenza di nulla e di tutto, d’impotenza, di autoannullamento e di affermazione che fa di Nessuno “la rosa dei mutamenti”. Figure storiche nessunali sono l’ebreo, il gesuita, il terrorista, ma soprattutto il *dandy* e la *femme fatale* interpretano bene questa ambiguità.

Ma è ancora più sorprendente e paradossale che l’orizzonte nessunale aperto da Rubina Giorgi getti le premesse per una comprensione delle più recenti manifestazioni del mondo della tecnica e delle sue implicazioni psicologico-sociali, assai più profonda e perspicace di quella che proviene da tradizioni di pensiero legate all’identità e al soggetto. Qui tuttavia occorre procedere con cautela. Pubblicità, figuralità, esteriorità e disponibilità sono certo caratteri che qualificano da un punto di vista generale la società di massa: sarebbe però grossolano e falso far coincidere Nessuno con l’uomo-

massa, con l'uomo qualunque "in cui si dà scontata la comune sorte umana di venire in questo mondo, crescere da stonati a un certo numero di efferati obbrobri [...] e quindi declinare in nebbie dense". Semmai, lo sforzo dell'uomo-massa, della vita banale, è proprio quello di cercare di sottrarsi mediante compensazioni e surrogati al Nessuno, di riconoscersi in identificazioni derisorie, di pretendere certezze, di esigere sicurezze pubbliche e private: sarebbe stolto fornire a tutti "un lasciapassare di nessunità e di nulla per non capire nulla"! La strada indicata dalla Giorgi non è quella del qualunquismo, né quella di un populismo nichilistico. La connessione tra Nessuno e la società tecnica di massa non riguarda tanto la sua osservazione sociologica, quanto la sua essenza: anche se la maggioranza cerca di eludere la svolta epocale rappresentata dall'ingresso nella società dei mass media, attraverso l'instaurazione di compromessi col passato, il compito di chi si trova a operare in questa situazione è innanzitutto quello di considerare la questione concettuale, cioè nelle sue possibilità estreme.

Un esempio illuminante delle implicazioni nessunali della tecnica era fornito negli anni settanta, periodo in cui Rubina Giorgi scrisse il suo libro, dal *videotape*. Esso è appunto uno specchio sincronico e diacronico che "risponde prontamente a ciò che passa ma prontamente lo cancella". Dissolvendo l'identità esistenziale di chi lo adopera e trasformandolo in complice di una manipolazione, introduce una dimensione della figuratività in continua e incessante trasformazione che è esattamente quella descritta dalla Giorgi: fedeltà all'occhio e infedeltà alle immagini, confusione tra rispecchiato e cancellato, gioco di moltiplicazione e di annullamento. Se da un lato il compito dell'operatore visivo sarà dunque quello di potenziare questa dimensione del videotape, come scrive Vilém Flusser nel suo saggio dedicato all'*art sociologique* di Fred Forest,²⁰ dall'altro lo stesso statuto storico dell'operatore visivo come successore e superatore dell'artista si fonda sulla radicalizzazione degli aspetti antimetafisici e nessunali della società di massa.

L'arguzia

Tra gli scritti di estetica che si muovono nella direzione della sprezzatura e dell'arguzia il posto di maggiore rilievo è occupato dalle *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1988) di Italo Calvino (1923-1985), rimaste incompiute e pubblicate postume. Di queste sono state scritte solo le prime cinque, che hanno per argomento le nozioni di leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità e molteplicità. Si tratta di termini che hanno una grande popolarità perché sembrano interpretare per così dire lo spirito dei tempi, cioè la linea di tendenza dell'era tecnologica e postindustriale. Sotto questo aspetto

costituiscono delle banalità, e proprio come tali sono adatte a richiamare l'attenzione di un vasto pubblico e dei mass media. Calvino ne è perfettamente consapevole e fin dalla prima conferenza paga lo scotto all'opinione pubblica con due osservazioni che hanno tra loro un rapporto complementare e che costituiscono la chiave per entrare nella sua officina intellettuale. La prima riguarda il preteso "dovere" dello scrittore di "rappresentare" il proprio tempo; questo imperativo ha spinto Calvino da giovane a "immedesimarsi nell'energia spietata che muove la storia del nostro secolo", e a porsi in sintonia col "movimentato spettacolo del mondo" (p. 631). Tale intimazione a esprimere la propria epoca gli è tuttavia presto parsa assai divergente rispetto alla propria vocazione letteraria. La seconda osservazione riguarda il carattere "leggero" e "senza peso" della seconda rivoluzione industriale, la quale "non si presenta come la prima con immagini schiaccianti quali presse di laminatoi o colate d'acciaio, ma con i bits d'un flusso d'informazione che corre sui circuiti sotto forma d'impulsi elettronici" (p. 636). Ovviamente questo stesso discorso vale anche per le altre quattro idee forti di cui Calvino si presenta a prima vista come corifeo: chi, infatti, potrebbe negare che la rapidità, l'esattezza, la visibilità e la molteplicità sono oggi valori vincenti? La pressione esercitata dai media ha completamente screditato i valori opposti, per cui sostenere le ragioni della pesantezza, della lentezza, dell'approssimazione, dell'astrazione e dell'unità significa passare per un disadattato, un vecchio babbione o un trombone universitario. Né è possibile pensare gli opposti in modo dialettico o organicistico, come avveniva negli anni cinquanta; di questo si erano accorti precocemente Eco e Vattimo, scegliendo l'arma dell'ironia. Tuttavia, il dispositivo costruito da Calvino è meno aggressivo e più sottile dell'ironia: egli sta davvero dalla parte della leggerezza, della rapidità, dell'esattezza, della visibilità e della molteplicità, ma in un senso radicalmente *differente* dall'uso banale che si fa di queste parole. La sua strategia mi sembra perciò riportabile non all'ironia, che implica dissimulazione e mascheramento, bensì all'arguzia, che crea un altro livello di senso, sotterraneo e autonomo; essa è un compromesso ineguale che concede al nemico solo l'apparenza di una convergenza, quel tanto che basta per fargli allentare la rimozione. Come dice Freud, essa gli dà ragione solo "nell'unico punto in cui è facile dimostrare che ha torto"; "il suo piacere è tale" aggiunge Freud "da farci supporre che la tendenza prima repressa sia riuscita a spuntarla senza subire praticamente nessuna sottrazione".²¹ L'ironia presuppone ancora la capacità del pubblico di capire il mascheramento; con Calvino questa fiducia, che nutre ancora l'opera di Eco e di Vattimo, sembra essere venuta meno. L'arguzia si affida a quei pochi che la sanno cogliere e ridono. Gli altri applaudono senza capire, paghi di sentire parole che a loro paiono manifestare quella che immaginano essere la tendenza dei tempi!

Calvino inizia le sue lezioni con un'affermazione perentoria: "Dedicherò la prima conferenza all'opposizione leggerezza-peso, e sosterrò le ragioni della leggerezza". Ma di leggerezza ne esistono almeno due tipi: quella di cui egli vuol parlare non è la frivolezza, bensì una "leggerezza della pensosità", che può fare apparire la frivolezza come pesante e opaca; spesso ciò che "scegliamo ed apprezziamo come leggero non tarda a rivelare il proprio peso insostenibile" (p. 635). Veramente leggere sono la poesia, la letteratura, la filosofia, invece non lo è la realtà del mondo, paragonabile a "un cimitero d'automobili arrugginite" (p. 639). Perciò, la leggerezza che Calvino elogia è piuttosto una sospensione e una sottigliezza, di cui adduce molti esempi letterari. Quello tratto da Cyrano de Bergerac, che proclama la fraternità degli uomini con i cavoli, mi sembra tra i più arguti.

Lo stesso dispositivo è messo in opera nell'esame della rapidità. Infatti, quella di cui parla Calvino non è la fretta dei nostri tempi "rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante", ma la qualità delle fate "che sono assai svelte nelle loro faccende" (p. 661)! Essa perciò appartiene a quelle attività intellettuali che sembrano talora realizzarsi "per folgorazione improvvisa" e che puntano "sulla massima concentrazione della poesia e del pensiero". Si tratta perciò di qualcosa di essenzialmente differente rispetto alle caratteristiche di quei "*media* velocissimi e di estesissimo raggio" che oggi trionfano e "rischiano di appiattare ogni comunicazione in una cresta uniforme ed omogenea" (p. 668). La funzione della letteratura oggi è "la comunicazione di ciò che è diverso in quanto è diverso, non ottundendone bensì esaltandone la differenza, secondo la vocazione propria del linguaggio scritto". Contro la tendenza vitalistica presente in alcuni pensatori della sofferenza sublime (come Gargani e Agamben), Calvino ribadisce un'idea di letteratura e di arte basata sulla raffinatezza e sulla perfezione formale. Il capitolo sulla rapidità si conclude con la storia del disegnatore Chuang-Tzu, da cui il re voleva il disegno di un granchio. Egli dice al re che ha bisogno di cinque anni di tempo e di una villa con dodici servitori. Scaduti i cinque anni, non avendo nemmeno ancora cominciato il disegno, Chuang-Tzu chiede al re altri cinque anni alle stesse condizioni. "Allo scadere dei dieci anni, Chuang-Tzu prese il pennello e in un istante, con un solo gesto, disegnò un granchio, il più perfetto granchio che si fosse mai visto" (p. 676).

Quanto alla terza nozione, quella di esattezza, essa è proprio l'opposto della rigidità stereotipata che caratterizza il linguaggio contemporaneo, considerata da Calvino come una "peste" che si manifesta nell'"automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte", a "spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze" (p. 678). L'esattezza non esclude l'indeterminazione, ma anzi la implica. La ricerca del bello come vaghezza presuppone attenzione e massima precisione. Il giusto uso del linguaggio implica *discrezione*. Agli

amanti dell'esattezza interessa più il processo che il compimento.

La quarta idea per il prossimo millennio, la visibilità, non ha nulla a che fare con la "civiltà dell'immagine", la quale anzi costituisce "un deposito di spazzatura, dove è sempre più difficile che una figura tra le tante riesca ad acquistare rilievo" (p. 707). Essa per Calvino è in stretto rapporto con l'immaginazione, la quale è il "repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né stato né sarà, ma che avrebbe potuto essere" (p. 706), secondo una famosa concezione di Giordano Bruno che parlava di "un mondo o un golfo, mai saturabile, di forme e di immagini". Ciò che è eminentemente visibile non è dunque lo spettacolo dei mass media, ma proprio ciò che proviene da altre emittenti ben più potenti; queste venivano una volta definite divine, oggi sono invece individuate nell'inconscio, nella memoria, nelle epifanie dell'essere, ma in ogni caso "esorbitano dalle nostre intenzioni e dal nostro controllo".

Infine, la molteplicità è proprio il contrario della genericità che costituisce la piaga peggiore della scrittura contemporanea: essa evoca l'unicità degli esseri e delle cose, ciò che li differenzia da tutti gli altri. Sotto questo aspetto, la letteratura si propone un compito infinito e interminabile: ciò spiega l'incapacità di concludere che caratterizza molti grandi scrittori. Lo scrittore è tale solo se ha ambizioni infinite, cioè se ha il senso della magnificenza: "La letteratura" scrive Calvino "vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là d'ogni possibilità di realizzazione" (pp. 722-723). Siamo dunque lontani mille miglia da una tiepida tolleranza nei confronti della diversità: "Solo se i poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare la letteratura continuerà ad avere una funzione".

L'importanza di queste pagine di Calvino non consiste soltanto nelle idee espresse, che potrebbero essere considerate come la formulazione della sua poetica di scrittore; esse rappresentano una soluzione acuta e raffinata del problema degli opposti, il quale costituisce, come abbiamo visto, la questione centrale dell'estetica italiana contemporanea. Calvino rifiuta una presa di posizione "apocalittica", del genere prospettato dagli estetici del sublime, ma nello stesso tempo non fa nessuna concessione sostanziale alla "società dello spettacolo e della comunicazione". Per lui vanno bene le parole con cui questa fa propaganda a se stessa; non cade nell'ingenuità di una contrapposizione nella quale si perpetua quella che Nietzsche chiamava la "malattia delle catene". Egli si mette nel flusso della corrente, ma attraverso di essa veicola messaggi radicalmente alternativi chiusi in un involucro che si spera qualcuno prima o poi apra.

La glaphyría

Una riflessione sugli opposti altrettanto raffinata si trova nel volume di Roberto Calasso *Le nozze di Cadmo e Armonia* (1988), che ha per oggetto la cultura greca antica. Nel mondo greco Calasso mostra la presenza di due ideali estetici diversi, che corrispondono a due diverse maniere d'intendere la società e la politica. Il primo modello, che si è affermato a Sparta e ha profondamente influenzato il pensiero di Platone, ha il proprio fulcro nell'idea di bellezza come ordine e armonia: il suo fine è quello di "predisporre un congegno perfetto che si possa volgere verso il Bene" (p. 281). Ma questo modello in realtà si basa "sulla esclusione di ogni Bene che non fosse il proprio funzionamento"! Esso si caratterizza per una totale insensibilità nei confronti della poesia, della musica, dell'arte e della cultura, viste come fonti di disordine, di corruzione e di ineguaglianza. Infatti, esso costituisce l'intera cittadinanza come una specie di setta iniziatica di "uguali", dalla quale è esclusa la massa; su di questa esercita un potere assoluto e incondizionato che ha trovato una nuova edizione nel terrorismo di Stato dei regimi totalitari del Novecento. Calasso non si fa nessuna illusione sugli ideali estetici conciliatori, armonizzanti e organici: la compattezza e la coesione del corpo sociale può essere mantenuta solo a patto di una guerra perpetua contro le altre città e di un controllo poliziesco capillare sul popolo.

Di tutt'altro tipo è invece il secondo modello estetico, che si è manifestato soprattutto ad Atene: esso interpreta e sviluppa aspetti che sono appartenuti alla civiltà ellenica fin dalle sue origini più remote e che hanno trovato nel mito la loro espressione più piena. A differenza dell'armonia, che si propone la conciliazione degli opposti, il mito nasce proprio dall'esperienza di un conflitto insanabile: "I miti sono composti di azioni che includono in sé il proprio opposto" (p. 315). Esso è connesso con un ideale estetico che si regge sulla conoscenza di un orrore illimitato: gli uccisori di mostri che fondano la civiltà, Apollo a Delfi, Cadmo a Tebe, Teseo ad Atene, mostrano essi stessi tratti mostruosi e sono vittime di un inevitabile processo di identificazione con l'avversario. Ancora più orribili sono le storie di Pelope e dei Pelopidi, una sequenza di vendette, maledizioni, inganni e omicidi. Le ierogamie, cioè i congiungimenti tra dèi e mortali e la loro progenie, costituiscono il momento di massimo pericolo: l'avvicinamento tra dèi ed esseri umani mette in moto processi rovinosi. Le nozze di Cadmo e Armonia, che danno il titolo al libro, sono esemplari perché costituiscono il momento della massima familiarità tra il divino e l'umano, e infatti sono la premessa della rovina di entrambi: la pacificazione, cioè appunto l'armonia in cui "i termini estremi del mondo si erano tesi in un accordo visibile" (p. 434) rappresenta solo l'antefatto di una lacerazione più profonda e più irrimediabile, segnata dalla comparsa di Dioniso a Tebe. Come è noto, Penteo, nipote di Cadmo e succeduto a lui sul trono di Tebe, si oppone a Dioniso e viene fatto a pezzi. A Cadmo e a Armonia, ormai vecchi, non resta che partire in esilio, espulsi dalla loro casa,

su di un carro tirato dai buoi. Questa efficacissima immagine, che evoca la vicenda funesta di tanti profughi cacciati dalla loro patria, costituisce l'epilogo del libro, ma rappresenta anche il fulcro intorno a cui esso ruota. È un'immagine di rovina e di estrema desolazione non dissimile da quelle evocate dagli estetici del sublime; tuttavia, mentre per loro l'orrore è qualcosa di finale, per Calasso è la base su cui costruire un'idea estetica estremamente energica, quella di *abrosún̄e*, che non si può tradurre "se non mescolando nella mente la delicatezza e lo splendore, la grazia e il lusso" (p. 133). L'*abrosún̄e*, che è un insieme di raffinatezza, di perfezione, di gentilezza e di sprezzatura, non occulta il baratro di obbrobri e di infamie su cui riposa: "Atene non raggiunse Sparta nella pienezza dell'orrore, ma non le fu mai troppo da meno. [...] Nessuno dei grandi del quinto secolo poté vivere ad Atene senza temere costantemente la possibilità di essere espulso dalla città e di essere condannato a morte" (p. 288).

C'è insomma una sovranità della dimensione estetica che si afferma senza nascondere l'enorme fardello di dolore, di sofferenza e di orrore che pesa sull'esistenza; questo splendore è indipendente dalla forma. Esso è "tutto nella mente"; infatti "mentre cantavano l'*Iliade*, i Greci avevano ben poco di splendido" (p. 123). Perciò la magnificenza greca non può essere confusa con il fasto dei sovrani asiatici: "Sin dall'origine, l'eleganza, in Grecia, si oppone alla suntuosità asiatica, che mescolava senza ritegno solennità e sovrabbondanza" (p. 271): la *glaphyría* si apre "un passaggio verso l'interno, verso la nettezza della mente", verso la sottigliezza della matematica e della filosofia. Questa ricerca della perfezione non ha tuttavia nulla di presuntuoso o di millantatore, proprio perché mantiene un rapporto costante con un'esperienza estrema del conflitto e si sa sempre esposta e minacciata dall'invidia e dal risentimento degli dèi e degli esseri umani. La perfezione è contraria alla volontà di potenza che vuole sempre accrescersi all'infinito: "Perfetto è soltanto uno fra gli innumerevoli punti del processo che trasforma senza tregua l'esistente [...] il punto perfetto è quello che chiude, quello che dà la morte" (p. 275). I misteri di Eleusi rivelano appunto questa enigmatica "compresenza del perfetto e del morto". Qualsiasi tipo di perfezione "esige sempre un qualche nascondimento. Senza qualcosa di occulto, o che rimane occulto, il perfetto non è" (p. 317). Da ciò deriva l'importanza che in questo tipo di sensibilità hanno le bende, in singolare contrasto col culto della nudità praticato dagli spartani. È indicativo che gli antichi Greci chiamassero *ábra*, cioè "delicata, raffinata, graziosa", non la padrona, ma la serva prediletta. E questo aggettivo mi sembra il più adatto per qualificare Carilla, l'orfana solitaria che chiedeva cibo e che, cacciata dal re, si impiccò a un albero a Delfi; essa è definita da Calasso come l'esempio di una vittima perfetta: "E le vittime troppo perfette fanno paura, perché illuminano una verità insostenibile" (p. 191). Essa ricorda un'altra vittima perfetta, quella descritta

da Agamben in *Quel che resta di Auschwitz*, ovvero Hurbinek, il bambino orfano ebreo di Auschwitz parzialmente paralizzato che non sapeva parlare ed emetteva suoni incomprensibili. Ma tra Agamben e Calasso c'è questa differenza: che il primo carica il ruolo della mediazione letteraria e filosofica di una colpa inespiable in quanto sarebbe per definizione sempre al di sotto della “vera vita”, mentre il secondo è immune da ogni patetismo retorico a sfondo vitalistico. Il suo libro, anzi, si chiude con un elogio della scrittura e del sapere; il vecchio Cadmo, esule sul suo carretto, pensa alla situazione miserabile in cui è caduto: il “regno disfatto: figlie e nipoti sbranati, sbrananti, piagati dall'acqua bollente, trafitti, sprofondati nel mare. Anche Tebe un cumulo di rovine” (pp. 436-437). Ma Cadmo aveva portato in Grecia l'alfabeto: “vocali e consonanti aggiogate in segni minuscoli”, “modello inciso di un silenzio che non tace”. Con l'alfabeto i Greci avrebbero imparato ad avere esperienza del divino nel silenzio della mente e “nessuno ormai avrebbe potuto cancellare quelle piccole lettere, quelle zampe di mosca che Cadmo il fenicio aveva sparpagliato in terra greca” (p. 437).

1 - Alessandro Fontana e Jean-Louis Fournel, “Piazza, Corte, Salotto, Caffè”, in *Letteratura italiana*, vol. V. *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986.

2 - Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, I-III, Wrocław, Zakład Narodowy im Ossolińskich, 1960-1967 (trad. it. *Storia dell'estetica*, I-III, a cura di G. Cavaglià, Torino, Einaudi, 1980).

3 - Gregory Nagy, “Aristocrazia: caratteri e stili di vita”, in *I Greci*, vol. II, 1, Torino, Einaudi, 1996.

4 - Patrice Hugues, *Le langage du tissu*, Le Havre, Imprimerie Duboc, 1982.

5 - Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974 (trad. it. a cura di A. Giardina, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1977).

6 - Novalis, *Opera filosofica*, 2 voll., a cura di G. Moretti e F. Desideri, Torino, Einaudi, 1993.

7 - Giampiero Moretti, *Novalis. Pensiero, poesia, romanzo*, Brescia, Morcelliana, 2016.

8 - Rubina Giorgi, *Esercizi 1*, Milano, Feltrinelli, 1979.

9 - Rubina Giorgi, *Favola e simbolo. Il possibile nella favola*, Roma, Magma, 1973.

10 - Italo Calvino, *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988.

11 - *Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. Pozzi e C. Leonardi, Genova, Marietti, 1996.

12 - Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006.

13 - Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* [1802], Ditzingen, Reclam, 1900 (trad. it. a cura di T. Landolfi, Enrico di Ofterdingen, Milano, Adelphi, 1997).

14 - Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* [1930-1943], Reinbek, Rowohlt, 1978 (trad. it. a cura di A. Vigliani, *L'uomo senza qualità*, Milano, Mondadori, 1992-1998).

15 - *L'insurrection poétique. Manifeste pour vivre ici*, a cura di C. Poslaniec e B. Doucey, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2015.

16 - Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972 (trad. it. a cura di S. Petrosino, *La disseminazione*, Milano, Jaca Book, 1989).

17 - Honoré de Balzac, *Séraphîta* [1835], Paris, L'Harmattan, 1995 (trad. it. a cura di P. Cigala Fulgosi, *Séraphita*, Rovereto, Zandonai, 2008).

18 - Gustav Theodor Fechner, *Nanna oder Über das Seelenleben der Pflanzen*, Leipzig, Leopold Voss, 1848 (trad. it. a cura di G. Rensi, *Nanna o L'anima delle piante*, Milano, Adelphi, 2008) e *Das Büchlein vom Leben nach dem Tode*, Leipzig, Leopold Voss, 1836 (trad. it. a cura di E. Sola, *Il libretto della vita dopo la morte*, Milano, Adelphi, 2014).

19 - Rubina Giorgi, *Figure di Nessuno*, New York-Norristown-Milano, Out of London Press, 1977.

20 - Fred Forest, *Art sociologique*, Paris, UGE, 1977.

21 - Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* [1905], Norderstedt, Vero Verlag, 2015 (trad. it. a cura di S. Daniele e E. Sagittario, "Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio", in *Opere*, vol. V, Torino, Bollati Boringhieri, 1992).

LA LOTTA PER LA RINASCITA:
L'ACUTEZZA CONTRO LA COMUNICAZIONE

Il filosofo come guerriero

Le cinque tendenze finora esaminate, che corrispondono ad altrettante categorie estetiche (il bello, l'ironia, il sublime, il tragico e l'arguzia), costituiscono altrettanti modi per pensare il conflitto sociale e la destabilizzazione della cultura estetica, artistica e letteraria. In tutti gli autori considerati, è sempre presente la consapevolezza di muoversi in un momento critico della società italiana, in cui il problema del conflitto si impone come la questione fondamentale su cui interrogarsi: a questo si aggiunge una situazione generale di malessere che non riguarda solo l'Italia, ma l'intera civiltà occidentale, la quale sembra non avere più bisogno della produzione di nuove teorie filosofiche. Come si è visto, le risposte che essi forniscono sono le più varie: chi cerca di dare alle proprie opere la massima risonanza mediatica possibile e chi al contrario si occulta in modo così radicale da non pubblicare mai nulla né esprimersi in altro modo; chi tenta di sostenere la propria attività filosofica con una onorata carriera politica e chi sfida la politica sul suo terreno senza timore di apparire opportunista e camaleontico; chi intraprende la strada di professore internazionale, sottraendosi alle angustie della situazione universitaria italiana, e chi rifiuta fin dall'inizio l'accademia puntando sull'attività giornalistica; chi crea e mantiene un rapporto di collaborazione con le grandi case editrici e chi, per evitare ogni condizionamento, diventa editore di se stesso con maggiore o minore fortuna. In tutti però si avverte una profonda amarezza per la destituzione della filosofia dal ruolo di regina delle scienze, di maestra della "buona vita" e di fonte primaria della legittimità dei poteri. Una tradizione plurimillenaria, le cui origini devono essere ricercate nell'ideologia tripartita degli indoeuropei, articolata nelle tre classi dei governanti e sacerdoti, dei guerrieri e dei contadini-artigiani-commercianti, ha considerato il filosofo come un risultato della laicizzazione della prima categoria.¹ Tuttavia, l'esperienza storica con cui gli autori presi in esame in questo saggio hanno dovuto confrontarsi è radicalmente differente da questa tradizione: in questo periodo storico l'autorevolezza della filosofia è gravemente compromessa dalla comunicazione massmediatica, che ha riportato intere popolazioni allo stadio infantile, nonché dall'arroganza della tecnica e del dogmatismo scientifico

che, occultando il proprio rapporto con gli interessi economici, si è posto come unico portavoce della verità. Invece di essere un erede dei “maestri di verità” della Grecia arcaica, per sopravvivere il filosofo della fine del secondo millennio è costretto, nella maggior parte dei casi, a entrare nel sistema professionale-universitario creato all’inizio dell’Ottocento. Ha così assistito al progressivo deterioramento di questa istituzione, scoprendo amaramente che per mantenere il suo statuto simbolico doveva essere più simile a un guerriero che a un sacerdote.

Questo collegamento affonda anch’esso le radici nella Grecia antica e la sua origine va ricercata nel cinismo, di cui Antistene e Diogene di Sinope, Cratete e Ipparchia furono i principali esponenti. Tale corrente filosofica, che è anche e soprattutto un modo di vita alternativo e antagonista rispetto alle istituzioni e ai costumi della città greca, nacque in risposta alla condanna a morte di Socrate, comminata nel 399 a.C. dalla restaurata democrazia ateniese. Il punto di riferimento teologico della vita filosofica viene individuato dai cinici non più in Apollo, ma in Eracle. Come è noto, l’erede del cinismo fu lo stoicismo, che rivoluzionò profondamente le basi gnoseologiche, etiche ed estetiche della filosofia antica e fu l’unica tendenza filosofica adottata dai Romani, costituendo la base fondamentale dell’istruzione delle classi dirigenti italiane per due millenni.

Questa sesta corrente dell’estetica italiana ha perciò, come le altre, un radicamento molto profondo nella nostra cultura antropologica e pedagogica, che già a partire dal Seicento ha integrato nella figura del saggio stoico, contraddistinto tradizionalmente da una grande austerità e modestia, elementi di carattere estetico e perfino erotico. L’indifferenza, cioè il dominio delle passioni, che ha costituito il tratto per eccellenza della formazione gesuitica, diventa nell’epoca barocca un aspetto dell’ideale estetico elaborato da Baltasar Gracián nell’*Eroe*² e nell’*Oracolo manuale e arte di prudenza*,³ nonché dell’azione erotica del libertino e successivamente del *dandy* e della *femme fatale*. La categoria estetica che sembra tenere insieme le tre componenti – etica, estetica ed erotica – è quella dell’*acutezza*, che dà il titolo al grande trattato di Gracián, *L’acutezza e l’arte dell’ingegno*.⁴ L’acutezza è la bellezza strategica per eccellenza, perché pungente, acuminata, piccante, aguzza, appuntita, simile al ferro con cui si taglia o si trafigge alcunché, a un ago, a una spada. La vita dell’intellettuale è “milizia contro la malizia” e un’acutezza “vale più del ferro degli squadroni armati”.⁵

L’idea della bellezza strategica è ripresa ed elaborata con estrema finezza da Charles Baudelaire nel testo *Le peintre de la vie moderne*, in cui le tre figure del militare, del monaco e della mondana sono assimilate nel *dandismo*. Coloro che si riconoscono in questo stile di vita “partecipano dello stesso carattere di opposizione e di rivolta, sono rappresentanti di ciò che vi è

di migliore nell'orgoglio umano, nel bisogno, troppo raro negli uomini di oggi, di combattere e distruggere la volgarità. Di qui deriva [...] quell'orgoglioso atteggiamento di casta e di sfida, anche nella sua freddezza".⁶ Una trasposizione geniale di questo ideale di bellezza nella cultura giapponese è stata fatta dal filosofo Shūzō Kuki nel libro *La struttura dell'iki*, che lo attribuisce a una figura femminile, la geisha.⁷

Nel pensiero estetico italiano del primo Novecento il pensatore che ha impersonato in modo leggendario questo ideale estetico è stato Carlo Michelstedter (1887-1910), morto suicida a ventitré anni e autore di uno dei più alti esempi di prosa filosofica nella nostra lingua, ovvero la sua tesi di laurea *La persuasione e la retorica*, pubblicata postuma nel 1913.⁸ La sua filosofia non rientra in nessuna delle cinque categorie finora esaminate ed è specialmente contraria all'esperienza del sublime e al vitalismo nichilistico di origine pirandelliana. Nulla è più estraneo al pensiero di Michelstaedter del considerare la vita un principio metafisico o un valore morale assoluto. L'amore per la vita è da lui chiamato con una parola greca antica, *philopsuchía*, che significa viltà: essa si nutre del futuro. Quindi non riesce mai a fermarsi in una piena padronanza del presente, non può riposarsi nell'attualità, ma è trascinata dal tempo verso qualcosa che continuamente le sfugge. Il suo piacere è perciò contaminato da un "sordo e continuo dolore, la cui voce è indistinta, che la sete della vita [...] reprime" (p. 21). L'amore della vita è insaziabile. A esso Michelstaedter oppone un tipo di sentire differente che definisce col termine *persuasione*, la cui caratteristica è una confluenza di dimensioni contrarie, di energia e di serenità, di intensità e di esteriorità, di movimento e di immobilità; "l'acutezza è il fiore della profondità" (p. 724). E l'aspetto del filosofo come guerriero è portato alle estreme conseguenze: "L'uomo forte ha in ogni suo punto *rotto i ponti con la ritirata* e aperto quel solo dove gli conviene vincere o morire" (p. 707).

Evento e rito

Uno sviluppo rilevante all'approfondimento dell'idea di bellezza strategica fu portato da Carlo Diano (1902-1974), studioso del mondo greco antico e autore di un piccolo volume, *Forma ed evento* (1952), la cui importanza per l'estetica divenne chiara solo negli anni settanta. A suo avviso, la cultura greca è attraversata da una tensione tra categorie opposte: da un lato c'è il mondo della forma, che ha trovato negli dèi e negli eroi dell'*Iliade* la sua prima e fondamentale manifestazione; dall'altro il mondo dell'evento, che si palesa nella figura di Ulisse nell'*Odissea*. Queste intuizioni originarie di carattere fenomenologico e non ontologico si ripresentano sul piano filosofico, la prima in Platone, Aristotele ed Epicuro, la seconda nei cinici e

negli stoici. L'originalità dell'approccio di Diano consiste nella particolare attenzione resa alla categoria dell'evento, la quale si manifesta già per eccellenza in un dio del pantheon greco, Apollo, la cui freccia insieme ferisce e guarisce. L'eroe dell'evento è Ulisse, nel quale la virtù strategica dell'astuzia si sposa con l'abilità tecnica: egli è prudente, furbo e artefice (p. 59). A differenza di Achille, la cui azione bellica è mossa dall'ira, Ulisse trama lentamente la sua vendetta, che giunge inaspettata e inesorabile. Achille muore giovane, perché la forma nell'urto con l'evento, non potendosi mutare né piegare, si spezza; Ulisse, mutabile e pieghevole, segue invece le spire dell'evento, e la morte lo coglie da vecchio, ucciso per errore da suo figlio.

I filosofi dell'evento sono i cinici e gli stoici. Per i primi "l'evento si isola e si vuota nell'immediatezza del fatto" (p. 46): il loro modo di essere è prossimo alla "vita nuda" dei nipotini di Pirandello, con i quali condividono spesso uno sfrenato egoismo. Per i secondi, invece, l'evento è "il momento di un processo che si chiude nel ciclo": gli eventi non sono isolati, formano un tutto e vanno a un fine. Come scrive Michelstaedter: "Ognuno in ogni punto della vita, si trova colà dove non è più il momento d'indugiare, ma è il culmine dell'opera". Se il fare è completamente precluso allo stoico, e se la sua morte può servire da esempio, si dà da se stesso la morte (p. 47).

L'evento può dare luogo a sua volta a una forma? Ciò avviene nel rito, che è insieme "una forma per scongiurare eventi e per provocare eventi" (p. 69). Nell'esperienza di un evento, che non è semplicemente un nudo fatto senza significato, vi è una specie di sospensione, di arresto, per evitare che tutto precipiti nella fluidità e nella liquidità di un divenire inarrestabile e insensato. Il rito tuttavia può irrigidirsi e non perdere la sua relazione con l'evento: esso non è un *post* rispetto a un *prius*. Per Diano, la forma più semplice in cui l'evento è sospeso è quella del nome, il quale conserva una sua dinamica, produce un effetto. La forma dell'evento è però distinta dalla forma per eccellenza di Platone e di Aristotele, perché non ha valore autonomo, è sempre in rapporto con qualcos'altro, non esaurisce la propria essenza nella sua stessa contemplabilità. In altre parole, ha valore pratico e non teoretico (p. 75). Il rapporto tra vita e forma, che caratterizza l'estetica della prima metà del Novecento, viene ripensato in modo completamente differente. La vita non è un fluire, uno scorrere senza capo né coda, ma un evento significativo; la forma non deve essere pensata come forma intelligibile, né come forma sensibile, ma come *habitus*. L'estetica dell'acutezza è una sorprendente ed enigmatica combinazione di presenza e di reificazione, di energia e di cosalità.

Il decentramento tattico e l'intervallo ritrovato

Nel panorama dell'estetica italiana contemporanea Gillo Dorfles rappresenta una figura eccezionale, un sorprendente connubio di austerità e frivolezza, di erudizione e mondanità, di spirito critico e indulgenza, di rigore filologico e illimitata curiosità intellettuale attenta anche alle manifestazioni più futili della società contemporanea, di humour e conoscenze tecniche che derivano dalla pratica diretta delle arti (specialmente della pittura e della musica): a tutto ciò si aggiunge un'ottica cosmopolita che non si limita alle culture occidentali, ma si estende al mondo orientale, resa possibile dalla padronanza di molte lingue straniere. Filosofo, artista, critico d'arte, collaboratore assiduo di importanti giornali, Dorfles è riuscito a far convivere per molti decenni una così vasta e instancabile attività con la cura dedicata alla propria persona fino a una senilità avanzata, elaborando un modo di essere che rappresenta una sintesi originale di buone maniere ed eleganza, di cortesia e garbo, di sincerità e tatto. Nessuno meglio di lui ha saputo essere, nell'Italia contemporanea, la personificazione stessa dell'estetica, intesa non solo come teoria delle arti e del bello, ma anche come stile di vita, come ideale di eccellenza intellettuale e di perfezione formale. Dorfles costituisce l'anello della catena che consente di congiungere la cultura umanistica e materiale presessantottesca con l'epoca attuale, chiudendo finalmente l'epoca aperta dal Sessantotto che, trasformando tutto in comunicazione, ha distrutto la vita intellettuale, civile e politica.

In una produzione testuale vastissima ed eterogenea non è facile individuare le idee chiave che la reggono. Ma non si sbaglia troppo considerando il pensiero di Dorfles come un'estetica della resistenza, la manifestazione di una lotta durata per decenni contro l'idiozia, il cattivo gusto e la maleducazione dilaganti, diventati a poco a poco egemonici. La tattica principale di questa lunga militanza sembra quella che il critico russo Viktor Šklovskij chiamava la "mossa del cavallo",⁹ molto chiaramente esposta nel libro di Dorfles *L'intervallo perduto* (1980, 2006²). Nel gioco degli scacchi il cavallo si muove secondo una regola strana che esclude la via diretta: questa tuttavia non è arbitraria, nel senso che il cavallo non va affatto dove gli pare, bensì procede di sbieco. Essa consiste in una specie di decentramento tattico che si basa sull'effetto sorpresa. Già nel Seicento, Baltasar Gracián sosteneva che è facile colpire un uccello dal volo uniforme.

Šklovskij inventa inoltre la nozione di *straniamento* (*ostranenie*) per caratterizzare l'aspetto essenziale della poesia e dell'arte: esso consiste nel far slittare il significato di una parola mantenendo inalterato il significante. Contro il linguaggio meramente comunicativo nel quale le parole sono chiuse nella loro identità precostituita, la poesia opera uno slittamento che, attraverso l'inserimento di tali parole in un contesto diverso, le rende diverse e capaci perciò di suscitare un effetto emozionale e simbolico imprevisto. L'esperienza

estetica consiste in questo processo di dislocazione semantica: l'effetto principale è quello dello stupore. Il nemico, vale a dire il pubblico, viene preso alla sprovvista e deve compiere un processo di adattamento nei confronti della nuova struttura simbolica proposta dal poeta e dall'artista. Questa tattica è stata seguita da tanti illustri autori del primo Novecento, come Gottfried Benn, Ezra Pound e Marianne Moore, che hanno riconosciuto di ricorrere all'efficacia di una parola "triviale" (giornalistica, pubblicitaria, meteorologica, scientifica) per raggiungere un fine poetico (p. 80). Dorflès sottolinea come questo procedimento tattico sia stato teorizzato anche da altri autori quali il russo Jurij Tynjanov e il ceco Jan Mukařovský: di quest'ultimo colpisce l'espressione "opera-cosa" (*dilo-vec*) per indicare il carattere inorganico e invariabile del significante, all'interno del quale possono ruotare tanti diversi significati. Negli anni sessanta, la pratica situazionistica del *détournement*, che consiste nell'adoperare una certa immagine artistica inserendola in un contesto differente e conferendole un nuovo sorprendente significato rivoluzionario, costituisce uno sviluppo dell'idea di straniamento.¹⁰

Tuttavia, nel corso del decennio successivo, questa tattica perde il proprio significato di antagonista alla società dello spettacolo e del consumo, venendo adottata dalla pubblicità che ricorre a ogni genere di decontestualizzazione per colpire l'attenzione dei potenziali acquirenti. Se ne rende conto lo stesso Guy Debord, autore del movimento Internazionale Situazionista, nonché autore del libro *La società dello spettacolo* (1967). Infatti, dieci anni più tardi riconoscerà che le tattiche teoriche devono essere sostituite "perché le loro vittorie decisive, più ancora delle loro sconfitte parziali, determinano la loro usura".¹¹

Molto più efficace è perciò un'altra tattica, che Dorflès individua nella lotta contro l'intervallo perduto. La società della comunicazione genera un profondo e acuto disagio, che deriva dall'assoluta determinazione con cui essa pretende di eliminare nella vita quotidiana di tutti la possibilità di una pausa, di un intervallo, o, come si dice con parola greca antica, di un *diástema*: "Ci troviamo davanti al più colossale e ubiquitario *inquinamento immaginifico* cui la nostra civiltà abbia assistito" (p. 18). Questa mostruosa contaminazione ha un carattere totalitario: il suo scopo è che tutti, dai bambini agli anziani, siano sommersi ininterrottamente da una quantità illimitata di sollecitazioni acustiche, visive e sensoriali, in modo tale che non sia possibile più alcuna pausa, sospensione, *epoché*. Viene meno così ogni possibilità di fare una vera esperienza, la quale necessita tassativamente di una interruzione, di un momento di riflessione e di elaborazione del vissuto. In una parola, se nulla ha fine, nulla ha senso, come già diceva Kant nel suo breve scritto *La fine di tutte le cose*.¹² La critica al mondo contemporaneo portata avanti da Dorflès è

analoga a quella che anche Agamben e Rubina Giorgi rivolgono a un mondo attuale in cui l'essere umano è intontito, impedito, istupidito, perché immerso in una palude alimentata di continuo da "materiali putrescenti". Marshall McLuhan aveva già definito questo stordimento collettivo col termine *numbing effect*, vale a dire una specie di narcosi, di amputazione delle nostre facoltà sensitive e affettive dovuta alla loro eccessiva sollecitazione.¹³ La resistenza e l'opposizione a tale obnubilamento è l'*horror pleni*, il disgusto e la lotta nei confronti della moltiplicazione inarrestabile di informazioni e sollecitazioni, dell'ipertrofia segnica che ha raggiunto la fase parossistica. La società del consumo ci ha tolto la possibilità della fine che anche per il filosofo americano John Dewey costituiva l'unica garanzia di trovare un senso in ciò che si vive e l'occasione per un nuovo inizio.¹⁴ In conclusione, si tratta ora di recuperare la capacità – o meglio "la coscienza di una capacità diastematica".

La proairesi estetica

Una buona parte delle opere di Dorfles è stata raccolta nel volume monumentale *Estetica senza dialettica. Scritti dal 1933 al 2014* (2016), titolo che segna significativamente l'autonomia del pensiero di Dorfles da quello di Hegel – del quale peraltro il filosofo triestino non mette mai in dubbio la grandezza. Per esempio, nel libro *Artificio e natura* (1968), incluso nel volume suddetto, Dorfles precisa di adoperare i concetti hegeliani in un'accezione molto diversa rispetto a quanto fatto dal filosofo tedesco, deformandoli e riadattandoli a sua guisa (p. 1367). Ugualmente, la nozione di "divenire" che dà il titolo ad altri due libri, *Il divenire delle arti* (1959) e *Il divenire della critica* (1976), è intesa da Dorfles in un senso differente da quello hegeliano, pur riconoscendo a Hegel il merito di avere "considerato il mondo come immerso in un processo costante di divenire" (p. 435, nota 1). La lontananza rispetto all'idealismo è del resto bene individuata dal curatore della raccolta, Luca Cesari: c'è in Dorfles, scrive Cesari, un "taglio socio-antropologico" che è completamente estraneo alla dialettica hegeliana (p. XCV).

Nella raccolta summenzionata è contenuto anche il libro *Dal significato alle scelte* (1973), che è insieme un testo speculativo di alto livello e una testimonianza straordinariamente interessante per comprendere il momento storico in cui è stato scritto, vale a dire nel pieno della crisi sociale italiana degli anni sessanta-settanta. Dorfles parte da lontano, da qualcosa che a prima vista sembra non avere niente a che fare con i cosiddetti anni di piombo: la nozione della filosofia greca antica di *proairesis* (in latino tradotta con *electio*). Questo concetto, che si trova già in Aristotele, è il perno della

filosofia del pensatore stoico Epitteto. Grosso modo vuol dire scelta, preferenza; viene da *aireōo* (“prendere”), da cui *airesis* (“presa”, ma anche “scelta, progetto deciso”). Ma perché contiene il prefisso *pro*? La risposta è “letteralmente, ciò che prima (*pro*-) permette di prendere di mira i mezzi in vista di un buon fine”, vale a dire il bene.¹⁵ Infatti la parola è stata tradotta in italiano col termine “scelta morale di fondo”.¹⁶ Tuttavia anche questa traduzione non coglie il senso in cui la adopera Epitteto: per cui, a mio avviso, sarebbe meglio tradurla con “scelta intellettuale preventiva”. Per Epitteto le cose si dividono in due classi: quelle che sono in nostro potere (l’opinione, l’impulso, il desiderio, l’avversione ecc.) e quelle che non sono in nostro potere (il corpo, il patrimonio, la reputazione, le cariche ecc.). Nelle prime noi siamo liberi, nelle seconde no. Ma questa libertà non deve essere considerata come arbitrio o capriccio, perché dipende interamente da un atto dell’intelletto: è una pre-decisione razionale riguardo a ciò che dobbiamo ritenere buono e giusto, che consiste nel limitare i nostri desideri alle cose che sono in nostro potere e nel rinunciare alle cose esterne.¹⁷

Sulla base di queste premesse teoriche che sono date per scontate, Dorfles affronta il problema di quanto sia importante oggi tener conto delle preferenze del singolo, perché da questo dipende la possibilità di giungere a un giudizio equanime sulla situazione etico-estetico-antropologica della nostra civiltà (p. 1616). Tuttavia si accorge di essere giunto a un punto di svolta decisivo, perché a cavallo degli anni sessanta e settanta si sono verificati eventi artistici e sociali (ideologici, sessuali, comunicativi) che non possono più essere compresi con le passate e del tutto inadeguate categorie.

Dorfles si vale di una documentazione internazionale vastissima, che va dalla sociologia alla psicoanalisi, dalla semiotica alla cronaca artistica e mondana, dall’architettura all’ecologia, dalla filosofia alla moda (alla quale attribuisce un’importanza speciale), e conduce questa inchiesta senza preconcetti e con distacco, seguendo il precetto di Epitteto: “Usa unicamente l’impulso e la ripulsa, però in modo leggero, con riserve e senza trasporto” (*Encheiridion* § 2). In questa frase si trova la chiave dello stile di Dorfles, che tratta anche ciò che aborre con un certo distacco, preoccupandosi più di capire che di condannare. Per esempio, la frattura generazionale del Sessantotto è da lui descritta come “la crisi d’una proairetica temporale” (p. 1670), cogliendo così con molto anticipo quell’attenzione esclusiva nei confronti del presente a scapito del passato, che molti anni dopo sarà definita col nome di “presentismo”.¹⁸ Il vero bersaglio del libro sono tuttavia le scelte eterodirette, le quali secondo la teoria di Epitteto sarebbero impossibili, perché la proairesis è sempre il risultato di una scelta intellettuale: quando Medea uccide i suoi figli, è perché la sua azione è diretta da un *suo* giudizio errato (*Diatriba*, I, 28,7). Nel mondo moderno invece il criterio proairetico del singolo viene

subdolamente imposto “tanto nei più frivoli settori del costume quanto nei più seri e decisivi della politica e della società” (p. 1713). La modernità e la moda nascono insieme. Con le scelte dettate dalla propaganda religiosa, dalla pubblicità commerciale e dalle ideologie politiche si passa nel campo della patologia. Il fascismo, il maoismo, il sionismo, non meno dei tribalismi identitari, paiono a Dorflès fenomeni deliranti (p. 1724). Sembra insomma che il punto di arrivo sia kantiano: l’invito cioè a servirsi del proprio intelletto senza la guida di un altro. Nel mondo contemporaneo le scelte non sono autonome “e addirittura non esistono a livello individuale” (p. 1820). Anche la possibilità di una proairesis estetica sembra in ultima analisi messa in dubbio.

L’engagement dégagé

Michelstaedter e Diano costituiscono i due punti di riferimento fondamentali del pensiero di Gianni Carchia (1947-2000), che, animato da una insaziabile curiosità intellettuale, ha esplorato territori di ricerca pionieristici assai poco o per nulla frequentati dal pensiero italiano dell’epoca, come l’estetica antropologica, l’orfismo e le culture extraeuropee, mantenendo un rapporto di familiarità con il radicalismo politico della controcultura degli anni settanta. La sua importanza nel quadro di questo saggio consiste nel fatto che egli ha attraversato le problematiche dell’estetica del sublime e del tragico arrivando a esiti differenti, che affondano le loro radici nell’estetica dello stoicismo antico. La sua fisionomia è stata quella di uno studioso che ha saputo attraversare l’ultimo trentennio del Novecento senza essere scalfito dalla volgarità e dalla cialtroneria dei tempi e che si è tenuto lontano in modo garbato, spesso spiritoso ma risoluto, da quella che Michelstaedter chiamava la *koinonía kakon* (la comunella dei malvagi).

In *Retorica del sublime* (1990) egli ripercorre la vicenda storica del sublime, rifiutando la sua secolarizzazione, che avviene con Hegel: esso viene inteso come un aspetto dell’arte simbolica e costituisce perciò una specie di trasfigurazione del brutto e dell’accidentale. Carchia intende riportare il sublime al suo significato originario, che individua non nel pensiero tragico, bensì in Pirandello. Mentre il pensiero tragico, secondo Carchia, ricade inevitabilmente nella storia, il sublime invece è uno spazio, un limbo in cui si attende la salvezza dalla natura, dalla vita, non toccate dalla menzogna del tempo e della coscienza (p. 179). È molto significativo che Carchia tralasci completamente l’interpretazione kantiana del sublime, che fa appello alla superiorità dell’anima nei confronti degli eventi naturali, e si inserisca pienamente nella tradizione naturalistica italiana per la quale, come dice Bontempelli, ciò che conta è la “vita nuda, candida e povera” (p. 179).

Secondo Carchia, la posizione di Pirandello è di gran lunga più radicale e incisiva di tutte le filosofie della vita a lui contemporanee ed è orientata verso la ricerca di un assoluto incorruttibile, che ha nella natura il suo ancoramento più saldo.

Nelle opere successive, e specialmente nel volume *L'estetica antica* (1999), Carchia modera molto questo radicalismo vitalistico e sotto l'influenza del pensiero di Diano fornisce una visione profondamente innovativa dell'estetica dello stoicismo antico, che lo pone d'un balzo al di là del filone italiano del sublime. Contrariamente a un'idea molto diffusa che nega l'esistenza di un'estetica stoica,¹⁹ Carchia sostiene che proprio il carattere autoreferenziale della morale stoica, la quale conferisce una così grande importanza all'esercizio finalizzato al raggiungimento della virtù, trova una sua applicazione anche nell'arte, portando a un raffinamento senza precedenti dell'operare: "Ciò che importa nell'arte, così come nella morale, non è il prodotto, l'opera in sé conchiusa, bensì il movimento produttivo che la realizza" (p. 140). In questo ultimo sviluppo del suo pensiero, Carchia si emancipa totalmente dal naturalismo spontaneistico: quello degli stoici è una specie di doppio monismo, che si situa al di là dell'alternativa tra immanenza e trascendenza, così come di quella tra essere e nulla. Infatti la categoria della logica stoica è il "qualcosa", capace di integrare tanto i corpi fisici quanto i cosiddetti "incorporali" (l'esprimibile, il vuoto, il luogo e il tempo). Viene a cadere anche l'esaltazione enfatica dell'autenticità, che costituisce un aspetto ricorrente dei teorici italiani delle estetiche del sublime. Esiste un solo tempo: il presente. L'occasione non è uno stato d'eccezione, ma un'opportunità permanente. Ogni istante del tempo è già compiuto e perfetto: la nozione di *eukairía* costituisce appunto l'apice di un modo di essere in cui l'aspetto etico è inseparabile da quello estetico. Il pensiero estetico stoico si pone oltre l'opposizione tra vita e forma: ciò che importa è l'*evento*, un presente infinitamente sospeso, che è una specie di finalità senza scopo. Infatti l'esercizio della virtù è paragonato dagli stoici non tanto all'operare del pittore, dello scultore o dell'architetto, ma all'agire dell'attore e del danzatore, per i quali la realizzazione dell'arte sta in se stessa e non in un prodotto esterno (come dice Cicerone nel *De finibus bonorum et malorum*, III, 24). Questa nozione stoica di *eukairía* risulta profondamente differente dal *kairós*, inteso come stato d'eccezione irripetibile, e si presenta sotto l'aspetto di opportunità permanente.²⁰ Ciò implica un atteggiamento nei confronti della vita di *engagement dégage*, di impegno disimpegnato, di partecipazione non partecipe. L'esistere è così un passaggio dallo stesso allo stesso "data la virtuale presenza della totalità in ogni momento dell'essere" (p. 137). Nell'interpretazione di Carchia, il filosofo stoico perde quei caratteri di sprezza che lo rendevano simile a un guerriero e assume una dimensione più

mondana e perfino frivola.

Un'altra conseguenza parimenti importante del *disinteresse interessato* implicito nell'estetica stoica è “uno scambio incessante fra l'alto e il basso inconcepibile nella visione classica” (p. 141). Infatti, se l'eterno è integralmente presente nel contingente e nell'accidentale, cade la visione gerarchica dei contenuti e delle forme su cui si basa il classicismo: non a caso Gianni Carchia fu, poco prima di morire, uno degli ispiratori della rivista *Ágalma*, la quale pose al centro della sua attenzione la problematica dei *cultural studies*, la cui caratteristica fondamentale è proprio l'incontro e la mescolanza di codici appartenenti ad ambiti diversi. L'interazione dei segni e lo slittamento dei significati costituiscono del resto un aspetto sia dell'età ellenistica, nella quale lo stoicismo si affermò come la corrente filosofica egemonica, sia dell'età barocca, nella quale vige il principio neostoico dell'ingegno che consiste nell'avvicinare cose a prima vista lontane e nell'allontanare cose a prima vista prossime. In Carchia del resto sono sempre stati presenti un grande interesse per le culture dell'Asia e dell'Africa e una familiarità con gli studi antropologici e paleontologici.

Nessuna adeguazione totale all'esistente

Carchia tuttavia è sempre stato quanto mai sospettoso e guardingo nei confronti del relativismo estetico e del *melting pot* postmoderno, che confonde tutto con tutto e si configura come una resa incondizionata alla comunicazione massmediatica. Questo aspetto è posto in evidenza nel volume *Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura* (1995): la lotta che la filosofia conduce da sempre contro il potere per sopravvivere alla barbarie, alla violenza e all'inganno può scegliere di volta in volta le tattiche più opportune, ma non deve mai configurarsi come “un'adeguazione totale all'esistente”, vale a dire come “l'accettazione di qualsiasi cosa la socialità accrediti come arte”. Nella situazione attuale, il pericolo maggiore è il venir meno di qualsiasi elemento di attrito, di qualsiasi resistenza nei confronti della totale secolarizzazione del fare artistico: “Fra i rischi degli attacchi contro l'autonomia e l'isolamento dell'opera, rinnovatisi con zelo a partire dagli anni Sessanta e trapassati in alcune varianti del postmodernismo, volte a stabilire per decreto l'estetizzazione della società, c'è proprio quello dell'allentarsi di qualunque tensione nei confronti della dimensione del valore, col conseguente degrado della sfera artistica, nuovamente confusa col mondo del semplice produrre lavorativo e della tecnica” (p. 13).

Perciò va combattuta non solo la teoria istituzionale dell'arte, secondo la quale è arte tutto ciò che le istituzioni preposte riconoscono come tale, ma anche le teorie della ricezione che misurano l'importanza di uno studioso, di

un artista, di un pensatore sulla base dell'opinione della "socialità dominante". Senza cadere in un essenzialismo metastorico o in un soggettivismo romantico, Carchia sostiene che la bellezza non si crea a comando: "Essa si dona, soprattutto a chi è preparato ad accoglierla, con animo sgombro, purgato dai fantasmi dell'onnipotenza tecnico-febbrile" (p. 14). Da un lato non ci si sottrae alla storia, come pretende la tradizione umanistico-retorica che si fa portatrice di un'eternità atemporale; dall'altro nel divenire storico stesso è sempre attiva una domanda di normatività, che non si esaurisce nelle mere opinioni del singolo o delle masse.

Il filosofo come artista

Accanto al filosofo come guerriero e come "uomo di mondo", Carchia afferma con energia la figura del filosofo come artista. Il confronto paritetico tra arte e filosofia, specie quando è riferito all'età contemporanea, appare a Carchia ingannevole. Egli infatti sembra condividere il giudizio negativo della maggior parte degli estetici italiani di questo periodo sull'arte a loro contemporanea: più che di una "filosofia dell'arte", occorre allora parlare di un'"arte della filosofia". Già Platone aveva affermato che la filosofia è "la musica più alta". Tommaso d'Aquino aveva rilevato alla costruzione di un sillogismo o all'elaborazione di un discorso filosofico una qualità propriamente artistica. Ma Carchia va oltre: "Si tratta di comprendere che la dimensione artistico-poetica della filosofia non è supplementare, ornamentale, ma coesistente alla ricerca della verità che la ispira" scrive nel volume *L'estetica antica* (p. 31). E se è vero anche l'inverso, che l'elemento intellettuale della filosofia è a fondamento della sua bellezza, questo riconoscimento può avvenire solo in un approccio diretto con singole opere, come quello compiuto da Heidegger e da Benjamin, e non attraverso la "filosofia dell'arte" di origine romantica, che appare a Carchia una costruzione artificiosa e superflua.

In altre parole, il vero artista oggi è il filosofo, la cui attività consiste nel *légein*, nell'arte del significare, nel collegare, unire e scegliere, in una "logica della sintesi non giudicante" nella quale si manifesta l'amore del pensiero. Anche Nietzsche aveva sostenuto la figura del filosofo come artista; ma il pensiero di Carchia sembra andare in un'altra direzione, più modesta e manuale. Se Nietzsche si poneva in rivalità mimetica con Wagner, il filosofo di Carchia fa venire in mente un artigiano estremamente meticoloso che cura ogni dettaglio con la massima attenzione. Già nell'antichità un punto di arrivo dell'estetica stoica sarebbe stato la ricerca della raffinatezza formale, esemplarmente perseguita da Callimaco e dall'alessandrismo letterario (p. 150).

La dipendenza emancipante

L'aspetto erotico del filosofare è affermato nell'ultimo scritto di Carchia *L'amore del pensiero*, pubblicato postumo nel 2000, che costituisce una specie di testamento spirituale (pp. 37-46). Accanto al sublime e alla raffinatezza, qui si affronta anche la problematica della libertà, che – come abbiamo visto – è stata un'altra questione centrale del pensiero estetico italiano della seconda metà del Novecento.

In questo saggio, Carchia propone una soluzione del problema che si muove in una direzione differente rispetto alle posizioni traumatizzanti di Pareyson e al pensiero tragico. Rifacendosi a Platone, a Tommaso d'Aquino e a Kant, egli riformula in modo originale lo stretto rapporto che esiste tra il filosofare e la meraviglia. Chi non prova ammirazione verso checchessia non sarà mai un filosofo, tuttavia questa alta considerazione e profondo apprezzamento non si devono trasformare in dogmatismo e cieco fanatismo. Certo la meraviglia è una specie di rapimento, di incanto, di estasi, ma, a differenza degli stati di trance, il filosofare non implica un venir meno della coscienza dei limiti della condizione umana e della sua precarietà. Pur essendo simile agli stati alterati di coscienza e alle possessioni che comportano un assoggettamento e una sottomissione, il filosofare non è una *Schwärmerei*, un'eccitazione, un'esaltazione fine a stessa, perché nel momento stesso in cui ci avvince eroticamente, esso ci libera e ci consente di acquisire una piena maturità critica. Questo doppio movimento è definito da Carchia con la felice espressione di "dipendenza emancipatrice", chiasma di povertà e ingegno, di soggezione e fecondità.

Con la morte prematura di Carchia, avvenuta nel 2000, scompare un tipo di pensatore raro in Italia, condizione dovuta da un lato alle circostanze della sua formazione intellettuale a cavallo tra gli anni sessanta e settanta, in cui egli ebbe modo di costituirsi una intellettualità autonoma rispetto alle direttive ideologiche dei partiti, dall'altro alla fortuna di appartenere a una scuola filosofica potente ma pragmatica, cioè priva di durezze dogmatiche e incline a concedere agli allievi la massima libertà di pensiero nonché a favorirne la creatività. La sua figura perciò assume un significato paradigmatico e pone interrogativi quanto mai attuali sull'eventualità che questo tipo di intellettuale possa formarsi, sopravvivere economicamente, svilupparsi liberamente e avere un riconoscimento accademico anche oggi. Il dolore per la sua scomparsa si accompagna quindi all'ammirazione per un fenomeno che oggi sembra in pericolo perché sono mutate le condizioni socioculturali che lo hanno reso possibile. L'esistenza di un intellettuale politico, ma non organico rispetto ad alcunché, è minata dall'assottigliarsi di un pubblico che non si lascia spaventare da un linguaggio molto elaborato concettualmente e dalla pretesa dell'industria libraria di incassare una percentuale di guadagno

maggiore di quella che otteneva in passato. Parimenti le riforme universitarie, accentrando il potere accademico in pochissime mani, hanno reso impossibile il riconoscimento scientifico non solo degli outsider, ma perfino degli allievi di maestri appartati e marginali rispetto all'organizzazione disciplinare vincente. Il rischio è che si ritorni a una situazione precedente a quella degli anni sessanta-settanta, in cui poteva dedicarsi agli studi filosofici e letterari in modo creativo solo chi aveva ereditato un capitale familiare. È venuto meno tutto un modo di intendere il rapporto tra cultura e società, tra sapere e potere, tra pensiero e politica, rappresentato da Gianni Carchia in modo egregio, le cui motivazioni profonde vanno ricercate nella sua grande familiarità con il pensiero antico e con la cultura francofortese (non solo coi suoi rappresentanti maggiori, ma anche con il retroterra culturale che la sorreggeva). Con ciò non voglio affermare che sia scomparsa l'attenzione allo studio degli antichi e alla teoria critica della società; mi chiedo soltanto se gli antichi e la critica della società continuino a emanare quella luce che emettevano in passato. Certo essi sono stati, per Carchia e per altri, le fonti dell'energia emozionale che ha consentito loro di intraprendere un'attività di altissimo artigianato come quella intellettuale e di perseverare in essa nonostante tutto, anzi a maggior ragione. Chi intraprende gli studi filosofici deve mettersi bene in mente, e non dimenticare mai, di essere in tutto e per tutto simile all'artista: qualcuno che incomincia un'attività libera che merita di essere perseguita per se stessa indipendentemente dal riconoscimento ottenuto, dalla carriera accademica o dal successo editoriale. Queste cose sono tutt'altro che trascurabili e devono essere ricercate con sagacia, ma non sono l'essenziale. In primo luogo non bisogna spaventarsi di essere "inattuale", perché "*was unzeitgemäss ist, wird seine eigenen Zeiten haben*", ciò che è inattuale, avrà i suoi propri tempi.²¹

La polemologia postmilitare

Nel nuovo millennio, sembra che la categoria dell'acutezza non sia più soltanto l'oggetto di riflessione di pensatori estetici in senso stretto. L'ideale estetico della seduzione che riuniva in una sintesi mirabile il coraggio del guerriero, la provocazione della *persona sexualis* e il distacco dal mondo del religioso si spezza in tre figure distinte: il combattente globale, il designer disincantato e il pensatore postconfessionale. Queste tre figure, in Italia, sono rappresentate rispettivamente da Fabio Mini, Quirino Conti e dallo scrivente. In tutti e tre i casi, si tratta di persone in lotta con la comunicazione massmediatica: esse ripensano in termini nuovi e inediti il problema del conflitto, che – come abbiamo visto – costituisce il centro intorno al quale ruota la teoria estetica italiana contemporanea.

L'idea di fondo che sta alla base della riflessione di Mini proviene

dall'opera *Guerra senza limiti* (1999) dei colonnelli cinesi Qiao Liang e Wang Xiangsui. Secondo costoro il problema del conflitto, a partire dalla prima guerra del Golfo del 1991, travalica di gran lunga l'ambito militare. In altre parole, lo scontro militare tra nazioni o tra gruppi di nazioni non costituisce più la forma più forte della guerra, e anzi è destinato prima o poi a essere oltrepassato, in quanto troppo dispendioso, inefficace e infruttuoso. Sono scoppiati molti altri tipi di guerre a carattere asimmetrico che recano danni molto maggiori al nemico attraverso mezzi che nulla hanno a che fare con le armi tradizionalmente intese. Queste nuove guerre sono quelle transmilitari (diplomazia, di network, di intelligence, psicologica, tattica, di contrabbando, di droga, di deterrenza virtuale) e non-militari (finanziaria, commerciale, di risorse, di aiuti economici, normativa, di sanzioni, mediatica, ideologica). Ciascuno di questi metodi operativi può combinarsi con le guerre militari tradizionali (convenzionale, atomica, biochimica, ecologica, spaziale, elettronica, di guerriglia, terroristica), ma la vittoria arriderà soltanto alla giusta combinazione di questi differenti tipi di approcci strategici. I campi della politica, dell'economia, della dimensione militare, della cultura, della diplomazia e della religione tendono a sovrapporsi l'uno sull'altro: ci vuole dunque una grande acutezza di pensiero e capacità di sintesi per gestire la *combinazione* di tutti i mezzi possibili, perché questi sono di natura completamente diversa tra loro. L'altro punto fondamentale della nuova polemologia è la limitazione degli obiettivi. La "guerra infinita" è qualcosa di insensato che porta alla catastrofe: il fine della guerra resta la pace che segue alla vittoria. Ciò che è senza limiti riguarda i mezzi e non gli obiettivi: "Il limitato va perseguito attraverso l'illimitato" e non il contrario. I colonnelli cinesi concludono il libro così: "La guerra è un processo dinamico pieno di casualità e di creatività. Qualsiasi tentativo di subordinare una guerra ad una serie di idee entro un piano predefinito è quasi un'assurdità o un'ingenuità".²²

Sebbene il presente libro si basi sull'assunto che l'estetica italiana contemporanea sia focalizzata sul problema del rapporto tra gli opposti, può sembrare paradossale che uno dei suoi punti di arrivo sia una confluenza dell'estetica nella polemologia. Eppure la possibilità di questo esito è implicita proprio nel modo in cui Kant definisce il giudizio come la facoltà che consiste nel pensare il particolare come contenuto nell'universale, vale a dire di avere idee coerenti del tutto nel suo complesso. La nuova polemologia richiede capacità sintetiche al massimo grado, che tuttavia non sono suffragate da sicurezze conoscitive, né imbrigliate da imperativi morali. Non a caso i due colonnelli trovano la loro principale fonte d'ispirazione, oltre che nella plurimillennaria tradizione cinese, nel pensiero di Machiavelli. La differenza tra l'estetica kantiana e la nuova polemologia non è nel metodo, che in entrambi i casi consiste nel riportare elementi disparati a una visione unitaria, bensì nel fatto che mentre il giudizio kantiano è retto esclusivamente

dal sentimento di piacere, il giudizio polemologico ha un fine pragmatico, è per così dire un'*estetica in atto*.

Fabio Mini, che ha promosso e commentato l'edizione italiana del libro dei colonnelli cinesi, si è reso perfettamente conto dell'inadeguatezza e dell'arretratezza della concezione strategica occidentale. Nel volume *La guerra dopo la guerra* (2003), afferma che gli equilibri del potere mondiale sono ancora legati al risultato della seconda guerra mondiale: "La guerra fredda, che sembra aver influito enormemente sull'assetto globale, appare oggi un incidente di percorso che ha rallentato la realizzazione delle aspirazioni imperiali" degli USA (p. 6). A suo avviso, la debolezza dell'approccio strategico euroamericano sta nel non sapersi liberare da sistemi di pensiero e di azioni lineari e simmetrici; alla mentalità lineare della sequenza razionale occidentale si contrappone quella a-lineare degli orientali. In politica, come nella vita di tutti i giorni, l'Occidente resta prigioniero di strutture logiche che lo conducono a "comportamenti e manifestazioni esasperate, violente e istericamente lineari".

In un libro successivo, *Soldati* (2008), Fabio Mini si sofferma sui risvolti, del tutto nuovi e per lo più ignorati anche dai lettori più attenti, che la questione militare ha assunto nel corso degli ultimi anni: infatti su questi problemi, ancor più di quanto avviene in altri ambiti, chi sa non può parlare, pena immediate ritorsioni, e viceversa chi parla o non conosce il reale stato delle cose o è il portavoce di menzogne, di disinformazione e di depistamenti. È merito dell'editore avere portato alla conoscenza del pubblico in una collana economica un libro così scomodo per ogni parte politica, che descrive una situazione definita dall'autore come "agghiacciante", nella quale "le forze armate e di sicurezza, la loro dimensione e la loro qualità sono ormai indipendenti dalle reali esigenze operative e dalle risorse economiche". Esse "non sono al servizio della sicurezza, ma di chi le vede come mucche da mungere, bacini clientelari, territori di caccia per le lobby o modelli stravaganti e costosi come quelli esibiti nelle sfilate di moda" (p. 122). In questa frase sono concentrate tutte le numerose problematiche affrontate nel libro. Queste non riguardano soltanto i cultori di cose militari, ma mettono a fuoco gli aspetti essenziali della profonda trasformazione della società in atto dagli anni sessanta in poi.

Nell'età moderna si possono distinguere tre diversi regimi della guerra. Il primo risale all'*Ancien Régime*: gli Stati ponevano tutte le loro speranze in forze militari limitatissime, che per la maggior parte del tempo di guerra restavano inattive. Con la Rivoluzione francese, nel 1793, fa invece la sua comparsa una forza che nessuno aveva immaginato prima: un popolo di trenta milioni di abitanti che si consideravano tutti coinvolti in un'impresa militare, animata da convinzioni ideologiche e da fattori affettivi. Il trattato *Della guerra* (1832-1834) del generale prussiano Carl Phillip Gottlieb von

Clausewitz è la teoria di questo secondo regime della guerra, fondato sulla mobilitazione, vale a dire sul processo attraverso il quale l'intera popolazione di uno Stato è coinvolta nella guerra attraverso la leva obbligatoria. Secondo Clausewitz, tutte le precedenti teorie della guerra sono inadeguate a spiegare questo nuovo regime. Le grandezze morali sono le più importanti di sempre nel tipo di guerra inaugurato dalla Rivoluzione francese, perché in essa l'elemento fondamentale che conduce alla vittoria è lo spirito, considerato da Clausewitz come il metallo nobile, la vera arma, la lama scintillante.

Con la prima guerra mondiale avviene un salto decisivo: la mobilitazione da *parziale* diventa *totale*, ovvero non riguarda più solo la coscrizione obbligatoria dei maschi abili alle armi, ma coinvolge tutta la nazione. Tale passaggio è colto molto bene nel testo *La mobilitazione totale* da Ernst Jünger,²³ quando scrive che la rappresentanza armata di un Paese non è più il dovere e il privilegio del soldato, bensì riguarda i lavoratori tutti: l'azione armata sfocia nel quadro ben più grandioso di un gigantesco processo lavorativo, da cui nessuno è escluso. Perfino la lavoratrice domestica china sulla sua macchina da cucire fa parte di questa "fonderia vulcanica" di enormi proporzioni: anche la sua attività corrisponde indirettamente a una prestazione bellica. Tutti vengono asserviti e non esiste più nulla che non sia in funzione dello Stato. Jünger sviluppa la propria argomentazione stabilendo una relazione tra la guerra mondiale e la rivoluzione mondiale, e tra la nozione di mobilitazione totale e quella di progresso tecnico. L'importante è capire che la nozione di mobilitazione è in stretto rapporto con il totalitarismo. Perciò giustamente il politologo Gianfranco Pasquino distingue la nozione di *mobilitazione*, che implica un'attività di incitamento all'azione proveniente dall'alto (ed è quindi essenzialmente autoritaria e intimidatoria) dalla nozione di *partecipazione politica*, che nasce spontaneamente dal basso (ed è quindi autenticamente democratica).²⁴

Questa fase si chiude con la sconfitta americana in Vietnam; a poco a poco in tutti Paesi dell'Occidente la coscrizione obbligatoria viene abolita (o, come in Italia, "sospesa"). Attualmente esiste solo in una quarantina di Paesi tra cui il Cile, Cuba, l'Egitto, la Turchia, Israele (estesa alle donne, ma con l'esclusione degli ebrei ortodossi), la Cina e l'Iran, per cui tutto sommato si può dire che è un fenomeno storico che riguarda il passato. Fabio Mini descrive con molta efficacia questa fase, che in Italia comincia a sgretolarsi negli anni sessanta. Non nasconde l'azione pedagogica esercitata della coscrizione e gli aspetti estetici e poetici della vita quotidiana del soldato, ma giustamente ritiene che essa diventò anacronistica a partire dal momento in cui divenne molto facile sottrarsi a questo obbligo attraverso una serie infinita di cavilli legali e la raccomandazione dei politici: "La leva era finita già quando chi faceva il militare era soltanto il povero cristo meno idoneo, più

vulnerabile, che non sapeva, non s'informava, non conosceva nessuno e non aveva nulla da dare in cambio" (p. 33). Con i primi arruolamenti volontari di soldati la corruzione si accresce, perché i politici italiani hanno la possibilità di piazzare non decine, ma migliaia di clienti, chiedendo in cambio migliaia di euro.

Nel 1989 (l'anno della caduta del muro di Berlino) la questione militare entra in un regime completamente diverso, caratterizzato da una contraddizione fondamentale: da un lato c'è la richiesta oggettiva di un'alta professionalità che proviene dalla logica dell'azione militare efficace, dall'altro questa logica è del tutto sovvertita dalla comunicazione che se ne infischia degli effettivi risultati e si preoccupa unicamente della risonanza mediatica di ciò che di volta in volta sembra più consono dire, anche se si tratta del riconoscimento d'essere responsabili di un crimine contro l'umanità.

Il libro di Fabio Mini costituisce una clamorosa testimonianza del *gap* esistente tra chi come lui ragiona in termini pragmatici, e chi sa benissimo che l'importante è solo l'effetto mediatico momentaneo: tanto sembra che tutti abbiano perduto la memoria del passato, vivano solo nel presente e non siano più nemmeno in grado di capire il principio di non-contraddizione (per cui non si può, nello stesso, tempo affermare e negare la stessa proposizione). Ora, fintanto che si tratta di spettacoli televisivi o di manifestazioni preelettorali, si può anche chiudere un occhio; ma quando dalla comunicazione dipendono le sorti di milioni di persone, a partire dai soldati, questo *gap* dovrebbe decisamente far riflettere.

Tanto per cominciare, i "soldati di pace" non esistono, né esistono le "guerre umanitarie": se si vuole fare la guerra oggi, bisogna disporre di un esercito di professionisti. Per capire la pace bisogna innanzitutto capire la guerra, la quale peraltro non può essere "infinita" (come affermava Bush), né inconcludente, ma deve portare a dei risultati effettuali. Ma com'è possibile avere un esercito di professionisti se la nozione stessa di "professionismo" è oggetto di discredito e l'idea che possa esistere un "soldato professionista" sembra, alle "anime belle" del buonismo pseudopacifista, un attentato alla democrazia? Stati Uniti e Gran Bretagna sono stati dichiarati dall'ONU "potenze belligeranti", occupanti e d'invasione.

Secondo Mini, le missioni militari sono state e sono spesso inutili, e negli ultimi anni anche dannose sotto diversi profili. Quanto al professionismo, la maggior parte dei soldati sono precari e perfino i sottufficiali e gli ufficiali sono spesso minacciati di licenziamento (p. 50). Dal punto di vista operativo, la differenza tra soldato, sottufficiale e ufficiale inferiore è quasi scomparsa; gli stessi colonnelli e generali sono "precari". L'inadeguatezza cronica degli equipaggiamenti, l'estremo disagio fisico, il carattere provvisorio della logistica (che spesso si protrae a tempo indeterminato) e la costante esposizione al pericolo anche in situazioni climatiche proibitive trasformano il

rischio che ogni soldato corre sul terreno di guerra in un fatto personale, anziché istituzionale. Se non si vuole far parte della categoria dell'eroe-vittima, forte diventa la tentazione di entrare in un giro di "furti, rapine, estorsioni, spaccio di droga, attività camorristiche e mafiose, rapine a mano armata e così via" (pp. 49-50). Giunto alla soglia dei quarant'anni, limite massimo per un ingaggio operativo, l'esperienza accumulata nelle missioni trasforma il soldato in un mercenario delle cosiddette compagnie private di sicurezza che operano come vere e proprie bande di malaffare. Secondo Mini, le missioni militari producono delinquenti globali o individui con gravi problemi psichici, disadattati, drogati e alcolizzati, e un numero in costante crescita di suicidi.

Dalla questione militare si passa poi alla questione criminale. Questo salto avviene all'inizio del nuovo millennio, attraverso la criminalizzazione dell'avversario: a partire dal momento in cui il diritto internazionale e le norme sul trattamento dei prigionieri delle convenzioni di Ginevra sono state sospese, la cosiddetta "guerra umanitaria" consiste nel decidere chi appartiene all'umanità e chi invece può essere trattato come una "non-persona" (umiliato, torturato, deportato, ucciso, letteralmente annichilito o, come si dice nel gergo militare, *shaken and baked* al fosforo, "cotto al forno") anche se è un civile, una donna, un bambino che non c'entra assolutamente niente col conflitto in atto.

Nel terzo regime della guerra, non è più vera la celebre tesi di Clausewitz secondo cui la guerra è la continuazione della politica con altri mezzi: questa affermazione è valida solo per il secondo regime, nel quale il nemico politico è una specie di *alter ego* simmetrico del militante. Ora, è implicito nella nozione di "nemico politico" il fatto che esso non sia né il semplice avversario di un gioco, né un nemico assoluto da sterminare: questa è appunto la definizione dell'essenza del "politico" fornita da Carl Schmitt. Ma se il nemico è criminalizzato, è la stessa dimensione della politica a essere annullata, insieme a quella moderna nazionalrivoluzionaria della guerra. Possiamo dire allora che l'intero orizzonte del conflitto si sposta dal politico al giudiziario e dal giudiziario al criminale. Nel suo terzo regime, la guerra non è più la continuazione della politica, bensì l'esecuzione di una condanna a morte, emessa non da un tribunale, ma dalla comunicazione mediatica (perché si dà per scontato che anche il potere giudiziario sia disonesto, manipolato e corrotto). La delegittimazione del politico precede quella del giudiziario, così come il militare annulla la distinzione tra tattica e strategia, perché dipende esclusivamente da ciò che di momento in momento risulta più efficace dal punto di vista comunicativo.

Il libro termina con una considerazione che è anche la più inquietante. Gli interessi degli Stati Uniti, sostiene Mini, divergono sempre più da quelli dell'Europa: perciò la politica americana sarà orientata negli anni a muoversi

verso una destabilizzazione delle nazioni europee che hanno promosso per prime l'unificazione dell'Europa – considerate poco collaborative (come la Francia) oppure poco credibili (come l'Italia) – a favore di una nuova Europa formata dalle nazioni più povere e meno attrezzate tecnologicamente che hanno aderito per ultime all'Unione; in quest'ottica, le grandi potenze si ridurrebbero a tre: gli USA, la Russia e la Cina. Ancora una volta, il terzo regime della guerra risulta in contraddizione con l'efficienza militare: sembra che la preoccupazione maggiore delle operazioni marittime che si svolgono nel Mediterraneo, in cui concorrono unità militari differenti, sia soprattutto quella di non spararsi l'una contro l'altra per errore e di essere ripresi per primi dalle telecamere della televisione!

La moda inattuale: un “nuovo per sempre”

È famosa la frase del politico francese di inizio Novecento, Georges Clemenceau, “*La guerre! C'est une chose trop grave pour la confier à des militaires*”. Fabio Mini ritiene che la guerra sia una questione troppo seria per essere lasciata anche nelle mani dei politici. Applicando questa celebre espressione a un altro campo, Quirino Conti pensa che la moda sia una questione troppo seria per essere affidata agli stilisti e ai pubblicitari. Egli riprende così una problematica profondamente radicata nella cultura italiana, secondo cui tra la morte e la moda esiste un segreto legame: il Rinascimento e successivamente il barocco hanno fuso in un solo ideale estetico l'uomo di guerra e l'uomo di corte. Nell'Ottocento, Giacomo Leopardi riprese e approfondì questa connessione nel famoso *Dialogo della moda e della morte*, nel quale la prima svela alla seconda la loro consanguineità, perché entrambe figlie della Caducità. Inoltre, la Moda spiega alla Morte come con l'avvento della modernità essa abbia contribuito a togliere di mezzo l'antica pretesa di essere immortali, se non nel corpo, almeno nella memoria dei posteri: “Di modo che al presente, chiunque si muoia, sta sicura che non ne resta un briciolo che non sia morto, e che gli conviene andare subito sotterra tutto quanto, come un pesciolino che sia trangugiato in un boccone con tutta la testa e le lische”. Dal tempo di Leopardi a oggi, e in particolare nel corso del periodo di cui ci occupiamo, questa collaborazione tra la Moda e la Morte ha trovato un'accelerazione vertiginosa grazie alla comunicazione massmediatica e a Internet, sicché la pretesa di lasciare qualche memoria di sé è diventata non semplicemente un'illusione, ma una forma di patologia psichica!

Partendo da queste premesse Quirino Conti conduce, nel libro *Mai il mondo saprà* (2005), un'operazione strategica estre-mamente acuta e raffinata che consiste nello spezzare il rapporto tra la moda e la morte, così come i

colonnelli cinesi e Fabio Mini, presentando la possibilità di guerre estremamente più efficaci e nocive di quelle militari, hanno spezzato il rapporto tra guerra e morte. A una polemologia non militare corrisponde una moda se non eterna, almeno inattuale! È questa una possibilità che Leopardi aveva previsto nel passo seguente:

MODA Primieramente io che annullo o stravolgo per lo continuo tutte le altre usanze, non ho mai lasciato smettere in nessun luogo la pratica di morire, e per questo vedi che ella dura universalmente insino a oggi dal principio del mondo.

MORTE Gran miracolo, che tu non abbi fatto quello che non hai potuto!

MODA Come non ho potuto? Tu mostri di non conoscere la potenza della moda.

MORTE Ben bene: di cotesto saremo a tempo a discorrere quando sarà venuta l'usanza che non si muoia.²⁵

L'intento di Quirino Conti è dunque quello di mostrare la “potenza della moda”, di una moda che offra “un nuovo per sempre”. Ma per giungere a pensare questo “impossibile, eppure reale”, il cammino è lungo. Il primo passo è rendersi conto che la moda, intesa come *haute couture* che produce abiti esclusivi destinati alle élite, è finita negli anni sessanta del Novecento. Conti condivide, senza tuttavia mai citarlo, le conclusioni cui è giunto Gilles Lipovetsky, uno storico francese della moda, che nel famoso *L'impero dell'effimero* ha distinto la storia della moda in tre periodi fondamentali: la preistoria, che va dal Rinascimento al 1860, la sua piena manifestazione nel cosiddetto “secolo della moda”, che finisce intorno al 1960, e la sua decadenza con la diffusione dell'abito *prêt-à-porter*.²⁶ La “vera” moda occupa dunque il periodo che va da Charles Frederick Worth, considerato il padre della *haute couture*, al movimento della controcultura degli anni sessanta che segna la sua dissoluzione nella comunicazione massmediatica con lo *street style* e la *fast fashion*. Per Quirino Conti il cosiddetto “secolo della moda” ha elaborato una cultura estetica di altissimo livello, i cui massimi rappresentanti sono stati Cristobal Balenciaga e Coco Chanel; il modo di sentire e di pensare che permea il loro mondo ha trovato nella grande opera romanzesca di Marcel Proust *Alla ricerca del tempo perduto* la sua espressione più compiuta e autorevole. Tutti i quarantuno capitoli in cui si articola il libro di Conti sono preceduti da una citazione di Proust e il libro ha un'epigrafe dello stesso autore, a prima vista piuttosto enigmatica: “Sentivo che le cose stavano per mettersi male, e ripresi precipitosamente a parlare di vestiti”.

Quando le cose hanno cominciato a “mettersi male”? Dal momento in cui l'entusiasmo per il nuovo, l'ebbrezza che deriva dal sentirsi *up to date*, anzi dall'anticipare e prefigurare il prossimo futuro e la consapevolezza di vivere in un mondo *for the happy few* sono stati soppiantati dal conformismo, dallo

spirito gregario, dalla paura di essere emarginati dai media; in altre parole, dal momento in cui lo slancio avventuroso delle avanguardie è stato sostituito dal bisogno di trovare il consenso più ampio possibile, con l'affermarsi di una mentalità che attribuisce ai sondaggi e al numero degli acquirenti un ruolo determinante nella valutazione di non importa quale prodotto: la sua bellezza dipende da una votazione! Viene così completamente rovesciata la definizione del bello che il filosofo George Santayana aveva formulato agli inizi del Novecento: non importa a quanti un'opera piaccia, ma quanto piaccia a colui che l'apprezza di più!²⁷

Quirino Conti attribuisce un carattere catastrofico alla dissoluzione della *haute couture* in comunicazione massmediatica e consumo. Questi ultimi adottano anche un nuovo linguaggio. Al *couturier* succede lo stilista, l'atelier si trasforma in boutique, la *bête de mode* in *top model*. Questa profonda rottura che avviene nella moda tra gli anni sessanta e settanta del Novecento non può essere descritta come una democratizzazione: considerarla tale significa oltraggiare e vilipendere la democrazia. Nessuno dei grandi *couturiers* del passato si reputava un artista e tantomeno pensava che la moda fosse paragonabile all'arte. Dicevano di se stessi: "Siamo artigiani: abili, anche geniali talvolta, ma artigiani. Abili con le arti applicate, ma sarti, appunto" (p. 32). La loro modestia, che arrivava fino al punto dell'autodenigrazione, costituiva una vera e propria tattica di sopravvivenza "quasi si sentissero in pericolo, come una preziosa razza a rischio di estinzione che si inventi un'esistenza di nascondimento e di mortificata solitudine pur di non sparire, per sopravvivere" (p. 30). La loro tattica non era diversa da quella che abbiamo descritto a proposito del "pensiero debole" di Vattimo: assumere un atteggiamento di *understatement* per non essere travolti dalla gelosia, dall'invidia e dall'odio che ogni forma di eccellenza genera da sempre, ma specialmente nell'epoca della modernità, di cui essi stessi sono i figli! Questo è uno dei paradossi della moda e più in generale di qualsiasi tipo di innovazione: creare una nuova aristocrazia dello spirito che si oppone a quella del sangue significa nello stesso tempo mettere in moto una dinamica da cui si finisce per essere travolti. Se il nuovo è per definizione migliore del vecchio, ci sarà sempre qualcuno che troverà una scorciatoia che, senza inventare nulla di nuovo, raccattando e rottamando le spoglie di una rivoluzione passata, si spaccia per il migliore di tutti e appiccica il suo nome a tutto quello che gli capita sottomano. Così è appunto la maggior parte degli stilisti, autori di "spettacolari celebrazioni autoreferenziali tanto sontuose quanto fumogene e evasive", i quali ripudiano l'artigianato e si spacciano per i veri artisti dei nostri tempi, mentre hanno soltanto spostato la moda su un altro terreno, quello della comunicazione, la cui mentalità è condensata in poche parole dall'artista americana Barbara Kruger: "*I shop therefore I am*" (p. 340), compro dunque sono.

La Milano degli anni settanta è stata, secondo Conti, il luogo in cui sono nati tutti i mali e le ambiguità del futuro complesso rapporto tra gli stilisti e i media: è stato allora che la *haute couture* è apparsa definitivamente compromessa dal rapporto sempre più stretto tra le case di moda più potenti e le concentrazioni pubblicitarie che trovavano spazio sulle pagine redazionali dei giornali e delle riviste. Si è aperto in quel momento “uno spaventoso paesaggio senza più alcunché di riposto, allusivo e allegorico” (p. 67). Qui sta in effetti il punto decisivo che separa la moda dall’aziendalismo illetterato e massificato che ne ha usurpato il nome. La moda, proprio per la relazione complessa che intrattiene con la morte, che è insieme di complicità e sfida, deve mantenere una parte nascosta, inaccessibile ai profani, occulta, segreta, criptata, che è paradossalmente la chiave della sua possibilità di successo, del suo svelarsi all’improvviso come la più autentica manifestazione dello spirito del tempo. In altre parole, è l’esistenza di una dimensione inattuale e sconosciuta che può consentirle di essere per un breve momento l’unica manifestazione dell’attualità. In altre parole ancora, la moda si muove tra due fronti, tra l’inapparenza e l’apparenza, tra il serio e il futile, tra il sottosuolo e la fragranza, restando estranea tanto all’eternità quanto al nichilismo. Perciò i musei della moda sono qualcosa di assurdo e le persone soltanto frivole non hanno accesso al suo modo di essere. Filosoficamente parlando, la moda non è né l’essere, né il nulla, ma qualcosa di provvisorio, insieme tenace e delicato, di cui “mai il mondo saprà”! Per amare la moda bisogna appartenere nello stesso tempo a due mondi, al canone e alla provocazione, al rituale e alla trasgressione, allo spirituale e al mondano, e conoscere il massimo numero di combinazioni intermedie tra gli opposti.

C’è un ultimo aspetto nel libro di Conti che merita di essere sottolineato, ed è il primato della veste sul corpo; quest’ultimo, infatti, è a sua volta assimilabile a un vestito: “Nessuna cultura ha mai previsto un corpo totalmente nudo, e di certo non per pudore [...], quanto piuttosto perché, in nessun contesto quale che sia, si è resistito all’impulso di *segnare* e di *distinguere* sulla identità dei corpi, con un’espressione, una qualche pur minima traccia di complessità, di trasparenza espressiva, e una *differenziazione* narrativa [...]. Comunque, anche nudo, un corpo è sempre vestito” (p. 18). Del resto il libro di Conti inizia col racconto della Genesi, secondo cui risulta che il primo *couturier* fu Dio stesso che vestì Adamo ed Eva con delle tuniche di pelle, forse non molto diverse dai modelli Gucci. L’importante, per Conti, è che questi abiti sono precedenti alla cacciata dal paradiso: “Gli *abiti* non ci appartengono, provengono infatti da un *paradiso perduto*” (p. 10).

Il cattolicesimo etico-estetico

Nel volume *Del sentire cattolico. La forma culturale di una religione universale* (2001), lo scrivente avanza la proposta di considerare il cattolicesimo principalmente sotto l'aspetto pragmatico, culturale ed estetico. Infatti, fintanto che si sottolineano gli aspetti dogmatici e morali, il contrasto con le altre religioni sembra inevitabile. Ma, secondo l'autore, il cattolicesimo ha elaborato nel corso di due millenni uno stile di pensiero e di azione potenzialmente capace di essere recepito da altre civiltà e culture senza sollevare troppe diffidenze e ostilità.²⁸ In questo modo emerge il suo carattere universale, che è implicito nello stesso termine di "cattolico". Da un punto di vista estetico, la sua caratteristica principale sarebbe un "disinteresse interessato", partecipe delle vicende del mondo.

La cosiddetta "svolta culturalista" è avvenuta nel protestantesimo nel corso del Settecento. La filosofia moderna è stata in gran parte una trasposizione in termini filosofici della sensibilità protestante: si pensi a Kant, Hegel, Kierkegaard, all'ermeneutica, alla teologia dialettica e alla problematica della differenza. Non altrettanto è avvenuto nel cattolicesimo, il quale nel corso degli ultimi due secoli è andato irrigidendosi in una ortodossia dogmatica assai inflessibile. L'aspetto estetico è stato molto spesso emarginato. In controtendenza, il teologo svizzero Hans Urs von Balthasar ha invece visto nell'aspetto estetico qualcosa di essenziale al modo di sentire cattolico. Egli è stato l'autore di un'opera monumentale, *Gloria*, nella quale il centro del sentire cattolico viene posto in una vasta e comprensiva esperienza estetica che integra in se stessa tutti gli aspetti del vivere, del pensare e dell'agire.²⁹

La posizione dello scrivente presenta affinità col pensiero dell'americano Andrew Greeley (1928-2013), autore del volume *The Catholic Imagination*.³⁰ Ciò che li accomuna è la forte accentuazione del carattere estetico del cattolicesimo e la messa in ombra degli aspetti dogmatici e didattici. Per Greeley, i cattolici vivono in un mondo incantato: i rituali, le arti, la musica, l'architettura, le devozioni, le storie creano un clima estetico che è parte essenziale dell'immaginazione cattolica e le conferisce un carattere metaforico. L'immaginazione cattolica vive di metafore e il cattolicesimo è una prosperosa foresta pluviale di metafore. Purtroppo, questo carattere estetico è misconosciuto dal cattolicesimo scolastico, dogmatico e moralistico. Come dice il filosofo inglese Alfred North Whitehead, le religioni si suicidano quando trovano la loro ispirazione nel dogma. La dimensione estetica, inoltre, distingue il cattolicesimo dal protestantesimo. Le chiese storiche protestanti, infatti, sono state troppo sospettose nei confronti dell'immaginazione metaforica: e il libro di Greeley è pieno di esempi di questa entusiastica e veemente passione per le arti, presi non solo da alcuni autori cattolici del passato (Bernini, Mozart, Joyce ed Eliot), ma anche da

registi come Martin Scorsese. In questo senso, l'immaginazione cattolica è qualcosa di molto più ampio della professione di fede: essa ha un significato culturale che riguarda forme generalissime di sentire e di pensare e che coinvolgono anche persone che non ne sono consapevoli. Questi sono appunto definiti da Greeley "*cultural catholics*", cattolici culturali.

Il secondo punto in cui Greeley e lo scrivente convergono consiste nel considerare l'esperienza del mondo come un aspetto importante del cattolicesimo. Per lo studioso americano, il cattolicesimo tende a enfatizzare la presenza di Dio nel mondo mentre le opere classiche dei teologi protestanti ne sottolineano l'assenza. Anche nel libro dello scrivente la nozione di mondo svolge un ruolo essenziale. Il cattolicesimo, e specialmente quello del sedicesimo secolo, è, a suo avviso, la religione secolarizzata per eccellenza, perché ha posto la riflessione sul mondo e sulla sua dinamica al centro delle proprie preoccupazioni. Perciò, attribuisce allo storico e uomo politico italiano Francesco Guicciardini e a Ignazio di Loyola un ruolo importantissimo nella elaborazione del sentire cattolico: entrambi, pur essendo molto diversi tra loro, hanno posto la massima attenzione all'esame del processo storico e delle vicende umane. Secolarizzazione non vuol dire tuttavia declino della religione: nel modo di sentire di Guicciardini e di Ignazio sono proprio le vicende mondane a suscitare meraviglia e stupore. Si potrebbe compendiare questa sensibilità in una sola frase: "Nulla mi disinganna. Il mondo mi ha incantato". In altre parole, la scelta del mondo non significa l'adozione di una mentalità progettuale di tipo tecnico: il mondo è il luogo di quella "differenza" che la mentalità protestante tende ad attribuire a Dio. La posizione dello scrivente si pone nel solco del neostoicismo e si basa su un paragone storico: la crisi italiana presenta una stretta affinità con quella che Roma dovette affrontare dopo lo scisma luterano e il sacco del 1527. Allora la via d'uscita fu l'incorporazione della saggezza degli antichi filosofi stoici nella cultura cristiana, oggi consiste nell'incorporazione di quel tipo di cattolicesimo mondanizzato ma serio, estetico ma non spettacolare, nel più ampio contesto aperto dalla globalizzazione. Non bisogna farsi arruolare in nessun conflitto tra le civiltà, bensì combattere per salvare qualcosa della saggezza antica dall'oscurantismo e dall'infantilismo dilagante. Per lo scrivente, la Chiesa cattolica può farlo meglio degli Stati e delle organizzazioni sovranazionali, a patto che sappia liberarsi dal dogmatismo ideologico e dai pregiudizi. In tal modo egli ritiene di interpretare e rinnovare la tradizione etico-estetica italiana che, affondando le sue radici nell'universalismo antico, costituisce il miglior antidoto alle chiusure nazionalistiche, neoetniche e strapaesane.

1 - Georges Dumézil, *L'idéologie tripartite des Indo-Européens*, Bruxelles, Latomus, 1958.

- 2 - Baltasar Gracián, *El héroe* [1637], in *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2011 (trad. it. a cura di A. Allegra, *L'eroe*, Milano, Bompiani, 2008).
- 3 - Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia* [1647], in *Obras completas*, cit. (trad. it. a cura di A. Gasparetti, *Oracolo manuale e arte di prudenza*, Milano, Rizzoli, 1967).
- 4 - Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* [1648], in *Obras completas*, cit. (trad. it. a cura di G. Poggi, *L'acutezza e l'arte dell'ingegno*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1986).
- 5 - *Klugheitslehre: militia contra malicia*, Berlin, Merve Verlag, 1995.
- 6 - Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne" [1863], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975-1976 (trad. it. a cura di G. Raboni, "Il pittore della vita moderna", in *Opere*, Milano, Mondadori, 1996).
- 7 - Sh)zú Kuki, *Iki no kúzu*, Tokyo, Iwanami Shoten, 1930 (trad. it. a cura di G. Baccini, *La struttura dell'iki*, Milano Adelphi, 1992).
- 8 - Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, ora in *Opere*, Firenze, Sansoni, 1958.
- 9 - Viktor Borisovic Šklovskij, *Chod Konja*, Moskva-Berlin, Gelikon, 1923 (trad. it. a cura di M. Olsoufieva, *La mossa del cavallo*, Bari, De Donato, 1967).
- 10 - Mario Perniola, *L'avventura situazionista*, Milano, Mimesis, 2013.
- 11 - Guy Debord, *Opere cinematografiche complete*, Milano, Arcana, 1978.
- 12 - Immanuel Kant, *Das Ende aller Dinge* [1794] (trad. it. a cura di E. Tetamo, *La fine di tutte le cose*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006).
- 13 - Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man* [1964], Corte Madera (CA), Ginko Press, 2003 (trad. it. a cura di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 2008).
- 14 - John Dewey, *Art as Experience*, New York, Perigee, 1934 (trad. it. a cura di G. Matteucci, *Arte come esperienza*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2007).
- 15 - *Vocabulaire européen des philosophies*, a cura di B. Cassin, Paris, Seuil-Le Robert, 2004.
- 16 - Epitteto, *Encheiridion*, a cura di G. Boter, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2007 (trad. it. a cura di C. Cassanmagnago, *Diatribes, Manuale, Frammenti*, Milano, Rusconi, 1982).
- 17 - Max Pohlenz, *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1959 (trad. it. a cura di O. De Gregorio e B. Proto, *La Stoa. Storia di un movimento spirituale*, Firenze, La Nuova Italia, 1967).
- 18 - Mario Perniola, *Miracoli e traumi della comunicazione*, cit.
- 19 - Frank R. Ankersmit, *Aesthetic Politics. Political Philosophy Beyond Fact and Value*, cit.
- 20 - Mario Perniola, *Transiti. Come si va dallo stesso allo stesso*, cit.
- 21 - Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik* [1935], Berlin, Walter de Gruyter, 1999 (trad. it. a cura di G. Masi, *Introduzione alla metafisica*, Milano, Mursia, 1990).
- 22 - Qiao Liang e Wang Xiangsui, *Unrestricted Warfare*, Beijing, PLA Literature and Arts Publishing House, 1999 (trad. it. a cura di R. Bagnardi e R. Geftter, *Guerra senza limiti*, Gorizia,

Libreria Editrice Goriziana, 2002).

23 - Ernst Jünger, *Die totale Mobilmachung*, Berlin, Verlag für Zeitkritik, 1931 (trad. it. a cura di A. Iadicicco, “La mobilitazione totale”, in *Scritti politici e di guerra. 1929-1933*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2005).

24 - Gianfranco Pasquino, Voce “Mobilitazione”, in Norberto Bobbio e Nicola Matteucci, *Dizionario di politica*, Torino, UTET, 2004.

25 - Giacomo Leopardi, “Dialogo della moda e della morte”, in *Operette morali* [1835], Milano, Mondadori, 1997.

26 - Gilles Lipovetsky, *L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987 (trad. it. a cura di S. Atzeni, *L'impero dell'effimero. La moda nelle società moderne*, Milano, Garzanti, 1989).

27 - Mario Perniola, *L'estetica contemporanea. Un panorama globale*, cit.

28 - Un esempio di interpretazione culturalista della politica ecclesiastica della Chiesa cattolica nel Settecento si trova in Sarah F. Maclaren, “Modernity and Catholic Restoration. The Cases of the Blessed Anna Maria Giannetti Taigi and the Blessed Elisabetta Canori Mora”, in *Instruments of Devotion*, Aarhus, Aarhus University Press, 2012.

29 - Hans Urs von Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Einsiedeln, Johannes, 1961-1969 (trad. it., *Gloria. Un'estetica teologica*, Milano, Jaca Book, 1975-1980).

30 - Andrew M. Greeley, *The Catholic Imagination*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2000.

BIBLIOGRAFIA

Testi dei pensatori italiani studiati

- AGAMBEN, GIORGIO, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1978.
- *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- *Quel che resta di Auschwitz: L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- *La comunità che viene*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- Atti della disputa sulla natura del teatro*, Cesena, Edizioni Casa del Bello Estremo, 1989.
- BARICCO, ALESSANDRO, *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioachino Rossini*, Torino, Einaudi, 1997.
- BODEI, REMO, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Torino, Einaudi, 1987; Bologna, il Mulino, 2016.
- *Le forme del bello*, Bologna, il Mulino, 1995.
- CACCIARI, MASSIMO, *L'Angelo necessario*, Milano, Adelphi, 1986.
- *Geofilosofia dell'Europa*, Milano, Adelphi, 1994.
- *L'Arcipelago*, Milano, Adelphi, 1997.
- CALASSO, ROBERTO, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi, 1988.
- CALVINO, ITALO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.
- *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988.
- *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995.
- CAMPO, CRISTINA, *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi, 1971.
- *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987.
- CARCHIA, GIANNI-SALIZZONI, ROBERTO (a cura di), *Estetica e antropologia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1980.
- CARCHIA, GIANNI, *Retorica del sublime*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- *Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*, Bologna, il Mulino, 1995.
- *L'estetica antica*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- *L'amore del pensiero*, Macerata, Quodlibet, 2000.
- *Immagine e verità. Studi sulla tradizione classica*, a cura di M. Ferrando, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura (postumo, raccoglie testi del 1979, 1981, 1983, 1987), 2003.
- CASTELLUCCI, CLAUDIA, *Setta. Scuola di tecnica drammatica*, Macerata, Quodlibet, 2015.

- CAVARERO, ADRIANA, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- CERONETTI, GUIDO, *La iena di San Giorgio. Tragedia per marionette*, Torino, Einaudi, 1994.
- *Le marionette del Teatro dei Sensibili*, Torino, Nino Aragno, 2004.
- *Insetti senza frontiere*, Milano, Adelphi, 2009.
- CESARANO, GIORGIO, *Manuale di sopravvivenza* [1974], Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- COLLI, GIORGIO, *La natura ama nascondersi* [1948], Milano, Adelphi, 1988.
- *Filosofia dell'espressione*, Milano, Adelphi, 1969.
- *Dopo Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1974.
- CONTI, QUIRINO, *Mai il mondo saprà*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- CROCE, BENEDETTO, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* [1902], Milano, Adelphi, 1990.
- DIANO, CARLO, *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza, Neri Pozza, 1968.
- *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco* [1952], Venezia, Marsilio, 1993.
- *Il pensiero greco da Anassimandro agli Stoici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- DONÀ, MASSIMO, *L'aporia del fondamento*, Milano, Mimesis, 2008.
- *Arte e filosofia*, Milano, Bompiani, 2013.
- *Teomorfica. Sistema di estetica*, Milano, Bompiani, 2015.
- DORFLES, GILLO, *Il divenire delle arti*, Torino, Einaudi, 1959.
- *Dal significato alle scelte*, Torino, Einaudi, 1973.
- *Il divenire della critica*, Torino, Einaudi, 1976.
- *L'intervallo perduto* [1980], Milano, Skira, 2006.
- *Elogio della disarmonia*, Milano, Garzanti, 1986.
- *Itinerario estetico*, Pordenone, Studio Tesi, 1987.
- *Horror pleni*, Roma, Castelvechi, 2008.
- *Conformisti. La morte dell'autenticità*, Roma, Castelvechi, 2008.
- *Estetica senza dialettica. Scritti dal 1933 al 2014*, Milano, Bompiani, 2016.
- ECO, UMBERTO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.
- *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
- *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983.
- *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1983.
- *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- *Cinque scritti morali*, Milano, Bompiani, 1997.
- *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997.
- “Quando la guerra è un'arma spuntata”, in *la Repubblica*, 27 aprile 1999.
- EMO, ANDREA, *Il dio negativo. Scritti teoretici 1925-1981*, a cura di M. Donà e R. Gasparotti, Venezia, Marsilio, 1989.
- *Le voci delle muse. Scritti sulla religione e sull'arte 1918-1981*, a cura di M. Donà e R. Gasparotti, Venezia, Marsilio, 1992.
- *Supremazia e maledizione. Diario filosofico 1973*, a cura di M. Donà e M. Gasparotti, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998.
- *Quaderni di metafisica 1927-1981*, a cura di M. Donà e R. Gasparotti, Milano,

- Bompiani, 2006.
- FACHINELLI, ELVIO, *La freccia ferma*, Milano, Edizioni L'Erba Voglio, 1979.
- *La mente estatica*, Milano, Adelphi, 1989.
- *Intorno al '68. Un'antologia di testi*, Bolsena, Massari Editore, 1998.
- FERRARIS, MAURIZIO, *Estetica razionale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997.
- FERRONI, GIULIO, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.
- Filosofie dell'animalità*, a cura di M. Perniola e altri, Milano, Mimesis, 1992.
- FONTANA, ALESSANDRO, "La scena", in *Storia d'Italia*, vol. I, *I caratteri originali*, Torino, Einaudi, 1972.
- *Il vizio assurdo. Cinque saggi sull'origine della modernità*, Transeuropa, Bologna, 1989.
- *Venezia. La verità delle maschere* [1989], a cura di G. Pavanello, Verona, Scripta, 2015.
- FONTANA, ALESSANDRO-FOURNEL, JEAN-LOUIS, "Piazza, Corte, Salotto, Caffè", in *Letteratura italiana*, vol. V., *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986.
- GARGANI, ALDO GIORGIO, *Il sapere senza fondamenti*, Torino, Einaudi, 1975.
- *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- *Il testo del tempo*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- *Il filtro creativo*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- GIORGI, RUBINA, *Favola e simbolo. Il possibile nella favola*, Roma, Magma, 1973.
- *Figure di Nessuno*, New York-Norristown-Milano, Out of London Press, 1977.
- *Esercizi 1*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- GIVONE, SERGIO, *Hybris e malinconia: studi sulle poetiche del Novecento*, Milano, Mursia, 1974.
- *William Blake. Arte e religione*, Milano, Mursia, 1978.
- *Ermeneutica e romanticismo*, Milano, Mursia, 1983.
- *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Milano, Il Saggiatore, 1988.
- *Storia del nulla*, Bari, Laterza, 1995.
- *Eros/ethos*, Torino, Einaudi, 2000.
- *Dostoevskij e la filosofia*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- GRAMSCI, ANTONIO, *I quaderni del carcere (1929-1935)*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 2001.
- LEOPARDI, GIACOMO, *Operette morali* [1835], Milano, Mondadori, 1997.
- LONZI, CARLA, *Sputiamo su Hegel*, Scritti di rivolta femminile, Roma, 1970.
- *La donna clitoridea e la donna vaginale*, Scritti di rivolta femminile, Roma, 1971.
- *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, Roma, Derive Approdi, 2009.
- MACLAREN, SARAH F., *La magnificenza e il suo doppio. Il pensiero estetico di Giovanni Battista Piranesi*, Milano, Mimesis, 2005.
- "Che cosa sono gli *Studio Crafts*?", in *Ágalma*, 13, 2007.
- "L'architettura magnifica di Achilles G. Rizzoli", in *Ágalma*, 14, 2007.
- "Arata Isozaki e la fine dell'utopia", in *Ágalma*, 19, 2009.
- *Magnificenza e mondo classico*, Milano, Mimesis, 2012.
- "Modernity and Catholic Restoration: the Cases of the Blessed Anna Maria Giannetti Taigi and Blessed Elisabetta Canori Mora", in *Instruments of Devotion*,

- Aarhus, Aarhus University Press, 2012.
- MICHELSTAEDTER, CARLO, *Opere*, Firenze, Sansoni, 1958.
- MINI, FABIO, *La guerra dopo la guerra*, Torino, Einaudi, 2003.
- *Soldati*, Torino, Einaudi, 2008.
- MORETTI, GIAMPIERO, *Anima e immagine. Studi su Ludwig Klages*, Milano, Mimesis, 2001.
- *Introduzione all'estetica del Romanticismo tedesco*, Roma, Nuova Cultura, 2007.
- *Il genio. Origine, storia, destino*, Brescia, Morcelliana, 2011.
- *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Brescia, Morcelliana, 2013.
- *Novalis. Pensiero, poesia, romanzo*, Brescia, Morcelliana, 2016.
- PAREYSON, LUIGI, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Marzorati, 1954.
- *I problemi dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1966.
- *Verità e interpretazione*, Milano, Mursia, 1971.
- *Karl Jaspers* [1940], Genova, Marietti, 1983.
- *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1993.
- *Prospettive di filosofia contemporanea*, Milano, Mursia, 1993.
- *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, a cura di G. Riconda e G. Vattimo, Torino, Einaudi, 1995.
- PERNIOLA, MARIO, *Il metaromanzo*, Milano, Silva, 1961.
- “Grammatologia ed estetica. Su Jacques Derrida”, in *Rivista di Estetica*, 3, 1966.
- *L'alienazione artistica*, Milano, Mursia, 1971.
- *Bataille e il negativo*, Milano, Feltrinelli, 1977; nuova edizione *Filosofia sexualis. Scritti su Georges Bataille*, Verona, Ombre Corte, 1977.
- “Icones, visions, simulacres”, in *Traverses*, 10, 1978.
- “Intelletuali e potere nell'Italia della Controriforma”, in *Rivista di Estetica*, 1, 1979.
- *La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli, 1980; nuova edizione, Milano, Mimesis, 2011.
- *Dopo Heidegger. Filosofia e organizzazione della cultura*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- *Transiti. Come si va dallo stesso allo stesso*, 2^a ed., Bologna, Cappelli, 1989; nuova edizione col titolo *Transiti. Filosofia e perversione*, Roma, Castelvechchi, 1998.
- *Presa diretta. Estetica e politica*, Venezia, Cluva, 1986; nuova edizione accresciuta, Milano, Mimesis, 2012.
- *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte*, Genova, Costa & Nolan, 1990.
- *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 1994.
- (a cura di), *Il pensiero neo-antico. Tecniche e possessione nell'arte e nel sapere del mondo contemporaneo*, Milano, Mimesis, 1997.
- *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*, Milano, Costa & Nolan, 1998.
- *L'arte e la sua ombra*, Torino, Einaudi, 2000.
- *Del sentire cattolico. La forma culturale di una religione universale*, Bologna, il Mulino, 2001.
- *Del sentire*, Torino, Einaudi, 2002 (1^a ed. 1991).
- “Sade et la désexualisation médiatique”, in *Lignes*, 14, 2004.
- “Remembering Derrida”, in *SubStance*, 1, issue 106, 2005.

- *Contro la comunicazione*, Torino, Einaudi, 2005.
- *I situazionisti*, Roma, Castelvecchi, 2005; nuova edizione accresciuta *L'avventura situazionista*, Milano, Mimesis, 2013.
- *Miracoli e traumi della comunicazione*, Torino, Einaudi, 2009.
- *Più-che-sacro, più-che-profano* [1992], Milano, Mimesis, 2010.
- *Estetica contemporanea. Un panorama globale*, Bologna, il Mulino, 2011.
- *Berlusconi o il '68 realizzato*, Milano, Mimesis, 2011.
- *Da Berlusconi a Monti*, Milano, Mimesis, 2012.
- *L'arte espansa*, Torino, Einaudi, 2015.
- *Del terrorismo come una delle belle arti*, Milano, Mimesis, 2016.
- PIRANDELLO, LUIGI, "L'umorismo" [1908-1920²], in *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, Mondadori, 1960.
- SALIZZONI, ROBERTO, "La prospettiva rovesciata. Simbolismo e realismo in P. Florenskij", in *Rivista di estetica*, 16, 1984.
- *L'idea russa di estetica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1992.
- SGALAMBRO, MANLIO, *La morte del sole*, Milano, Adelphi, 1982.
- *Trattato di empietà*, Milano, Adelphi, 1987.
- *Anatol*, Milano, Adelphi, 1991.
- Societas Raffaello Sanzio: il teatro iconoclasta. Scritti e interventi*, a cura di T. Colusso, Ravenna, Essegi, 1989.
- VATTIMO, GIANNI, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani, 1974.
- *Le avventure della differenza*, Milano, Garzanti, 1980.
- (con P.A. Rovatti e L. Amoroso), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.
- *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989.
- *Oltre l'interpretazione: il significato dell'ermeneutica per la filosofia*, Roma-Bari, Laterza, 1994.
- *Credere di credere*, Milano, Garzanti, 1996.
- (con P. Paterlini), *Non essere Dio: un'autobiografia a quattro mani*, Reggio Emilia, Aliberti, 2006 (2^a ed. Milano, Ponte alle Grazie, 2015).

Altri testi

- AMATO, PIERANDREA, *Ontologia e storia. La filosofia di Michel Foucault*, Roma, Carocci, 2011.
- AMOROSO, LEONARDO, *Lichtung. Leggere Heidegger*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1993.
- *Per un'estetica della Bibbia*, Pisa, ETS, 2008.
- ANCESCHI, LUCIANO, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1936.
- ANGELINI, GIANNA, *Guida allo studio della testologia semiotica. Introduzione al pensiero di J.S. Petőfi*, Macerata, eum, 2013.
- ANGELUCCI, DANIELA, *Deleuze e i concetti del cinema*, Macerata, Quodlibet, 2012.
- ANKERSMIT, FRANK R., *Aesthetic Politics. Political Philosophy Beyond Fact and*

- Value*, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- ARDOVINO, ADRIANO, *Interpretazioni fenomenologiche di Eraclito*, Macerata, Quodlibet, 2012.
- ARENDT, HANNAH, *The Human Condition*, New York, Doubleday & Co., 1959 (trad. it. a cura di S. Finzi, *Vita activa*, Milano, Bompiani, 2003).
- ARIELLI, EMANUELE, *Farsi piacere. La costruzione del gusto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2016.
- ASSUNTO, ROSARIO, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini, 1973.
- BACHMANN, INGEBORG, "Undine geht", in *Das dreißigste Jahr. Erzählungen*, München, Piper, 1961 (trad. it. a cura di M. Olivetti, "Ondina se ne va", in *Il trentesimo anno*, Milano, Adelphi, 1999).
- BACHTIN, MICHAÏL, *Estetika slovesnogo tvorcestva*, Moskva, Iskusstvo, 1979 (trad. it. a cura di C. Strada Janovic, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 2000).
- BAGETTO, LUCA, *La figura della parola, Visione e comunicazione nella "Fenomenologia dello spirito"*, Torino, Trauben, 2000.
- BALDWIN, JAMES MARK, *Genetic Theory of Reality*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1915.
- BALTHASAR (VON), HANS URS, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Einsiedeln, Johannes, 1961-1969 (trad. it., *Gloria. Un'estetica teologica*, Milano, Jaca Book, 1975-1980).
- BALZAC, HONORÉ DE, *Séraphîta* [1835], Paris, L'Harmattan, 1995 (trad. it. a cura di P. Cigala Fulgosi, *Séraphita*, Rovereto, Zandonai, 2008).
- BANFI, ANTONIO, *I problemi di una estetica filosofica*, Firenze, Parenti, 1961.
— *Filosofia dell'arte*, Roma, Editori Riuniti, 1962.
- BARILLI, RENATO, *Per un'estetica mondana*, Bologna, il Mulino, 1964.
- BARTOLONI, PAOLO, *On the Culture of Exile, Translation and Writing*, West Lafayette, Purdue University Press, 2008.
- BATAILLE, GEORGES, "Les larmes et les rois", in *Botteghe Oscure*, XVII (1956).
- BAUDELAIRE, CHARLES, "Le peintre de la vie moderne" [1863], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975-1976 (trad. it. a cura di G. Raboni, "Il pittore della vita moderna", in *Opere*, Milano, Mondadori, 1996).
- BENVENUTO, SERGIO, *La strategia freudiana*, Napoli, Liguori, 1984.
- BENZONI, GINO, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- BERTETTO, PAOLO, *Lo specchio e il simulacro*, Milano, Bompiani, 2007.
- BERTINETTO Alessandro, *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.
- BETTETINI, MARIA TILDE, *Contro le immagini: Le radici dell'iconoclastia*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
— *Distruggere il passato. L'iconoclastia dall'Islam all'ISIS*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2016.
- BLAKE, WILLIAM, *Selected Poems*, scelta dei testi e traduzione francese di Georges Bataille, versione italiana di Giuseppe Ungaretti, Torino, Einaudi, 1996.
- BISPURI, ENNIO, *Totò principe clown*, Napoli, Guida, 1997.
- BOBBIO, NORBERTO, *Profilo ideologico del Novecento*, Milano, Garzanti, 2004.

- BOEDDU, ILARIA, *Nelson Goodman. Uno sguardo analitico sull'arte contemporanea*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.
- BOFFI, GUIDO, *Migrazioni*, Nocera Inferiore, Orthotes, 2014.
- BORRADORI, GIOVANNA, *Recoding Metaphysics*, Evanston, Northwestern University Press, 1988.
- BORSARI, ANDREA, *Schopenhauer educatore?*, Firenze, Firenze University Press, 2012.
- BOTTIROLI, GIOVANNI, *Interpretazione e strategia*, Milano, Guerini & Associati, 1987.
- *Che cos'è la letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.
- BREGA, MATTEO GIOVANNI, *L'estetizzazione del quotidiano: Dall'arts and craft all'art design*, Milano, Mimesis, 2011.
- BUFALO, ROMEO, *Il mondo che appare. Storie di fenomeni*, Milano, Mimesis, 2011.
- BURKE, EDMUND, *A Vindication of Natural Society* [1756], Indianapolis, Liberty Fund Inc., 1982 (trad. it. a cura di I. Cappiello, *Difesa della società naturale*, Macerata, Liberlibri, 1993).
- *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], London, Penguin Book, 1998 (trad. it., *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1985).
- *Reflexions on the Revolution in France* [1790], Indianapolis, Liberty Fund Inc., 1982 (trad. it. a cura di M. Respinti, *Riflessioni sulla Rivoluzione in Francia*, Roma, Ideazione, 1998).
- CAMAITI HOSTERT, ANNA, *Passing: Dissolvere le identità, superare le differenze*, Roma, Castelvecchi, 1996.
- *Sentire il cinema*, Firenze, Cadmo, 2001.
- *Metix. Cinema globale e cultura visuale*, Roma, Meltemi, 2004.
- CANTARANO, GIUSEPPE, *Immagini del nulla. La filosofia italiana contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.
- CANTELLI, CHIARA, *Simbolo e icona. Simbolo e icona nel pensiero di V.I. Ivanov*, Bologna, Pendragon, 2000.
- CAPPELLETTO, CHIARA, *Neuroestetica*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- CARBONI, MASSIMO, *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*, Roma, Castelvecchi, 2003.
- CARMAGNOLA, FULVIO, *Dispositivo. Da Foucault al gadget*, Milano, Mimesis, 2015.
- CASSIN, BARBARA (a cura di), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil-Le Robert, 2004.
- CASTELLUCCI, CLAUDIA, *Uovo di bocca. Scritti lirici e drammatici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- CASTELLUCCI, ROMEO-GUIDI, CHIARA-CASTELLUCCI, CLAUDIA, *Epopèa della polvere*, Milano, Ubulibri, 2001.
- CASTIGLIONE, BALDASSARRE, *Il libro del Cortegiano* [1528], Milano, Garzanti, 2007.
- CATTANEO, FRANCESCO, *Terrence Malick. Mitografie della modernità*, Pisa, ETS, 2006.
- CATTANI, ADELINO, *Botta e risposta. L'arte della replica*, Bologna, il Mulino, 2001.
- CATUCCI, STEFANO, *Introduzione a Foucault*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- CHASTEL, ANDRÉ, *Le sac de Rome, 1527*, Paris, Gallimard, 1984 (trad. it. a cura di M.

- Zini, *Il sacco di Roma, 1527*, Torino, Einaudi, 1983).
- CHERCHI, GAVINA, *Risiloquium. Anamorfofi del riso e della follia*, Pisa, ETS, 2012.
- CHINZARI, STEFANIA-RUFFINI, PAOLO, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000.
- CHIODO, SIMONA, *Estetica dell'architettura*, Roma, Carocci, 2013.
- CICERONE, MARCO TULLIO, *De inventione*, introduzione, traduzione e note a cura di M. Greco, Lecce, Congedo, 1998.
- CILIBERTO, MICHELE, *Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005.
- CIPPITELLI, LUCREZIA, *Eurocentrismo, modernismi, arte globale, estetiche della resistenza*, Roma, Bulzoni, 2013.
- CLAUSEWITZ (VON), CARL, *Vom Kriege [1832-1837]* (trad. it., *Della guerra*, a cura di E. Canevari e A. Bollati, Milano, Mondadori, 1997).
- CODIGNOLA, ERNESTO, *Illuministi, giansenisti e giacobini nell'Italia del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1947.
- COLOMBATI, CLAUDIA, *Percorsi storico-estetici nella musica tra Ottocento e Novecento*, Ariccia, Aracne, 2012.
- COMPAGNO, GIULIANO, *All'ultimo piano del settimo cielo*, Genova, Sileno, 1987.
- *Bataille*, Pescara, Tracce, 1994.
- *Troppo vicino, troppo lontano. Appunto sull'esperienza estetica nel pensiero contemporaneo*, Milano, Mimesis, 1996.
- CONTINI, ANNAMARIA, *Marcel Proust. Tempo, metafora, conoscenza*, Bologna, CLUEB, 2006.
- CORRAIN, LUCIA, *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, Lucca, La Casa Usher, 2016.
- COSTA, MARIO, *Il sublime tecnologico*, Salerno, EdiSud, 1990.
- CUNIBERTO, FLAVIO, *Jakob Böhme*, Brescia, Morcelliana, 2000.
- D'AGOSTINO, FEDERICO-VESPASIANO, FRANCESCO, *L'icona della sofferenza. Simbolismo del corpo e dinamiche di gruppo nel pellegrinaggio dei "battenti" alla Madonna dell'Arco*, Roma, Studium, 2000.
- DALESIO, GABRIELLA, *Shozo Shimamoto tra oriente e occidente*, Napoli, Fondazione Morra, 2014.
- DALLA VIGNA, PIERRE, *L'opera d'arte nell'epoca della sua falsificazione*, Milano, Mimesis, 2001.
- *A partire da Merleau-Ponty. L'evoluzione delle concezioni estetiche*, Milano, Mimesis, 2013.
- D'ANGELO, PAOLO, *L'estetica del Romanticismo*, Bologna, il Mulino, 1997.
- *L'estetica della natura*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2014.
- *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata, Quodlibet, 2014.
- *Il problema Croce*, Macerata, Quodlibet, 2015.
- DEBORD, GUY, *La société du spectacle*, Paris, Buchet Chastel, 1967.
- *Opere cinematografiche complete, 1952-1978*, Roma, Arcana, 1980.
- *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006.
- DE BRUYNE, EDGAR, *Etudes d'esthétique médiévale*, Paris, Albin Michel, 1990.
- DE GAETANO, ROBERTO, *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma e le forze*,

- Pisa, ETS, 2012.
- DEHÒ, VALERIO, *Arte ex machina*, Milano, Marinotti, 2016.
- DELEUZE, GILLES, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967 (trad. it. a cura di G. De Col, *Il freddo e il crudele*, Milano, SE, 1991).
- DELLA VOLPE, GALVANO, *Critica del gusto* [1960], in *Opere*, vol. VI, Roma, Editori Riuniti, 1973.
- DE LUCA, PINA, *Il logos sensibile in María Zambrano*, Cosenza, Rubbettino, 2004.
- DE MAIO, ROMEO, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 1978.
- DENNIS, JOHN, *The Grounds of Criticism in Poetry* [1704] (trad. it., *Critica della poesia*, a cura di G. Sertoli, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1994).
- DERRIDA, JACQUES, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972 (trad. it. a cura di S. Petrosino, *La disseminazione*, Milano, Jaca Book, 1989).
- *Apories. Mourir – s’attendre aux “limites de la vérité”*, Paris, Galilée, 1996 (trad. it. a cura di G. Berto, *Aporie*, Milano, Bompiani, 2004).
- “Le survivant, le sursis, le sursaut”, in *La Quinzaine littéraire*, 882, 1-31, Paris août 2004.
- DE SANTIS, ANDREA, *Metamorfosi dello sguardo*, Roma, Studia Anselmiana, 1996.
- *Dalla dialettica al kairós. L’ontologia dell’evidenza in Heinrich Rombach*, Roma, Studia Anselmiana, 2002.
- *Denkbilder. Zum Wechselspiel zwischen Erscheinung und Wahrnehmung*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 2013.
- DESIDERI, FABRIZIO, *Il fantasma dell’opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell’arte contemporanea*, Genova, Il nuovo Melangolo, 2002.
- DETIENNE, MARCEL-VERNANT, JEAN-PIERRE, *Les ruses de l’intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974 (trad. it. a cura di A. Giardina, *Le astuzie dell’intelligenza nell’antica Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1977).
- DE VINCENTI, GIORGIO, *Jean Renoir. La vita, i film*, Venezia, Marsilio, 1996.
- *Lo stile moderno. Alla ricerca del contemporaneo: cinema, video, rete*, Roma, Bulzoni, 2013.
- DEWEY, JOHN, *Art as Experience*, New York, Perigee, 1934 (trad. it. a cura di G. Matteucci *Arte come esperienza*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2007).
- DIODATO, ROBERTO, *Vermeer, Góngora, Spinoza*, Milano, Mimesis, 2016.
- DIODATO, ROBERTO-SOMAINI, ANTONIO (a cura di), *Estetica dei media e della comunicazione*, Bologna, il Mulino, 2011.
- DI PIERRO ANTONIO, *Il sacco di Roma. 6 maggio 1527: l’assalto dei lanzichenecchi*, Milano, Mondadori, 2003.
- DI RIENZO, CATERINA, *L’esito della pittura nell’ultimo Merleau-Ponty*, Milano, Mimesis, 2011.
- DI STEFANO, ELISABETTA, *Estetiche dell’ornamento*, Milano, Mimesis, 2006.
- DREON, ROBERTA, *Fuori dalla torre d’avorio. L’estetica inclusiva di John Dewey*, Genova, Marietti, 2012.
- DUMÉZIL, GEORGES, *L’idéologie tripartite des Indo-Européens*, Bruxelles, Latomus, 1958.
- EAGLETON, TERRY, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford-Cambridge, Blackwell, 1990.

- EPITTETO, *Encheiridion*, a cura di G. Boter, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2007 (trad. it. a cura di C. Cassanmagnago, *Diatriba, Manuale, Frammenti*, Milano, Rusconi, 1982).
- EVOLA, DARIO, *L'utopia propositiva di Vito Pandolfi. Teatro, cinema, televisione in Italia dagli anni Trenta agli anni Cinquanta*, Roma, Bulzoni, 1991.
- FABRIS, ANNATERESA, *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, São Paulo, UFMG, 2004.
- FASCETTI, MILOSH, “La fine della musica”, in *Ágalma*, 33, aprile 2017.
- FECHNER, GUSTAV THEODOR, *Nanna oder Über das Seelenleben der Pflanzen*, Leipzig, Leopold Voss, 1848 (trad. it. a cura di G. Rensi, *Nanna o L'anima delle piante*, Milano, Adelphi, 2008).
- *Das Büchlein vom Leben nach dem Tode*, Leipzig, Leopold Voss, 1836 (trad. it. a cura di E. Sola, *Il libretto della vita dopo la morte*, Milano, Adelphi, 2014).
- FERRONI, GIULIO, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Roma, Donzelli, 2010.
- FIGÀ TALAMANCA, ALESSANDRO, *L'Impact Factor nella valutazione della ricerca e nello sviluppo dell'editoria scientifica*, in <http://www.roars.it/online/limpact-factor-nella-valutazione-della-ricerca-e-nello-sviluppo-delleditoria-scientifica/> (ultimo accesso 10 ottobre 2016).
- FIMIANI, FILIPPO, *Sovranità dell'evento. Saggio su Charles Péguy*, Milano, Guerini Studio, 1994.
- FLORENSKIJ, PAVEL, *Ikonostas [1922]*, Moskva, Iskusstvo, 1994 (trad. it. a cura di E. Zolla, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1977).
- FOREST, FRED, *Art sociologique*, Paris, UGE, 1977.
- FORMAGGIO, DINO, *Fenomenologia dell'arte*, Milano, Istituto Editoriale Internazionale, 1973.
- FOUCAULT, MICHEL, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966 (trad. it. a cura di E.A. Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967).
- FRANCALANCI, ERNESTO L., *Estetica degli oggetti*, Bologna, il Mulino, 2006.
- *Estetica del potere. Figure dell'ordine e del disordine*, Milano, Mimesis, 2014.
- FRANCK, GIORGIO, *Il feticcio e la rovina: società dello spettacolo e rovina dell'arte*, Milano, Mimesis, 2010.
- FRANZINI, ELIO, *Estetica e filosofia dell'arte*, Milano, Guerini Studio, 1999.
- *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2001.
- *L'estetica del Settecento*, Bologna, il Mulino, 2002.
- *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Milano, Il Saggiatore, 2008.
- FREEMAN, BARBARA CLAIRE, *The Feminine Sublime. Gender and Excess in Women's Fiction*, Berkeley, The University of California Press, 1995.
- FREUD, SIGMUND, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten [1905]*, Norderstedt, Vero Verlag, 2015 (trad. it. a cura di S. Daniele e E. Sagittario, “Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio”, in *Opere*, vol. V, Torino, Bollati Boringhieri, 1992).
- FUBINI, ENRICO, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1987.

- *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 2002.
- FURLANI, SIMONE, *L'estetica di Georg Büchner*, Udine, Forum Edizioni, 2013.
- GALLUZZI, FRANCESCO, *Il cinema dei pittori. Le arti e il cinema italiano 1940-1980*, Milano, Skira, 2007.
- GARDA, MICHELA, *L'estetica musicale nel Novecento*, Roma, Carocci, 2007.
- GARELLI, GIANLUCA, *La questione della bellezza. Dialettica e storia di un'idea filosofica*, Torino, Einaudi, 2016.
- GARRONI, EMILIO, *L'arte e l'altro dell'arte. Saggi di estetica e di critica*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- GATTI, ANDREA, "Et in Britannia Plato". *Studi sull'estetica del platonismo inglese*, Bologna, CLUEB, 2001.
- GENTILE, GIOVANNI, *Sistema di logica come teoria del conoscere*, I e II, Bari, Laterza & Figli, 1917-1922.
- GENTILI, CARLO, *A partire da Nietzsche*, Genova, Marietti, 2000.
- GERHARDIE, WILLIAM, *Futility* [1922], London, Melville House, 2012 (trad. it. a cura di G. Celati, *Futilità*, Milano, Adelphi, 2003).
- GHILARDI, MARCELLO, *L'estetica giapponese*, Brescia, Morcelliana, 2016.
- GIUGLIANO, DARIO, *Il discorso sospeso. Sul corpo dell'arte*, Firenze, Vallecchi, 2003.
- GOLDMAN, LUCIEN, *Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les "Pensées" de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.
- GOLDONI, DANIELE, *Gratitudine. Voci di Hölderlin*, Milano, Marinotti, 2013.
- GOMBROWICZ, WITOLD, *Ferdydurke*, Warszawa, Rój, 1938 (trad. it. a cura di S. Miniussi, *Ferdydurke*, Torino, Einaudi, 1961).
- GOZZA, PAOLO, *Imago vocis. Storia di Eco*, Milano, Mimesis, 2010.
- GRACIÁN, BALTASAR, *El héroe* [1637], in *Obras Completas*, Madrid, Cátedra, 2011 (trad. it. a cura di A. Allegra, *L'eroe*, Milano, Bompiani, 2008).
- *Oráculo manual y arte de prudencia* [1647], in *Obras Completas*, cit. (trad. it. a cura di A. Gasparetti, *Oracolo manuale e arte di prudenza*, Milano, Rizzoli, 1967).
- *Agudeza y arte de ingenio* [1648], in *Obras Completas*, cit. (trad. it. a cura di G. Poggi, *L'acutezza e l'arte dell'ingegno*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1986).
- GREELEY, ANDREW M., *The Catholic Imagination*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2000.
- GRIFFERO, TONINO, *L'estetica di Schelling*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- GUANTI, GIOVANNI, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.
- GUASTINI, DANIELE, *Philia e amicizia. Il concetto classico di philia e le sue trasformazioni*, Roma, NEU, 2008.
- GUIZOT, FRANÇOIS, *Histoire de la civilisation en France: depuis la chute de l'Empire Romain jusqu'en 1789*, Bruxelles, Société Belge de Librairie, Hauman et Comp., 1838.
- GURISATTI, GIOVANNI, *Schopenhauer maestro di saggezza*, Vicenza, Colla, 2007.
- HABERMAS, JÜRGEN, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied, Luchterhand, 1962 (trad. it. a cura di A. Illuminati, F. Masini, W. Perretta, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari, Laterza, 1971).
- HÄRLE, CLEMENS-CARL, *La forza del parlare: considerazioni su Malina di Ingeborg*

- Bachmann, Sovicille, I Mori, 1994.
- (a cura di) *Ai limiti dell'immagine*, Macerata, Quodlibet, 2005.
- *Confini del racconto*, Macerata, Quodlibet, 2010.
- HARTMANN, NICOLAI, *Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis*, Berlin, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, 1921.
- HARTOG, FRANÇOIS, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003 (trad. it. a cura di L. Asaro, *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, Palermo, Sellerio, 2007).
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Werke in 20 Bänden*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1970.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt-Endlichkeit-Einsamkeit [1929-1930]*, Frankfurt a.M., V. Klostermann, 1983 (trad. it. a cura di P. Coriando, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo, finitezza, solitudine*, Genova, Il Melangolo, 1996).
- *Einführung in die Metaphysik [1935]*, Berlin, Walter De Gruyter, 1999 (trad. it. a cura di G. Masi, *Introduzione alla metafisica*, Milano, Mursia, 1990).
- *Was heißt Denken?*, Ditzingen, Reclam, 1951-1952 (trad. it. a cura di U. Ugazio, *Che cosa significa pensare?*, Milano, Sugarco, 1979).
- HEINICH, NATHALIE, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.
- HÉNAFF, MARCEL, *Le Prix de la Vérité. Le don, l'argent, la philosophie*, Paris, Seuil, 2002 (trad. it. a cura di R. Cincotta e M. Baccianini, *Il prezzo della verità. Il dono, il denaro, la filosofia*, Troina, Città Aperta, 2006).
- HUGUES, PATRICE, *Le langage du tissu*, Le Havre, Imprimerie Duboc, 1982.
- JAPPE, ANSELM, *Debord*, Pescara, Tracce, 1992.
- *L'avant-garde inacceptable. Réflexions sur Guy Debord*, Paris, Editions Lignes-Léo Sheer, 2004.
- *Crédit à mort: la décomposition du capitalisme et ses critiques*, Paris, Editions Lignes, 2011.
- JASPERS, KARL, *Von der Wahrheit*, München, Piper Verlag, 1952 (trad. it. parziale a cura di I.A. Chiusano, *Del tragico*, Milano, SE, 2008).
- JUHL, CARSTEN, *Globalæstetik. Verdensfølelsen og det kosmopolitiske perspektiv*, København, Billedkunstskolernes Forlag, 2007.
- JÜNGER, ERNST, *Die totale Mobilmachung*, Berlin, Verlag für Zeitkritik, 1931 (trad. it. a cura di A. Iadicicco, "La mobilitazione totale", in *Scritti politici e di guerra. 1929-1933*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2005).
- KANT, IMMANUEL, *Kritik der Urteilskraft [1790]* (trad. it., *Critica della capacità di giudizio*, Milano, Rizzoli, 1995).
- *Das Ende aller Dinge [1795]* (trad. it. a cura di E. Tetamo, *La fine di tutte le cose*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006).
- *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie [1796]* (trad. it. a cura di G. De Flaviis, "D'un tono da signori assunto di recente in filosofia", in *Studi sul criticismo*, Roma-Bari, Laterza, 1991).
- KEYSERLING, HERMANN GRAF, *Das Spektrum Europas*, Heidelberg, N. Kampmann, 1928.
- KLEIST (VON), HEINRICH, *Über das Marionettentheater [1810]*, Frankfurt, Puppen &

- Masken, 2007 (trad. it. a cura di L. Traverso, *Il teatro delle marionette*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2005).
- Klugheitslehre: militia contra malicia*, Berlin, Merve Verlag, 1995.
- KOBAU, PIETRO, *Ontologie analitiche dell'arte*, Senago, Albaverosorio, 2006.
- KUKI, SH7zû, *Iki no kûzû*, Tokyo, Iwanami Shoten, 1930 (trad. it. a cura di G. Baccini, *La struttura dell'iki*, Milano, Adelphi, 1992).
- LACCHIN, GIANCARLO, *Romanticismo e avanguardia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015.
- LENZI, MARIA LUDOVICA, *Il sacco di Roma del 1527*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1978.
- LIPOVETSKY, GILLES, *L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987 (trad. it. a cura di S. Atzeni, *L'impero dell'effimero. La moda nelle società moderne*, Milano, Garzanti, 1989).
- LO BUE, SALVATORE, *La musa drogata. Saggio sulle origini della poesia*, Milano, Franco Angeli, 2006.
- LOMBARDO, GIOVANNI, *L'estetica antica*, Bologna, il Mulino, 2002.
- LOZANO, JORGE, *Il discorso storico*, Palermo, Sellerio, 1991.
- LUKÁCS, GYÖRGY, *Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1954 (trad. it. a cura di E. Arnaud, *La distruzione della ragione*, Torino, Einaudi, 1974).
- LUMLEY, ROBERT, *States of Emergency. Cultures of Revolt in Italy from 1968 to 1978*, London, Verso, 1990 (trad. it. a cura di D. Panzieri, *Dal '68 agli anni di piombo. Studenti e operai nella crisi italiana*, Firenze, Giunti, 1998).
- MACHAJSKI, JAN VJACESLAV, *Le socialisme des intellectuels*, Paris, Seuil, 1979.
- MAGRIS, CLAUDIO, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963.
- MAKARIUS, MICHEL, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004.
- MARCHIANÒ, Grazia, *Sugli orienti del pensiero*, 2 voll., Soveria Mannelli, Rubbettino, 1994.
- MARRONI, ALDO, *Klossowski*, Pescara, Tracce, 1990.
- *Filosofie dell'intensità. Quattro maestri occulti del pensiero italiano contemporaneo*, Milano, Mimesis, 1999.
- *L'enigma dell'impuro. La sfida dell'estetico nella società, nella sessualità e nell'arte*, Roma, Carocci, 2008.
- *Eстетiche dell'eccesso. Quando il sentire estremo diventa "grande stile"*, Macerata, Quodlibet, 2012.
- *La decivilizzazione estetica della società. Sul sentire neo-cinico*, Milano, Bruno Mondadori, 2014.
- MASIERO, ROBERTO, *Estetica e architettura*, Bologna, il Mulino, 1999.
- MATTEUCCI, GIOVANNI, *Il sensibile rimosso. Itinerari di estetica sulla scena americana*, Milano, Mimesis, 2015.
- MAZZOCUT-MIS, MADDALENA, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Milano, Guerini Scientifica, 2013.
- MCLUHAN, MARSHALL, *Understanding Media. The Extensions of Man* [1964], Corte Madera (CA), Ginko Press, 2003 (trad. it. a cura di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 2008).

- MECACCI, ANDREA, *Introduzione a Andy Wahrol*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
 — *Estetica e design*, Bologna, il Mulino, 2012.
- MEO, OSCAR, *La malattia mentale nel pensiero di Kant*, Genova, Tigher, 1982.
- MESSORI, RITA, *Poetiche del sensibile*, Macerata, Quodlibet, 2013.
- MILANI, RAFFAELE, *Il fascino della paura. L'invenzione del gotico*, Milano, Guerini & Associati, 1998.
 — *L'arte del paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2001.
 — *L'arte della città*, Bologna, il Mulino, 2015.
- MILNER, JEAN-CLAUDE, *Le salaire de l'idéal. La théorie des classes et de la culture au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1997.
- MIŁOSZ, CZESŁAW, *Emperor of the Earth. Modes of Eccentric Vision*, Berkely, University of California Press, 1977.
 — *Beginning with My Streets: Essays and Recollections*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1991.
- MIZZAU, MARINA, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- MONK, SAMUEL HOLT, *The Sublime. A Study of Critical Theories in Eighteenth Century England* [1935], Ann Arbor, University of Michigan Press, 1960 (trad. it., *Il Sublime. Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, a cura di G. Sertoli, Genova, Marietti, 1991).
- MONTANI, PIETRO, *Fuori campo. Il cinema e l'estetica*, Roma, Quattroventi, 1993.
 — *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini & Associati, 2000.
- MONTEVECCHI, FEDERICA, *Giorgio Colli. Biografia intellettuale*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2004.
- MORPURGO-TAGLIABUE, GUIDO, *L'esthétique contemporaine. Une enquête*, Milano, Marzorati, 1960.
- MOSSE, GEORGE, *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, New York, Howard Fertig, 1975 (trad. it. a cura di L. De Felice, *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna, il Mulino, 2004).
- MUNT, SALLY ROWENA, *Heroic Desire. Lesbian Identity and Cultural Space*, London-Washington, Cassell, 1998 e New York, NYU Press, 1998.
- MUSIL, ROBERT, *Der Mann ohne Eigenschaften* [1930-1943], Reinbek, Rowohlt, 1978 (trad. it. a cura di A. Vigliani, *L'uomo senza qualità*, Milano, Mondadori, 1992-1998).
- NAGY, GREGORY, "Aristocrazia: caratteri e stili di vita", in *I Greci*, Torino, Einaudi, 1996.
- NICOLINO, FRANCO, *Estetica ed etologia*, Salerno, EdiSud, 1988.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Kritische Gesamtausgabe*, Berlin, Walter de Gruyter, 1967 (trad. it., *Opere complete*, Milano, Adelphi, 1964).
- NOVALIS, *Opera filosofica*, 2 voll., a cura di G. Moretti e F. Desideri, Torino, Einaudi, 1993.
 — *Heinrich von Ofterdingen* [1802], Ditzingen, Reclam, 1900 (trad. it. a cura di T. Landolfi, *Enrico di Ofterdingen*, Milano, Adelphi, 1997).
- OPHÄLDERS, MARKUS, *Oswald Spengler. Tramonto e metamorfosi dell'Occidente*, Milano, Mimesis, 2009.

- OPPO, ANDREA, *Philosophical Aesthetics and Samuel Beckett*, Bern, Peter Verlag, 2008.
- ORLANDINI, LUCA, *La vita involontaria. In margine al Baudelaire e l'esperienza dell'abisso di Benjamin Fondane*, Milano, Nino Aragno Editore, 2013.
— *Velleità della materia*, Milano, Nino Aragno Editore, 2016.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *La deshumanización del arte* [1925], Madrid, Editorial Espasa, 1999 (trad. it. a cura di S. Battaglia, *La disumanizzazione dell'arte*, Roma, Luca Sossella, 2005).
- PACI, ENZO, *Tempo e relazione*, Torino, Taylor, 1954.
- PANZA, PIERLUIGI, *Piranesi architetto*, Milano, Guerini Studio, 2012.
- PASCHI, MANUELA, *Dilthey: la mente e le cose. Studi per una gnoseologia*, Pisa, ETS, 2002.
- PASQUALOTTO, GIANGIORGIO, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 1992.
- PASQUINO, GIANFRANCO, Voce "Mobilitazione", in N. Bobbio e N. Matteucci, *Dizionario di politica*, Torino, UTET, 2004.
- PATELLA, GIUSEPPE, *Gracián o della perfezione*, Roma, Studium, 1993.
— *Giambattista Vico tra barocco e Postmoderno*, Milano, Mimesis, 2005.
— *Bellezza, arte, vita. L'estetica mediterranea di George Santayana*, Milano, Mimesis, 2001.
— *Articolazioni. Saggi di filosofia e teoria dell'arte*, Pisa, ETS, 2010.
- PELLEGRINO, PAOLO, *Teoria critica e teoria estetica in Adorno*, Lecce, Argo, 2000.
- PERULLO, NICOLA, *Taste as experience*, New York, Columbia University Press, 2016.
- PEZZELLA, MARIO, *Estetica del cinema*, Bologna, il Mulino, 2010.
- PINOTTI, ANDREA, *Quadro e tipo. L'estetico in Burckhardt*, Milano, Il Castoro, 2004.
— *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- PINOTTI, ANDREA-SOMAINI, ANTONIO, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.
- PIZZO RUSSO, LUCIA, *Il disegno infantile. Storia, teorie, pratiche*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1988.
- POHLENZ, MAX, *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1959 (trad. it. a cura di O. De Gregorio e B. Proto, *La Stoa. Storia di un movimento spirituale*, Firenze, La Nuova Italia, 1967).
- POSLANIEC, CHRISTIAN-DOUCEY, BRUNO (a cura di), *L'insurrection poétique. Manifeste pour vivre ici*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2015.
- POZZI, GIOVANNI-LEONARDI, CLAUDIO (a cura di), *Scrittrici mistiche italiane*, Genova, Marietti, 1996.
- PULLEGA, PAOLO, Nota a W. Benjamin, *L'opera d'arte dell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991.
- PULLIA, FRANCESCO, *Il dolce gomito: parola e silenzio nella scrittura*, Bologna, Cappelli, 1984.
- QIAO, LIANG-WANG, XIANGSUI, *Unrestricted Warfare*, Beijing, PLA Literature and Arts Publishing House, 1999 (trad. it. a cura di R. Bagnardi e R. Gefter, *Guerra senza limiti*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2002).
- REGAZZONI, SIMONE, *Derrida. Biopolitica e democrazia*, Genova, Il nuovo Melangolo, 2012.

- RENIERS PHILIPPOT, ANNIE, *Zijn en ruimte*, Antwerpen, Filosofische Kring “Aurora”, 1974.
- RICCI, MARIA TERESA, *Du Cortigiano au Discreto: l’homme accompli chez Castiglione et Gracián*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- “Heidegger e l’animale ‘povero di mondo’”, in *Filosofie dell’animalità*, cura di M. Perniola e altri, Milano, Mimesis, 1992.
- ROCCA, ETTORE, *Kierkegaard*, Roma, Carocci, 2013.
- RORTY, RICHARD, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989 (trad. it. a cura di G. Boringhieri, *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà*, Roma-Bari, Laterza, 1989).
- ROY, OLIVIER, *La sainte ignorance: Le temps de la religion sans culture*, Paris, Seuil, 2008.
- RUSSELL, BERTRAND, *A History of Western Philosophy – and Its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day*, New York, Simon & Schuster, 1945 (trad. it. a cura di L. Pavolini, *Storia della filosofia – e dei suoi rapporti con le vicende politiche e sociali dall’antichità a oggi*, Milano, TEA, 2007).
- RUSSO, LUCIO, “L’espulsione della cultura dalle istituzioni educative”, in *Antasofia 2. Sapere*, Milano, Mimesis, 2003.
- *La cultura componibile. Dalla frammentazione alla disgregazione del sapere*, Napoli, Liguori, 2008.
- RUSSO, LUIGI, *La nascita dell’estetica di Freud*, Bologna, il Mulino, 1983.
- SALIZZONI, ROBERTO, “La prospettiva rovesciata. Simbolismo e realismo in Pavel Florenskij”, in *Rivista di estetica*, 16, 1984.
- *L’idea russa di estetica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1992.
- SANTAYANA, GEORGE, *The Sense of Beauty* [1896], (trad. it., *Il senso della bellezza*, a cura di G. Patella, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1997).
- SCELSI, GIACINTO, *Il sogno 101. Prima e seconda parte*, Macerata, Quodlibet, 2010.
- SCHLANGER, JUDITH E., *Les métaphores de l’organisme*, Paris, Vrin, 1971 (2^a ed., Paris, L’Harmattan, 1995).
- SCHMITT, CARL, *Die Tyrannei der Werte*, Stuttgart, W. Kohlhammer GmbH, 1960 (trad. it. a cura di G. Gurisatti, *La tirannia dei valori*, Milano, Adelphi, 2008).
- SCHOPENHAUER, ARTHUR, *Die Welt als Wille und Vorstellung* [1819], Zürich, Diogenes Verlag, 1976 (trad. it., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Roma-Bari, Laterza, 2009).
- SCRIVANO, FABRIZIO, *Lo spazio e le forme*, Firenze, Alinea, 2006.
- *Calvino e i corpi. Il peso dell’immateriale*, Perugia, Morlacchi, 2008.
- *Diario e narrazione*, Macerata, Quodlibet, 2014.
- SERRA, CARLO, *La voce e lo spazio. Per un’estetica della voce*, Milano, Il Saggiatore, 2011.
- SERTOLI, GIUSEPPE, *Presentazione a E. Burke, Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1985.
- SHORT, PHILIP, *Pol Pot: the History of a Nightmare*, London, J. Murray, 2004 (trad. it. a cura di E. Peru, *Pol Pot. Anatomia di uno sterminio*, Milano, Rizzoli, 2005).
- SILVERMAN, HUGH J., *Testualità tra ermeneutica e decostruzione*, Milano, Spirali, 2003.

- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR BORISOVIC, *Chod Konja*, Moskva-Berlin, Gelikon, 1923 (trad. it. a cura di M. Olsoufieva, *La mossa del cavallo*, Bari, De Donato, 1967).
- SOSSI, FEDERICA, *Migrare. Spazi di confinamento e strategie di esistenza*, Milano, Il Saggiatore, 2006.
- STENDHAL, *Vie de Rossini* [1823], Paris, Gallimard, 1992 (trad. it. a cura di M. Bongiovanni Bertini, *Vita di Rossini*, Torino, EDT, 1983).
- TAFURI, MANFREDO, *La sfera e il labirinto*, Torino, Einaudi, 1980.
- TATARKIEWICZ, WŁADYSŁAW, *Historia estetyki I-III*, Wrocław, Zakład Narodowy im Ossoli-skich, 1960-1967 (trad. it., *Storia dell'estetica*, 3 voll., *L'estetica moderna*, a cura di G. Cavaglià, Torino, Einaudi, 1980).
- TAVANI, ELENA, *L'immagine e la mimesis. Arte, tecnica, estetica in Theodor W. Adorno*, Pisa, ETS, 2012.
- TEDESCO, SALVATORE, *Forma e forza. Cinema, soggettività, antropologia*, Cosenza, Pellegrini, 2014.
- *Forma e funzione. Crisi dell'antropologia ed estetica della natura*, Milano, Guerini Scientifica, 2014.
- TERROSI, ROBERTO, *La filosofia del postumano*, Milano, Costa & Nolan, 1997.
- *Storia del concetto d'arte. Un'indagine genealogica*, Milano, Mimesis, 2007.
- *Storia e antropologia del ritratto*, Milano, Mimesis, 2013.
- THODE, HENRY, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien* [1885], Essen, Phaidon Verlag, 1997 (trad. it. a cura di R. Zeni, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, Roma, Donzelli, 2003).
- TOMASI, GABRIELE, *La bellezza e la fabbrica del mondo. Estetica e metafisica in G.W. Leibniz*, Pisa, ETS, 2002.
- TÖNNIES, FERDINAND, *Gemeinschaft und Gesellschaft: Grundbegriffen der reinen Soziologie* [1884], Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1935 (trad. it. a cura di G. Giordano, *Comunità e società*, Milano, Edizioni di Comunità, 1979).
- TRAVAGLINI, GRAZIELLA, *Vedere il simile. La metafora, l'anima e le cose in Aristotele*, Pisa, ETS, 2009.
- TRIONE, VINCENZO, *Effetto città. Arte, cinema, modernità*, Milano, Bompiani, 2014.
- TRONCON, RENATO, *Estetica e antropologia filosofica*, Milano, Mimesis, 2009.
- VALAGUSSA, FRANCESCO, *L'età della morte dell'arte*, Bologna, il Mulino, 2013.
- VELOTTI, STEFANO, *La filosofia e le arti. Sentire, pensare, immaginare*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- VENTURI FERRIOLO, MASSIMO, *Giardino e paesaggio dei romantici*, Milano, Guerini & Associati, 2005.
- VERCELLONE, FEDERICO, *L'estetica dell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1999.
- VERDICCHIO, MASSIMO, *Della dissimulazione. Allegoria e ironia nella commedia di Dante*, Napoli, La Città del Sole, 2002.
- VICENTINI, CLAUDIO, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970.
- VINCENTINI, ISABELLA, *Varianti da un naufragio*, Milano, Mursia, 1994.
- VITALE, FRANCESCO, *Spettrografie. Jacques Derrida tra singolarità e scrittura*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2008.
- VITTA, MAURIZIO, *Il paesaggio*, Torino, Einaudi, 2005.
- *Il rifiuto degli dèi. Teoria delle belle arti industriali*, Torino, Einaudi, 2012.
- VIZZARDELLI, SILVIA, *Filosofia della musica*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

VOZZA, MARCO, *Il nuovo infinito di Nietzsche*, Roma, Castelvecchi, 2014.
ZAMBRANO, MARÍA, *La tumba de Antígona*, Madrid, Mondadori España, 1989 (trad. it. a cura di C. Ferrucci, *La tomba di Antigone*, Milano, La Tartaruga, 2001).
ZWEIG, STEFAN, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Stockholm, Bermann-Fischer, 1944 (trad. it. a cura di L. Mazzucchetti, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, Milano, Mondadori, 1994).

INDICE

Introduzione

1. La pacificazione estetica: il bello e la sua aporia
 - Dall'impegno etico all'edonismo estetico
 - Le sette forme del bello
 - La conciliazione angelica
 - La vittoria come armonizzazione
 - La filosofia contro la tracotanza
 - I tre ostacoli dell'estetica
 - Tre momenti dell'estetica
 - L'aporia del bello

2. Il conflitto estetico: l'ironia e la maschera
 - I conflitti multipli
 - La realtà polidimensionale
 - La teoria della menzogna
 - Un'estetica *fuzzy*
 - Ironia *versus* comicità
 - Contro la semiosi ermetica
 - Qualcosa, non qualsiasi cosa
 - Paleoguerra e neoguerra
 - L'estetica come macchina da guerra
 - L'apparenza "buona" e quella "cattiva"
 - La menzogna "menzognera" e quella "veritiera"
 - Lo smascheramento dello smascheramento
 - Né Dio, né Ragione
 - Il ruolo eroico-ironico dell'intellettuale
 - La malattia delle catene
 - Contro le "canzoni da organetto"
 - La forza del "pensiero debole"
 - Strategie ironiche applicate alla modernità e al cristianesimo
 - L'ironia in atto
 - L'autobiografia delegata al portavoce
 - Il "pensare per contrari" e la dissimulazione

3. L'estetica della morte: il sublime e la vita nuda
 - Il sublime sotto il segno della morte
 - La vita nuda e le maschere sociali
 - Le tre scene rimosse della storia italiana
 - Il regime mortuario della maschera
 - Il tono da signora
 - Il fondo della vita
 - Nel paese dei Cimmerii
 - Il filosofo colpisce da lontano
 - La volpe e l'uva
 - Il sublime rivoluzionario
 - Sputare su Hegel
 - Il sublime estatico
 - Il buio profondo della carne
 - La minaccia e il terrore dei fatti
 - L'empia teologia del sublime
 - Il crollo della fiducia e la puzza di bruciato
 - La realtà micidiale
 - Il filosofo come *héautontimorouménos*, punitore di se stesso
 - Austria infelix*
 - La fede nel nulla
 - Il sublime iconoclastico
 - Il sublime artistico
 - Il sublime testuale
 - Il sublime del *world wide web*
 - L'infantilizzazione dell'umanità
 - La bestializzazione dell'umanità
 - Morire dal ridere

4. L'estetica del tragico: il servo e la marionetta
 - Giansenio *redivivus*
 - Che cos'è davvero il tragico?
 - La sfida più temeraria
 - L'evento imprevedibile e irrevocabile
 - Una visione impossibile, eppure reale
 - L'iperrealismo teosofico-mediatico
 - La magnificenza una e bina
 - Disciplina e servitù
 - Il tragico inorganico: la marionetta

5. La civiltà perfezionata: la raffinatezza e l'arguzia
 - Perfezione e sottigliezza nella corte e nel convento

La strategia della sprezzatura
L'ordito del tessuto
"L'impossibile, eppure reale" della fiaba
L'azione poetica
Figure di Nessuno
L'arguzia
La *glaphyría*

6. La lotta per la rinascita: l'acutezza contro la comunicazione
Il filosofo come guerriero
Evento e rito
Il decentramento tattico e l'intervallo ritrovato
La proairesi estetica
L'*engagement dégage*
Nessuna adeguazione totale all'esistente
Il filosofo come artista
La dipendenza emancipante
La polemologia postmilitare
La moda inattuale: un "nuovo per sempre"
Il cattolicesimo etico-estetico

Bibliografia

Testi dei pensatori italiani studiati
Altri testi

Indice

Presentazione	2
Frontespizio	4
Copyright	5
Introduzione	7
1. La pacificazione estetica: il bello e la sua aporia	16
Dall'impegno etico all'edonismo estetico	16
Le sette forme del bello	16
La conciliazione angelica	17
La vittoria come armonizzazione	19
La filosofia contro la tracotanza	20
I tre ostacoli dell'estetica	21
Tre momenti dell'estetica	23
L'aporia del bello	24
2. Il conflitto estetico: l'ironia e la maschera	28
I conflitti multipli	28
La realtà polidimensionale	28
La teoria della menzogna	29
Un'estetica fuzzy	30
Ironia versus comicità	31
Contro la semiosi ermetica	31
Qualcosa, non qualsiasi cosa	32
Paleoguerra e neoguerra	33
L'estetica come macchina da guerra	34
L'apparenza "buona" e quella "cattiva"	34
La menzogna "menzognera" e quella "veritiera"	35
Lo smascheramento dello smascheramento	36
Né Dio, né Ragione	37
Il ruolo eroico-ironico dell'intellettuale	38
La malattia delle catene	39
Contro le "canzoni da organetto"	39
La forza del "pensiero debole"	41
Strategie ironiche applicate alla modernità e al cristianesimo	42

Strategie ironiche applicate alla modernità e al cristianesimo	42
L'ironia in atto	43
L'autobiografia delegata al portavoce	44
Il "pensare per contrari" e la dissimulazione	45
3. L'estetica della morte: il sublime e la vita nuda	48
Il sublime sotto il segno della morte	48
La vita nuda e le maschere sociali	49
Le tre scene rimosse della storia italiana	50
Il regime mortuario della maschera	53
Il tono da signore	54
Il fondo della vita	56
Nel paese dei Cimmerii	56
Il filosofo colpisce da lontano	58
La volpe e l'uva	59
Il sublime rivoluzionario	61
Sputare su Hegel	62
Il sublime estatico	63
Il buio profondo della carne	65
La minaccia e il terrore dei fatti	67
L'empia teologia del sublime	68
Il crollo della fiducia e la puzza di bruciato	70
La realtà micidiale	71
Il filosofo come héautontimorouménos, punitore di se stesso	72
Austria infelix	74
La fede nel nulla	77
Il sublime iconoclastico	81
Il sublime artistico	83
Il sublime testuale	84
Il sublime del world wide web	85
L'infantilizzazione dell'umanità	86
La bestializzazione dell'umanità	90
Morire dal ridere	92
4. L'estetica del tragico: il servo e la marionetta	99
Giansenio redivivus	99
Che cos'è davvero il tragico?	101

La sfida più temeraria	102
L'evento imprevedibile e irrevocabile	104
Una visione impossibile, eppure reale	106
L'iperrealismo teosofico-mediatico	106
La magnificenza una e bina	110
Disciplina e servitù	112
Il tragico inorganico: la marionetta	116
5. La civiltà perfezionata: la raffinatezza e l'arguzia	120
Perfezione e sottigliezza nella corte e nel convento	120
La strategia della sprezzatura	122
L'ordito del tessuto	123
"L'impossibile, eppure reale" della fiaba	124
L'azione poetica	126
Figure di Nessuno	128
L'arguzia	131
La glaphyría	134
6. La lotta per la rinascita: l'acutezza contro la comunicazione	139
Il filosofo come guerriero	139
Evento e rito	141
Il decentramento tattico e l'intervallo ritrovato	142
La proairesis estetica	145
L'engagement dégage	147
Nessuna adeguazione totale all'esistente	149
Il filosofo come artista	150
La dipendenza emancipante	151
La polemologia postmilitare	152
La moda inattuale: un "nuovo per sempre"	158
Il cattolicesimo etico-estetico	161
Bibliografia	166
Testi dei pensatori italiani studiati	166
Altri testi	170
Indice	184