

Devi cambiare la tua vita

Stefano Catucci*

ABSTRACT

This essay examines the theoretical core of Paolo D'Angelo's aesthetics through the lens of a foundational connection he established between Hegel and Rilke: the idea that the encounter with a work of art demands a transformation of the self. Drawing on Hegel's appropriation of the mythological figure of Argus and on Rilke's poetic injunction ("you must change your life"), D'Angelo recasts the aesthetic experience as an ethical event, one that displaces the subject from its position of sovereignty. The essay closes by revisiting the mythological figure of Argos Panoptes and proposing that art, in D'Angelo's sense, constitutes an anti-Panopticon: not a technology of surveillance and control, but an opening toward freedom and self-transformation.

KEYWORDS

Aesthetic experience, art, self-transformation, Hegel, Rilke

1. *Hegel e Rilke*

Verso *Simbolo e arte in Hegel* ho quel tipo di gratitudine, cognitiva e affettiva, che si ha verso le scoperte inaspettate, che in quel caso furono addirittura due: prima la lettura che Paolo D'Angelo ha dato di Hegel, puntuale, originale, oserei dire liberatoria; poi, poco dopo, Paolo D'Angelo in persona. Ce ne sarebbe almeno una terza: un'intuizione geniale di quelle impossibili da dimenticare, aprono una prospettiva che diventa parte del proprio bagaglio formativo e continuano a sorprendere nel corso del tempo come qualcosa che non si esaurisce, anzi mantiene sempre qualcosa del gesto inaugurale. Quell'intuizione sta nell'accostamento di due testi entrambi molto celebri, ma che tuttavia hanno continuato a vivere separatamente fino a che Paolo D'Angelo non li ha legati allo stesso filo, stringendoli in un nodo che l'avrebbe accompagnato anche in seguito, tanto da poter essere letta sottotraccia come una delle costanti del suo pensiero: l'esperienza estetica come momento di trasformazione di sé stessi. Nel modo in cui vengono montate insieme le citazioni in questione — un passaggio dell'*Estetica* di Hegel e una poesia

* Università degli studi di Roma La Sapienza, stefano.catucci@uniroma1.it

di Rilke, *Archaischer Torso Apollos* — si potrebbe dire che c'è già tutto Paolo: la vastità delle letture, la finezza delle relazioni che fa emergere tra luoghi del pensiero e dell'arte apparentemente distanti fra loro, la sistematicità della ricerca, ma anche la chiarezza e soprattutto la sobrietà di uno stile che evita rigorosamente l'enfasi, magari al prezzo di far passare per assodata una proposta teorica che in realtà è del tutto nuova. Per riflettere sulle implicazioni di quel nodo, tuttavia, bisogna entrare nelle parole di Hegel e di Rilke provando a immaginare altre connessioni, tanto all'interno quanto all'esterno degli studi di Paolo D'Angelo.

2. *Argo e Apollo*

Il primo dei due testi, quello hegeliano, è tratto dal terzo capitolo della Prima Parte dell'*Estetica*, intitolato *Il bello artistico o l'ideale*. Naturalmente stiamo parlando della versione che Hotho mise insieme e pubblicò fra il 1835 e il 1838 volendo dare “unità di libro” ad appunti, le *Nachschriften*, presi da vari uditori che assistettero a diversi cicli delle lezioni di Hegel e scegliendo come scheletro per l'organizzazione della materia il corso del 1829, l'ultimo (D'Angelo 2000, pp. IX-XI). Dopo aver proposto un'analogia fra l'arte e il corpo umano, nel quale l'anima si rivela essenzialmente attraverso l'occhio, Hegel osserva che nell'arte “ogni forma, in tutti i punti della superficie visibile”, si trasfigura “nella sede dell'anima”, cioè appunto in un occhio, e che per questo essa “porta ad apparire lo spirito” da ogni sua parte (Hegel 1835-38, p. 497). Di qui il paragone con una figura della mitologia greca:

L'arte trasforma [...] ogni sua produzione in un Argo dai mille occhi, affinché si veda in ogni punto l'anima interna e la spiritualità (Hegel 1835-38, p. 499).

Rilke, tornato a vivere a Parigi dopo aver chiuso burrascosamente la sua intensa collaborazione con Rodin, ma che d'altra parte aveva maturato la sua visione dell'arte proprio attraverso lo scambio assiduo avuto con lui, compie uno scatto decisivo verso un imperativo su cui D'Angelo opportunamente si sofferma. La scultura che il poeta osserva durante una visita al Louvre, e che il tempo ha ridotto a un torso, non ha più testa né occhi, eppure il suo sguardo ancora risplende e “ancora arde come un candelabro”, irradiandosi da ogni porzione della pietra

come una stella, perché non v'è punto qui che non ti veda.
Devi cambiare la tua vita (Rilke 1907).

D'Angelo attribuisce un valore emblematico al rapporto fra l'intimizzazione che Rilke disse di avere ascoltato, una voce che proveniva direttamente dalla scultura, e l'Argo evocato da Hegel, tanto da tornarvi anche in altri libri scritti ad anni distanza. Per esempio in *L'estetica del Romanticismo*, del 1997, e in *Estetica*, del 2011, dove nel paragrafo intitolato *Fare esperienza dell'arte* si osserva che quello con l'opera d'arte è un "incontro" e che non è necessario imbattersi in dei capolavori per uscire trasformati da quell'incontro, per quanto "le grandi opere d'arte sembrano tutte dirci la stessa cosa": quella che proprio Rilke ha riferito al "torso antico" il quale, "pur privo di capo e quindi di occhi, pare guardarci da tutta la superficie del suo corpo" ed esortarci, appunto, a cambiare vita (D'Angelo 2011, p. 25).¹ Capolavori o no, l'esperienza estetica può valere davvero come un momento di trasformazione di sé solo laddove si comprenda la serie di ribaltamenti che prende avvio con l'incontro che ne abbiamo: ribaltamenti delle relazioni fra osservatore e osservato, soggetto e oggetto, essere organico e essere artificiale. Gli occhi dell'arte ci guardano e, rivolgendo su di noi il loro sguardo, mettono in questione quel che siamo, ci estromettono dalla centralità della nostra posizione di soggetti, ci fanno scivolare dalla parte degli oggetti richiamandoci con un comando che nessuna presunta autorità è chiamata a giustificare o a legittimare: non un Dio, non Apollo, dunque nessuna religione, ma neppure uno stato, nessuna politica e nemmeno uno spirito del tempo o un'idea dell'arte come tale, di cosa sia o quale compito debba assolvere.

Come si vede, Paolo D'Angelo ha qui già preso le distanze da Hegel e, nel combinarlo con Rilke, ha disinnescato ogni visione programmatica, storica, persino formale dell'arte per ricondurne l'esperienza a quel particolare tipo di posizionamento in cui ci si trova proiettati *là fuori*, lontani da sé stessi, bersagli di uno strano sguardo che, a sua volta, non è esercitato da un soggetto 'altro', bensì da una cosa, con tutta la varietà di manifestazioni che essa comporta: immagini, certamente, ma anche discorsi, suoni, gesti, azioni, posture e così via. Hegel ha insistito sull'analogia fra l'occhio, l'anima e l'arte: "tutte le condizioni dell'apparire devono diventare in ogni punto, tramite l'arte, l'occhio nel quale l'anima libera si rende conoscibile nella sua infinità interna" (Hegel 1835-

¹ L'espressione "torso antico", piuttosto che "arcaico", è storicamente corretta dato che, come ha ricordato Sloterdijk, quella scultura in cui la museografia dell'epoca di Rilke riconosceva un Apollo non è, "per quanto se ne sa, un'opera d'arte arcaica", ma risale alla prima epoca classica della scultura greca (Sloterdijk 2009, p. 67). Oggi anche l'identificazione con Apollo vacilla ed è esposto al Louvre semplicemente come 'Torso di Mileto'. È tipico di Paolo D'Angelo il fatto di lasciar cadere l'informazione giusta come di passaggio, quasi senza farla vedere e, soprattutto, senza insistervi.

38, p. 499). A partire dall'accostamento con Rilke, D'Angelo ha esteso il senso di quest'analogia a pratiche artistiche dello spazio e del corpo come la *Land Art*, che se non sbaglio ha affrontato per la prima volta nel volume *Estetica della natura* (2001), il connubio fra arte e natura in *Andare per parchi artistici* (2024) e le *Performing Arts*, da lui opportunamente riportate anche alle teorie classiche e contemporanee sul lavoro dell'attore, come avviene in *La tirannia delle emozioni* (2021). Seguendo le sue analisi, anzi leggendole alla luce del rapporto da lui istituito fra Hegel e Rilke, l'opera d'arte rende inefficaci le pretese del soggetto di esercitare una qualche forma di sovranità sull'esperienza e, mentre lo detronizza, lo consegna a una relazione esistenziale in cui si sente intercettato dalla presenza dell'arte e interrogato da essa proprio su quel che ne definisce l'identità.

3. Esperienze dell'arte

Si può confrontare la linea di Paolo D'Angelo con quella di altri autori contemporanei che, senza porsi direttamente in dialogo con Hegel, hanno esercitato il loro pensiero verso una costellazione di temi simile. Georges Didi-Huberman, per esempio, si è posto il problema di cosa implichi il fatto di essere guardati dall'arte: è evidente già dal titolo di uno dei suoi libri migliori, che in italiano è tradotto come *Il gioco delle evidenze*, ma nell'originale francese è *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992). Cos'è che ci guarda, o che ci riguarda, quando siamo al cospetto di un'immagine, perché è di immagini che Didi-Huberman si occupa primariamente? La sua è una lettura che proviene da Walter Benjamin e che fa perno su alcuni suoi passaggi non canonici, per esempio questo: "avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare", dunque di rovesciare il punto di vista per cui saremmo noi, soggettivamente, a proiettare sulle immagini un senso, mentre sono le immagini stesse a trascinarci in catene di associazioni che per un verso vanno al di là di quanto è immediatamente visibile, per un altro ci lasciano nell'indefinito, ovvero in quanto sfugge alla nostra pretesa di controllo (Benjamin 1938, p. 124). Quando Paolo D'Angelo pensa all'Argo, cioè all'opera d'arte che ci guarda da cento, mille o diecimila occhi – si dirà qualcosa su questi numeri più avanti – non ha in mente lo stesso percorso. Per Didi-Huberman l'aura nasce dal sentirsi guardati, ma non coincide con una chiamata alla trasformazione di sé perché non si stabilizza in una forma di vita bensì, proprio

seguendo Benjamin, è intermittente, appare e scompare come le immagini dialettiche, che balenano nelle costellazioni del tempo storico, delle circostanze, dei contesti, senza potersi sedimentare in un *ethos*. Al contrario, la formula di Rilke a cui si riallaccia D'Angelo indica precisamente un movimento etico e, dunque, la costruzione di una forma di vita che può diventare forma di resistenza o di abbandono, di salvezza, di emancipazione affidata proprio all'incontro con l'esperienza estetica.

Quanto una simile declinazione etica sia radicata nel modo che D'Angelo ha di pensare l'esperienza estetica lo si può desumere dal ruolo che egli affida alla 'scelta', al fatto cioè che nel valutare non solo uno specifico incontro con la sfera estetica, ma anche l'opportunità di dedicarsi o meno a questo tipo di incontri, si affrontano elementi di "crescente complessità" che via via mettono in gioco "qualcosa di più profondo e di più essenziale per la nostra personalità" (D'Angelo 2011). Credo che proprio indagando questo sostrato etico si possano comprendere le distanze che Paolo D'Angelo ha conservato nei confronti di altri autori il cui pensiero si può far risalire da un lato proprio a Benjamin, dall'altro a Heidegger. Secondo Giorgio Agamben, per esempio, ogni volta che dall'arte ci si aspetta un'esperienza di trasformazione ci troveremmo di fronte a un residuo di sacralità ancora duro da decostruire: l'arte non elargisce comandi da ascoltare, nemmeno nel più indiretto dei modi, e non prospetta cambiamenti da intraprendere. Il suo valore non sta nello sguardo che rivolge verso di noi, bensì nel suo sapersi trattenere nell'opacità, disattivando la propria potenza e rimanendo, perciò, inoperosa (Agamben 2005 e 2014). Se l'arte, in questa prospettiva, apre uno spazio in cui gli imperativi non hanno diritto di cittadinanza, non si può non pensare anche a Heidegger, per il quale l'essenziale dell'arte consiste appunto nell'apertura di un mondo, nella messa in opera di una verità, certo non nel confronto con un soggetto da interpellare o da trasformare. Se D'Angelo dialoga con Heidegger, almeno per quel che riguarda l'affinità tra l'arte intesa come 'evento' e come 'esperienza', non lo segue quando attribuisce all'arte un accesso privilegiato alla verità, a discapito di altre forme di conoscenza o di esperienza. In questo genere di filosofie D'Angelo vede piuttosto il persistere, anche paradossale, proprio di quella "religione dell'arte" di matrice ottocentesca di cui nemmeno le avanguardie storiche si sono liberate e che tuttora si nasconde dietro atteggiamenti solo in apparenza opposti: quello che ancora considera l'arte come un fenomeno capace di incidere sulle dinamiche sociali e quello che la consacra alla disattivazione di ogni potenza di fare.

Diverso sarebbe il confronto con Peter Sloterdijk, che ha intitolato un suo libro proprio *Devi cambiare la tua vita* isolando questa formula per elaborare un'antropologia dell'esercizio, quella che lui chiama 'antropotecnica'. Proprio per il fatto di aver quasi strappato il verso finale dal resto della poesia, Sloterdijk non dà importanza al torso di Apollo, cioè al corpo dell'opera d'arte, e raccoglie semmai da Rilke quell'unico passaggio che legge in senso schiettamente imperativo. Se parla di 'ascesi', è di tipo atletico, è una dedizione che sconfina nella massima disciplina. Se parla di 'verticalità' o di 'ascensione' è per sottolineare, con un esplicito riferimento a Nietzsche, che l'essere umano è quell'animale che si proietta sempre verso il superamento di sé stesso: cosa che comporta anche la sua capacità di superare l'insuperabile adattandosi a vivere insieme a quel che è mostruoso (Sloterdijk 2009, p. 125). Per quanto osservazioni come queste siano subito legate al nostro presente, non si può che notare la distanza da Paolo D'Angelo proprio a partire dall'assenza di quanto assorbe i suoi interessi filosofici: la sfera estetica e l'incontro con l'arte, la natura, il paesaggio. Sloterdijk legge le parole di Rilke in senso normativo e le declina in un programma antropotecnico fatto di esercizio, disciplina, ascesi, pratiche di sé mentre per D'Angelo, a rigore, quel verso non esprime neppure un imperativo, ma rappresenta un salto di scala esistenziale: non è morale, dato che non prescrive norme; non è religioso, dato che non sollecita a una conversione; non è psicologico, dato che non presuppone un movimento introspettivo. 'Cambiare vita' è piuttosto, seguendo D'Angelo, un effetto interno dell'esperienza estetica ed è, anche, il segno della sua riuscita. Il torso di Apollo, sia che lo vediamo sia che ne ascoltiamo la voce, non ci dice né 'come' cambiare né 'perché' dovremmo farlo, ma si limita a provocarci con una constatazione: dopo avere incontrato un'opera d'arte che 'ci riguarda', e da cui ci sentiamo guardati, non potremo restare identici a come eravamo prima.

4. *Argos Panoptes*

E però: non potrei rendere omaggio a Paolo D'Angelo per come lo conosco, per l'affetto, l'amicizia, la fiducia, la conoscenza, se non provassi a chiudere questo scritto con un gioco, uno di quelli che partono dalle parole di un autore e, navigando su di esse, si trovano per così dire a fare naufragio sulle spiagge di un altro. Vorrei perciò tornare all'Argo "dai mille occhi" chiamato in causa da Hegel. Nella *Nachschrift* di Hotho del 1823 Argo non

compare. In compenso c'è la parafrasi di un frammento poetico attribuito a Platone, due versi che provengono dall'*Anthologia Palatina* e che in seguito, nella versione preparata da Hotho per la stampa, sarebbero stati citati alla lettera. Si tratta di un epigramma amoroso nel quale Platone, o chiunque sia il poeta, si rivolge al suo amato, presumibilmente un giovane chiamato con un nome proprio, Aster, che permette l'uso di un tropo molto comune, la dilogia, ovvero il passaggio fra due significati di una stessa parola. Questo è quanto riporta, nella forma del discorso indiretto, la *Nachschrift* del 1823:

Platone in un distico alla sua Stella (*an seinen Stern*) si esprime così: egli vorrebbe essere il cielo, per guardarla con mille occhi. Inversamente noi potremmo dire che l'arte dà all'oggetto mille occhi, affinché possa essere visto dappertutto (*um überall gesehen zu werden*) (Hegel 1823, p. 76).

Nel volume infine pubblicato, invece, i due versi in questione sono riportati per intero con il commento successivo che abbiamo già visto e che porta in scena Argo:

“Quando tu guardi le stelle, o mia stella (*o mein Stern*), vorrei essere il cielo/ per guardarti con mille occhi (*tausendäugig*) da lassù!” In tal modo l'arte trasforma all'opposto (*umgekehrt*) ogni sua produzione in un Argo dai mille occhi (*zu einem tausendäugigen Argus*), affinché si veda in ogni punto l'anima interna e la spiritualità (Hegel 1835-38, pp. 497-99).

Ci sarebbe davvero molto da giocare su queste parole. Anzitutto sulla stella, che alcune traduzioni italiane rendono con la S maiuscola, altre minuscola, ma che nella nostra lingua rimane sempre femminile, mentre nel tedesco almeno non è così, quasi che nelle nostre versioni fosse filtrato un quoziente di pudicizia per lasciare nel vago chi fosse il soggetto su cui Platone riversava il suo desiderio amoroso. In fondo la traduzione di Alessandro Novelli, la prima italiana dell'*Estetica* di Hegel, risalente al 1863, nel suo linguaggio d'altri tempi era in qualche modo più vicina ai versi. La parola 'astro' ha l'iniziale minuscola, ma del resto questa ambivalenza non è del tutto sciolta nemmeno dalle edizioni critiche dell'*Anthologia Palatina*. Ecco il greco:

Ἀστέρας εἰσαθρεῖς, Ἀστήρ ἐμός· εἴθε γενοίμην οὐρανός,
ὥς πολλοῖς ὄμμασιν εἰς σέ βλέπω. (AP, IX, 577)

Per restituire la dilogia si potrebbe tradurre così:

Quando guardo gli astri, mio Astro, vorrei essere io il cielo,
per poterti vedere con tanti occhi.

Hegel non manca di far notare, però, che per essere adattata all'idea di un'arte dai mille occhi, l'immagine di Platone va letta alla rovescia, *umgekehrt*, anche se la costruzione della frase successiva mostra che l'arte voglia o debba "essere vista dappertutto" (versione delle *Lezioni* del 1823), così che attraverso la moltitudine degli occhi si possa vedere "in ogni punto" l'anima dell'opera come attraverso altrettante finestre (redazione finale di Hotho per il 'libro'). Manca qui l'ultimo rovesciamento, quello che trasforma l'arte nel soggetto di un altro sguardo. Manca Rilke, insomma, o per meglio dire: manca Paolo D'Angelo.

Ma proseguiamo ancora in questo gioco sui dettagli e soffermiamoci proprio sugli occhi di Argo. Si può notare anzitutto che già nelle traduzioni dei versi di Platone, compresa quella tedesca usata da Hegel, "mille" è la parola usata per un'iperbole e che nel greco c'è πολλοί, cioè 'molti'. Fin dall'antichità, comunque, l'iperbole si può esprimere ricorrendo a numeri di varia grandezza. In Omero si trova μύριοι, 'diecimila', per dire l'innumerabile, per esempio l'impossibilità di contare la quantità di Achei schierati in battaglia: μύριοι Ἀχαιοί (*Iliade* II, 488-490). A 'mille' si slancia, notoriamente, l'iperbole di Catullo, prima che la sua smania amorosa si contenga nel più modesto 'cento' (*da mi basia mille, deinde centum...*) e proprio a cento si ferma anche Ovidio quando si riferisce al gigante Argo, agli occhi che aveva tutt'intorno alla testa: *centum luminibus cinctum caput Argus habebat*. Argo, si legge nel Primo Libro delle *Metamorfosi*, non dormiva mai, ma aveva imparato a far dormire a turno, e a coppie, alcuni dei suoi occhi: una variante estetica molto riposante di cui potremmo forse approfittare se non altro sviluppandone il potenziale dialettico, oppure nel senso di quell'essere inoperoso dell'arte di cui si è parlato poc'anzi, non fosse che il povero Argo finì per essere decapitato da Mercurio l'unica volta in cui si addormentò sul serio. Giunone, che l'aveva messo a guardia della giumenta bianca nella quale Giove aveva trasformato Io, candida fanciulla di cui si era innamorato, triste per la sua morte ne raccolse gli occhi per fissarli "alle penne dell'uccello che le è sacro", il pavone, "costellandogli la coda di gemme" (Ovidio, 621-723). Anche su questa fine degli occhi di Argo, che invece di trasferirsi nell'opera d'arte finiscono per ornare la ruota del pavone, si potrebbe filosoficamente sviluppare un'interessante riflessione lavorando intorno all'analogia introdotta da Hegel.

Quel su cui vorrei fermarmi però, e dove voglio arrivare, sono gli attributi che ad Argo vengono assegnati nelle fonti in lingua greca più antiche. Se Eschilo, nel *Prometeo incatenato*, V secolo a. C., lo descrive semplicemente "con molti occhi" (πολύμματα),

quasi 300 anni prima Esiodo lo chiama *Argos Panoptes* (Ἄργος πανόπτης), epiteto che riappare ancora nel I secolo a. C., nella *Bibliotheca* dello Pseudo Apollodoro: Ἄργος ὁ πανόπτης λεγόμενος, cioè “Argos detto il *panoptes*”, un essere che “aveva occhi su tutto il corpo” (εἶχε δὲ οὗτος ὀφθαλμούς μὲν ἐν παντὶ τῷ σώματι), quindi non solo sulla testa.²

Il *Panoptes*, alla lettera, è “colui che vede tutto”. Ammettiamo allora che dagli occhi disseminati sul suo corpo anche l’arte veda tutto: cosa implica questo ‘vedere tutto’? Perché è chiaro, intanto, che è proprio la condizione panottica dell’arte quel che permette a Rilke di registrare la voce che intima di cambiar vita. *Panopticon* peraltro, si sa, era il nome che nel 1791 Jeremy Bentham aveva dato al suo progetto architettonico di una prigione che doveva incarnare il modello della sorveglianza moderna, interiorizzata dagli individui a partire da una razionalità tecnica applicata su di loro dall’esterno. Non c’è bisogno di scomodare, qui, le parole di Michel Foucault in proposito, così come non c’è bisogno di cercare riferimenti a Bentham nell’opera di Hegel: ce ne sono, per esempio nella *Filosofia del diritto* e nelle relative *Lezioni*, ma il *Panopticon* non viene mai menzionato. La domanda da porre, piuttosto, è se non sia possibile portare in primo piano nell’arte due accezioni del ‘guardare tutto’: una da mettere in relazione con le strategie del controllo, l’altra con i processi di trasformazione di sé.

Nel primo ambito rientrano casi esemplari come quelli studiati da Stefano Velotti nel suo *Sotto la soglia del controllo*: esperienze artistiche nelle quali dispositivi e comportamenti abituali nel nostro spazio sociale vengono resi estremi e ossessivi fino a massimizzare la volontà di vedere e prevedere tutto, ma anche a far emergere per contrasto le zone grigie dell’incontrollabile, di quello che sfugge a ogni pretesa di esercitare una presa completa sulle persone, le cose, le informazioni³. Non manca, qui, l’attribuzione all’arte di un potenziale trasformativo ma — come afferma il filosofo americano Alva Noë, citato da Velotti — più che il sé, riguarda la riorganizzazione dei materiali percettivi, dunque la formazione del sensibile e la ri-considerazione critica dei “valori, regole, convenzioni e assunzioni che primariamente rendono possibile l’uso della tecnologia” (Velotti 2025). Al secondo appartengono, invece, tutte le forme d’arte che

² Esiodo menziona Argo in *Il catalogo delle donne*, ora in Glenn W. Most, a cura di, *Hesiod: The Shield, Catalogue, Other Fragments*, Loeb Classical Library, 2018, frammento 128, mentre lo Pseudo Apollodoro dedica ad Argo un episodio Libro I di *I miti greci – Bibliotheca*, a cura di P. Scarpi e M. G. Ciani, Mondadori / Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1997.

³ I due artisti sui quali si concentra l’analisi di Velotti (2025) sono Tehching Hsieh e Thomas Hirschhorn.

mantengono al loro centro l'esperienza che il soggetto attraversa o con cui si confronta senza poter esercitare un diritto di sovranità, perché il 'vedere tutto' è per lui una potenzialità che ambisce ad attualizzarsi in scelte, intenzionalità, esiti cognitivi e coinvolgimenti emotivi. Il 'tutto', in questa lettura alla quale gli scritti di Paolo D'Angelo ci invitano, è la vera apertura autentica che l'opera d'arte ci offre, essendo paradossalmente dispersiva, differenziante e, dunque, l'esatto opposto delle procedure di controllo.

In entrambi i casi, considerando quel che l'arte mette in luce del 'guardare tutto' sociale, o quello che attiva come processo di proliferazione delle esperienze, seguendo l'intuizione con la quale D'Angelo ha collegato Hegel e Rilke si può dire che Argo sia l'anti-Panopticon della modernità e che gli sguardi rivolti dall'opera d'arte a noi, così come quelli che noi rivolgiamo a lei, sono esperienze di libertà, non di disciplina. Del resto la voce ascoltata da Rilke al Louvre può essere riconosciuta essenzialmente a partire dall'esperienza estetica, cioè dalla concentrazione sul torso di Apollo: su questo D'Angelo è molto chiaro, dato che solo basandosi su quella che per Kant era "l'universalità del giudizio di gusto", da lui riletta come una "aspirazione all'universalità" (D'Angelo 2011, p. 46), possiamo superare la chiusura delle identità individuali e culturali, sapendo che abbiamo molti occhi in noi e intorno a noi, in chi ci guarda e nelle cose che ci riguardano.

Bibliografia

- Agamben G., *Profanazioni*, Nottetempo, Milano 2004.
 Agamben G., *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Milano 2014.
Anthologia Palatina, edizione critica a cura di A.S.F. Gow e D.L. Page, *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*, Cambridge University Press, 1965.
 Benjamin W., *Über einige Motive bei Baudelaire*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, I, 2, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1974-1991; trad. it. *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, 19813, pp. 89-130.
 D'Angelo P., *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Bari 1989.
 D'Angelo P., Introduzione, vd. infra G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, Laterza, Roma-Bari 2000.
 D'Angelo P., *Estetica della natura*, Laterza, Roma-Bari 2001.
 D'Angelo P., *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011.
 D'Angelo P., *La tirannia delle emozioni*, Il Mulino, Bologna 2021.

- Didi-Huberman G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris 1992; trad. it. *Il gioco delle evidenze*, Fazi, Roma 2008.
- Anthologia Palatina*, IX, 577, edizione critica a cura di A.S.F. Gow e D.L. Page, *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*, Cambridge University Press, 1965.
- Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik* (1838), a cura di E. Moldenhauer e K.M. Michel, in Id., *Werke in zwanzig Bänden*, voll. 13-15, Suhrkamp, Frankfurt/M 1970; trad. it. cit. *Estetica. Secondo l'edizione di H.G. Hotho, con le varianti delle lezioni del 1820-21, 1823, 1826*, a cura di F. Valagussa, Bompiani, Milano 2012.
- Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (1823), trascritte da H.G. Hotho, a cura di A. Gethmann-Siefert, in Id., *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, vol. II, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1998; trad. it. *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, Laterza, Roma-Bari 2000.
- Ovidio, *Metamorfosi*, ed. critica a cura di A. Barchiesi, trad. di L. Koch, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2000.
- Rilke R.M., *Neue Gedichte*, vol. 1 (1907), ora in Id., *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, a cura di R. Sieber-Rilke e E. Zinn, Insel Verlag, Frankfurt/M 1998.
- Sloterdijk P., *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt/M 2009; trad. it. *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, Raffaello Cortina, Milano 2010.
- Velotti S., *Sotto la soglia del controllo. Pratiche artistiche e forme di vita*, Laterza, Roma-Bari 2025.